TESIS DOCTORAL

LA MODERNIDAD LITERARIA HISPANOAMERICANA Y LA OBRA DE SHAKESPEARE: MITOS Y ARQUETIPOS POÉTICOS

VOLUMEN I

Mª DEL PILAR LINDE NAVAS

DIRECTORA: DRA. GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA

MÁLAGA, 2007

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: María del Pilar Linde Navas

http://orcid.org/0000-0002-2246-2578

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Española I
y Filología Románica
Campus de Teatinos. E-29071-MÁLAGA
(España). Telf. y fax 34 952 13 17 70

La Doctora Guadalupe Fernández Ariza, Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Málaga

CERTIFICA:

Que Dña. **Mª del Pilar Linde Navas**, con DNI 26010334-W, licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Jaén, ha realizado en el Departamento de Filología Española I y Filología Románica de esta Universidad, bajo mi dirección, el trabajo de investigación correspondiente a su Tesis Doctoral, titulada:

"LA MODERNIDAD LITERARIA HISPANOAMERICANA Y LA OBRA DE SHAKESPEARE: MITOS Y ARQUETIPOS POÉTICOS".

Revisado el presente trabajo, estimo que puede ser presentado al Tribunal que ha de juzgarlo.

Y para que conste, a efectos de lo establecido en la regulación de los Estudios de Tercer Ciclo-Doctorado

AUTORIZO

La presentación de esta Tesis Doctoral en la Universidad de Málaga, a 2 de noviembre de dos mil siete.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Filología Española I y Filología Románica

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

A Manuel

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

LA MODERNIDAD LITERARIA HISPANOAMERICANA Y LA OBRA DE SHAKESPEARE: MITOS Y ARQUETIPOS POÉTICOS

ÍNDICE

VOLUMEN I

AGRADECIMIENTOS 13

INTRODUCCIÓN 19

NOTAS ACLARATORIAS 33

PRIMERA PARTE:
WILLIAM SHAKESPEARE, "POETA SOBERANO"

CAPÍTULO 1: Canonización de Shakespeare 37
1.1 Proyección de Shakespeare en Europa: Francia, Alemania, Inglaterra 38
1.1.1 Francia, siglo XVIII. El caso de Voltaire 40
1.1.2 Alemania, desde Lessing hasta los románticos 42
1.1.3 Francia, siglo XIX. El impulso de Stendhal y de Hugo 47
1.1.4 Inglaterra. Tradición crítica clásica desde Dryden, y la nueva crítica de Coleridge y Hazzlit 48
1.2 Categorías estéticas del pensamiento moderno: el modelo de Shakespeare 55
1.2.1 "El temperamento poético", herencia renacentista 57
1.2.2 El poeta inspirado y la locura. La poesía como terapia 60
1.2.3 Shakespeare: ejemplo máximo de genio inspirado y poeta por naturaleza 65
1.2.4 El intelecto del genio: ¿actividad consciente o inconsciente? 66
1.2.5 Shakespeare en la teoría organicista de Coleridge 67
1.2.6 El poeta como divinidad 68
1.2.6.1 La presencia de Shakespeare en su obra 68
1.2.6.2 Imaginación creadora y creación divina La validez de lo maravilloso 71
1.2.6.3 Shakespeare y Prometeo 73
1.2.7 Lo sublime, el genio y el temperamento melancólico Recuperación de las ideas de Longino y la aportación de Kant 74

CAPÍTULO 2: El legado de Victor Hugo 79
2.1 El "Prólogo" a *Cromwell* (1827), de Victor Hugo 79
2.1.1 La edad moderna: el dominio de Shakespeare, el drama y la melancolía 79
2.1.2 La nueva poética: postulados contra el clasicismo y contra el falso romanticismo. Shakespeare como referente 81
2.2 *William Shakespeare* (1864), de Victor Hugo. (Donde también trata sobre la naturaleza del genio y sus funciones. Confluencias con Leopoldo Lugones) 88
2.2.1 Sobre la vida y apreciación de Shakespeare 89
2.2.2 La cima de la genialidad: el genio individual y original 91
2.2.3 Superioridad del arte 94
2.2.4 Analogías entre Esquilo y Shakespeare 95
2.2.5 La misión de los genios. El "hombre solar" 97

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.6 Shakespeare: el genio total 103
2.2.7 Teoría de los tipos. Las cimas de Shakespeare: en los dominios de la melancolía 107
2.2.8 Sublimidad y desmesura del genio 119
2.2.9 Respuesta de Hugo a la crítica sobre Shakespeare. El carácter inimitable de la creación genial 124
2.2.10 La cultura oficial frente a Shakespeare, poeta del pueblo 128
2.2.11 La función educadora de los poetas 129
2.2.12 La utilidad del arte. Ideario ético-estético de Hugo 132
2.2.13 Los genios: impulsores del progreso 137
2.2.14 Shakespeare no recibe el debido reconocimiento en Inglaterra. 139
2.2.15 Siglo XIX: la acción del poeta en la hora del progreso 139
2.2.16 Consagración de la figura del pensador como hombre superior, y como héroe civilizador y melancólico 141
2.3 Fijación de un modelo: Shakespeare como poeta de la melancolía; la integración de las artes 146
2.4 Shakespeare y el imaginario de la melancolía: de Hugo a los modernistas 156

SEGUNDA PARTE:
ALGUNOS ITINERARIOS DE SHAKESPEARE EN HISPANOAMÉRICA (SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX)

CAPÍTULO 1: Proceso de consolidación de la presencia de Shakespeare en Hispanoamérica. Factores y manifestaciones **177**
1.1 Vías para la difusión de la obra de Shakespeare en Hispanoamérica 179
1.2 Escritores del romanticismo hispanoamericano 181
1.3 La generación del "ochenta" 185
1.4 Calixto Oyuela y Joaquín V. González 191
1.5 En los umbrales del Modernismo 196
1.6 Algunas consideraciones en el contexto del Modernismo. El caso de Lugones 198
1.7 Características generales de la recepción de Shakespeare en Hispanoamérica 200
1.8 Dos ejemplos de consolidación del imaginario shakespeareano en el contexto modernista 208
1.8.1 Un iniciador: Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) 208
1.8.2 Julio Herrera y Reissig (1875-1910) 224

CAPÍTULO 2: El modelo poético de Shakespeare en torno a la "Dark Lady" de los *Sonetos* **239**
2.1 Los *Sonetos* 239
2.1.1 Una musa anticonvencional 240
2.1.2 El imaginario de la melancolía en los *Sonetos* de Shakespeare. El protagonismo del Padre Tiempo 241
2.1.3 Enfermedad de amor e inspiración 251
2.1.3.1 Los *Sonetos* sobre el joven rubio 253
2.1.3.2 Los *Sonetos* a la Dama Morena 257
2.2 *Love's labour's lost.* El modelo literario de los *Sonetos* en el drama 276
2.2.1 La corte de Ferdinand: entre lo saturnino y lo fáustico 279
2.2.2 La melancolía amorosa de Don Adriano de Armado. El tipo del "malcontento" 280
2.2.3 Semántica de la melancolía amorosa 286
2.2.4 Elogio de la dama morena 302

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.5 Privilegios y riesgos del humor negro 305
2.2.6 Rosaline: la musa anticonvencional de nuevo; inspiración y erotomanía de Berowne 307
2.2.7 Dama Melancolía 313
2.2.8 "Et in Arcadia ego" 315
2.3 Proyecciones del modelo 322
2.3.1 "Alaba los ojos negros de Julia", de Rubén Darío 323
2.3.2 "Los ojos negros", de Herrera y Reissig 327
2.3.3 "A tus imperfecciones", de Leopoldo Lugones 332

CAPÍTULO 3: *The tempest* en Hispanoamérica 349
3.1 Rodó y Shakespeare 349
3.1.1 *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó
La búsqueda de un modelo cultural equilibrado 354
3.1.1.1 Peligros que hay que evitar y valores deseables 355
3.1.1.2 La democracia y la ciencia 356
3.1.1.3 Los riesgos de la "nordomanía" 358
3.1.1.4 Imágenes y símbolos representativos del proyecto civilizador de Rodó 361
3.1.1.4.1 El rey *penseroso*. Alegoría del "reino interior" 361
3.1.1.4.2 El brazo que "construye" y "el que sirve de apoyo a la noble frente que piensa" 363
3.1.1.4.3 La ciudad ideal, sede del pensamiento 363
3.1.1.5 El protagonismo de "las razas pensadoras" 364
3.1.1.6 El espíritu de Ariel, símbolo de la alta espiritualidad 365
3.1.1.7 "Así habló Próspero" 367
3.1.2 Arquetipos shakespeareanos en el "arielismo". Antecedentes 370
3.1.2.1 Darío como precedente de Rodó. Ariel y Calibán, iconos modernistas 371
3.1.2.1.1 Caliban en el contexto noventayochista 371
3.1.2.1.2 La fuente ocultista de Darío: Joséphin Peladan 374
3.1.2.1.3 Edgar Allan Poe, encarnación de Ariel y poeta melancólico 378
3.1.2.2 Dualidad de sentimientos hacia los Estados Unidos 380
3.1.2.3 La verdadera perspectiva del arielismo y del discurso calibánico en el Modernismo 382
3.1.3 Articulación poética de algunos temas en la obra de Rodó 385
3.1.3.1 El libro: emblema-clave de un temperamento, un proyecto civilizador y una cultura 385
3.1.3.2 Próspero: el maestro de Rodó 389
3.1.3.3 El sueño utópico de Rodó y el diseño de la Utopía en *The tempest* 399
3.1.3.4 El mesianismo de Rodó 420
3.1.3.5 Shakespeare y la melancolía en la poética rodoniana: Proteo, el estado Glauco y el dolor 424
3.2 El turno de Caliban. Otro modelo de lectura de *The tempest* 438
3.2.1 Caliban y Prospero como arquetipos de las relaciones coloniales 440
3.2.2 Las lecturas coloniales de *The tempest* en el mundo angloamericano 444
3.2.3 El "paradigma posmodernista" frente al "paradigma modernista" 445
3.2.3.1 Nuevos enfoques 446

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.3.2 Algunas notas sobre el debate y el diálogo entre paradigmas 447
3.2.4 *Calibán* (1971), de Roberto Fernández Retamar 453
3.2.4.1 Limitaciones del discurso de Fernández Retamar 459
3.2.4.2 El texto de Shakespeare como soporte de las diversas lecturas de *The tempest* 461
3.2.4.3 La lectura que Fernández Retamar hace de *Ariel*. Confrontación de perspectivas 463

VOLUMEN II

TERCERA PARTE: LEOPOLDO LUGONES, LECTOR DE SHAKESPEARE, Y LAS CONSTRUCCIONES ARQUETÍPICAS EN EL FIN DE SIGLO

CAPÍTULO 1: La poesía de Leopoldo Lugones (1874-1938). Primera etapa 3
1.1 Algunas notas sobre la trayectoria vital de Lugones 4
1.2 Evolución poética 7
1.3 El hermetismo de *Las montañas del oro* (1897) 10
1.4 *Los crepúsculos del jardín* (1905): "poesía de la tristeza" y presencia de lo shakespeareano 16
1.5 Claves de una poética y de una identidad literaria 23

CAPÍTULO 2: *Lunario sentimental* (1909), obra clave de Lugones. Su imaginario poético 41
2.1 Contexto literario y proyección de la obra 41
2.2 Luces y sombras de la comparación con Jules Laforgue 45
2.2.1 Diferencias de tono y de visión estética 47
2.2.2 Humor y lirismo 66
2.2.3 Sentido trágico en *Lunario* 69
2.3 Perfiles de la melancolía en *Lunario sentimental* 73
2.3.1 Matices del sentimiento melancólico 73
2.3.2 La cara trágica de la mascarada 76
2.3.3 El significado de una imagen 80
2.3.4 El mito de Endimión 84
2.3.5 El agua y la luna. El amor lunar 87
2.3.6 El universo lunar de Laforgue como referente 92
2.3.7 La luna-artista de *Lunario* 96
2.3.8 Repertorio lunar 99
2.3.9 El reino de la muerte 105
2.3.10 El culto lunar 115
2.4 El poeta tras la máscara 119
2.5 Localizaciones de lo shakespeareano en los poemas de *Lunario sentimental* 121

CAPÍTULO 3: *Romeo and Juliet*: un modelo mítico para "Abuela Julieta", de *Lunario sentimental* 127
3.1 El diálogo con Shakespeare. Inversiones irónicas 128
3.2 La acción trágica en dos tiempos 131
3.3 Las noches de Julieta 133
3.4 Luna maléfica 135
3.5 El amor, la muerte y el destino 136
3.6 El diseño de la melancolía 149

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.6.1 Caracterización de los personajes 150
3.6.2 Blancura, frialdad y silencio 155
3.6.3 El ruiseñor, Shakespeare y la luna 156
3.6.4 Reelaboración de una imagen 157

CAPÍTULO 4: Itinerario de dos mitos: Hamlet y don Quijote. Su encuentro en la obra de Lugones 159
4.1 Un primer acercamiento a la recreación de Lugones 163
4.2 Hamlet en la crítica, la literatura y el arte 166
4.2.1 Nobleza y fragilidad. La interpretación de Goethe 168
4.2.2 Teoría Schlegel-Coleridge 170
4.2.3 La visión de Hazlitt 174
4.2.4 Hamlet como tipo superior en el análisis de Victor Hugo 177
4.2.5 Configuración de Hamlet como mito moderno 184
4.2.5.1 Aportaciones de Delacroix y Baudelaire 184
4.2.5.2 Hamlet como icono de simbolistas y decadentistas 194
4.2.6 *Hamlet y Don Quijote*, de Ivan Turguéniev: lectura contrastada de los personajes. Su reflejo en el Hamlet de Laforgue y en la pieza de Lugones 197
4.2.7 Reflexiones de Eugenio María de Hostos sobre Hamlet: un referente hispanoamericano 210
4.2.8 El Hamlet de Jules Laforgue, otro modelo para Lugones 219
4.2.8.1 Hamlet en el yo poético de Laforgue 220
4.2.8.2 El enfoque paródico de la creación shakespeareana en "Hamlet o las consecuencias del amor filial" y en "Dos ilustres lunáticos, o La divergencia universal". Los términos del diálogo 235
4.2.8.2.1 Devaluación caricaturesca de Hamlet y de su melancolía 239
4.2.8.2.2 Coordenadas textuales e implicaciones metaliterarias 242
4.2.8.2.3 La cuestión social 247
4.2.8.2.4 Las inversiones y el distanciamiento irónicos 249
4.2.8.2.5 Degradación paródica del imaginario de la melancolía 251
4.2.8.2.6 La pulsión destructiva 255
4.2.8.2.7 Impulso vitalista, olvido y locura 258
4.2.8.2.8 La obsesión por la falta de libertad 261
4.2.8.2.9 Caricaturización de Ophelia 262
4.2.8.3 La identidad hamletiana y los textos de Laforgue y Lugones. 266
4.2.8.3.1 Hamlet y la luna. La perturbación del lunático 266
4.2.8.3.2 Una identidad mixta 273
4.2.8.3.3 Grados de soledad 277
4.2.8.3.4 Antiheroísmo. Sentido de las comparaciones con Hércules 281
4.2.8.4 Bases para las recreaciones paródicas. Espacios de indeterminación 290
4.2.8.4.1 Ambigüedades sobre la naturaleza del espectro y búsqueda de justificación moral 291
4.2.8.4.2 Dudas sobre la percepción y el problema de *ser* 299

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.9 La melancolía de Hamlet. Planteamientos críticos y plasmaciones literarias 300
4.2.9.1 Las nociones sobre la melancolía como marco de referencia 303
4.2.9.2 Enfoques clínicos 307
4.2.9.3 El influyente análisis de A. C. Bradley 318
4.2.9.4 El estudio de Hamlet a la luz de la melancolía isabelina 324
4.2.9.4.1 La lectura de John Dover Wilson 325
4.2.9.4.2 La pasión dominante en Hamlet Perspectiva moral de L. B. Campbell y L. Babb 331
4.2.9.4.3 La visión abarcadora de B. G. Lyons 334
4.2.9.4.4 La enfermedad de Hamlet en los tratados médicos según C. F. Heffernan 350
4.2.9.5 Un diagnóstico médico para los dos "locos literarios" 351
4.3. Don Quijote y Hamlet, dos símbolos modernistas 353
4.3.1 La recreación de Don Quijote en un cuento de Darío 355
4.3.1.1 Analogías y diferencias con el don Quijote de Lugones 361
4.3.2 El "señor de los tristes" y "el pálido Hamlet" 364
4.3.3 La visión idealizada de Darío frente a la opción paródica de Lugones 368
4.4 Revelaciones de las lecturas paródicas 375

CAPÍTULO 5: La construcción de espacios propios: lo feérico, lo pastoril y lo galante en Rubén Darío y en Leopoldo Lugones. La herencia de Shakespeare 389
5.1 Darío y sus precedentes 389
5.1.1 El "Sueño" shakespeareano de Darío 389
5.1.2 Revitalización del tema de las *fiestas galantes* en el siglo XIX. La Citera de Baudelaire y las *fiestas* de Verlaine 394
5.1.3 La inspiración plural de Darío. Rasgos distintivos de sus *fiestas galantes* 398
5.1.3.1 La dualidad de lo dionisiaco 406
5.1.3.2 Citera: de isla del amor a refugio del artista 409
5.1.3.3 La gran fiesta de la naturaleza. Paisajes en claroscuro 413
5.2 Las andanzas de Pierrot en Francia. Configuración de un mito poético 421
5.2.1 Jules Laforgue, tras la máscara de Pierrot 425
5.3 Temática galante-pastoril y *commedia dell'arte* en Lugones 432
5.3.1 De la coquetería pueril al predominio de las escenas íntimas 434
5.3.2 Polaridades de la mascarada 439
5.3.3 La alegoría alquímica de "El Pierrot negro" 445
5.3.4 La musa lunar de "La copa inhallable" 454
5.3.5 "Los tres besos" y *A midsummer night's dream* Simbología ocultista e inspiración shakespeareana 458

CAPÍTULO 6: "Francesca": lectura dantesca de Lugones 477
6.1 Apropiación de Dante en el Romanticismo Ugolino y Francesca en el diálogo interartístico 479
6.2 Análisis del cuento de Lugones 499
6.3 La reescritura de Lugones; de "Abuela Julieta" a "Francesca" (Dante y Shakespeare) 504

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAPÍTULO 7: *Las fuerzas extrañas* (1906), de Leopoldo Lugones **519**
7.1 Nuestra aproximación a los cuentos de *Las fuerzas extrañas* 519
7.2 El vasto simbolismo del mito prometeico. Confluencia con el mito de Fausto 526
7.3 Representaciones del arquetipo prometeico-fáustico en los cuentos de Lugones 539
7.4 Bases cosmogónicas de *Las fuerzas extrañas* a la luz de *Prometeo* 541
7.5 La lección de Shakespeare como creador de tipos 553
7.6 Estudio de los cuentos y catálogo de tipos 557
7.6.1 "La fuerza omega". El mago 557
7.6.2 "La metamúsica". El místico 573
7.6.3 "El psychon". El alquimista 589
7.6.4 "Viola acherontia". El hechicero 599
7.6.5 "Un fenómeno inexplicable". El licántropo 623
7.6.6 "Yzur". El maestro 638
7.6.7 "El escuerzo". El sentenciado 646
7.6.8 "El origen del diluvio". El condenado 651
7.6.9 "La lluvia de fuego". El dandy 669
7.6.10 "La estatua de sal". El eremita 697
7.6.11 "El milagro de san Wilfrido". El mártir 723
7.6.12 "Los caballos de Abdera". El héroe civilizador 731
7.6.13 "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones". El agrimensor 742
7.7 Discusión 753

CONCLUSIONES **761**

BIBLIOGRAFÍA **779**

APÉNDICE DE ILUSTRACIONES **803**

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AGRADECIMIENTOS

Después del esfuerzo empeñado en un trabajo de tan largo recorrido, es la más grata de las tareas expresar mi más sincero agradecimiento a quienes me han dado el impulso necesario para acometer esta empresa y llevarla hasta el final, a quienes me han acompañado en el camino y me han ofrecido su ayuda desinteresada. Deseo, sobre todo, manifestar mi gratitud a mi directora de tesis, la Dra. Dña. Guadalupe Fernández Ariza, a quien considero mi maestra y, más allá de lo académico, mi amiga. Su presencia siempre ha sido estimulante, ya desde el primer día en que la conocí y me sorprendió con una propuesta más atractiva de lo que yo hubiera imaginado y tan adecuada a mis propias preferencias e intereses. Su sagacidad crítica, su intuición privilegiada, su visión de amplias miras y conocimientos profundos, su entusiasmo contagioso por las cuestiones literarias (especialmente por la literatura hispanoamericana) y artísticas, y su inmensa generosidad de toda índole han sido un verdadero regalo para quien escribe estas líneas. Si no tuve la suerte de ser alumna suya en la universidad, al menos las largas tardes pasadas junto a ella enzarzadas en los fascinantes vericuetos de la literatura a lo largo del seguimiento de esta tesis me han compensado de aquella carencia. Sin duda, una de las mayores satisfacciones que me ha reportado la realización de este trabajo ha sido contar con su magisterio y con su confianza.

Me es especialmente grato agradecer a mi marido, D. Manuel Arjonilla Ortega, su apoyo en los más diversos ámbitos a lo largo de este prolongado periodo. Es muy difícil exagerar la medida de su generosidad, concretada en una paciencia sin límites, en el impagable esfuerzo diario por procurarme las mejores condiciones para desarrollar mi trabajo, en el aliento continuo y tan necesario especialmente en los momentos más duros. En él he tenido, además, a alguien con quien compartir hallazgos y dudas, dilatadas conversaciones dilucidadoras gracias a su curiosidad y aguda comprensión. Por otra parte, como secretario del Departamento de Filología Griega de la Universidad de Málaga su ayuda ha sido inestimable; me alargaría demasiado si tuviera que enumerar el alcance de la misma, pero no puedo dejar de reconocer que me ha facilitado

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

innumerables trámites, me ha servido de puente con la Universidad, me ha ayudado con los préstamos bibliotecarios, y, en definitiva, me ha ahorrado muchas horas en ciertas gestiones necesarias que conlleva este tipo de investigaciones.

Aún en el ámbito universitario debo agradecer al Dr. D. José Ramón Díaz Fernández, del área de Filología Inglesa, sus oportunas observaciones en relación con el tema shakespeareano. Quiero hacer expreso, igualmente, mi reconocimiento al personal, siempre amable y eficaz, de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Málaga, así como a quienes trabajan en el imprescindible Servicio de Préstamo Interbibliotecario, cuya encargada Dña. Gracia Morales Quintana me ha favorecido sustancialmente con su disponibilidad e invariable eficiencia, aun en las búsquedas bibliográficas más complicadas.

Debo asimismo una mención a la Consejería de Educación y Ciencia, que me concedió una Licencia por Estudios para poder dedicarme durante seis meses a mi labor investigadora en exclusiva, exonerándome de la tarea docente.

Es muy difícil hacer justicia a todos aquéllos que en un momento u otro han podido contribuir a facilitarme las cosas o proporcionarme una ayuda necesaria. D. Miguel Ángel Durán Muñoz hizo honor a su amistad conmigo procurándome cierta bibliografía imprescindible durante una estancia en Inglaterra. A D. Cristóbal Macías Villalobos debo agradecer su paciencia para resolver cuantas dudas informáticas me han surgido.

No puedo olvidar, por supuesto, a mi familia: a mis hermanos y especialmente a mis padres, que han seguido con interés este proyecto, han compartido mi ilusión por él y me han arropado con su cariño permanente. El apoyo de mis hermanas Mercedes y Elena Linde Navas ha tenido muchas vertientes. Todo este tiempo han estado muy cerca de mí y han contribuido a hacerme la vida más fácil y alegre. Ellas han leído pacientemente y con suma atención el trabajo que presento, y han contribuido a mejorarlo con sus acertadísimos comentarios y sus inteligentes sugerencias, pero sobre todo han sido en todo momento un sostén emocional y afectivo imprescindible.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin"
J. L. Borges, "Parábola de Cervantes y de Quijote", *El hacedor*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

INTRODUCCIÓN

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

INTRODUCCIÓN

> *"Cierto que un poema existe, o una fuga, o un retablo, perceptible como forma persistente o estable. Claro está que no pongo en duda tal existencia, pero sí creo que desde la óptica del historiador las cosas muestran no sólo esa primera vertiente sino otra segunda, quiero decir, no sólo lo que son, como substancias, como entidades suficientes, contenidas dentro de sus propios confines, sino menos visiblemente como formas, temas, mitos o movimientos que "vienen de" y "van hacia". El historiador observa hasta qué punto esas formas dicen y configuran no sólo lo que percibimos palpablemente sino aquello, no del todo cosificado, que tienden a decir y a configurar".*
>
> Claudio Guillén, *Múltiples moradas*[1].

Las palabras de Claudio Guillén me devuelven ahora al momento germinal de este trabajo; me pareció entonces que toda indagación crítica de alcance sobre la creación literaria y artística tenía que estar atenta a esa fascinante dialéctica entre la configuración de lo que se va creando, la fijación de estructuras, y lo que esas construcciones devienen, la diversificación que le imprimen el cambio de principios estéticos o de preocupaciones ideológicas y temáticas, y por supuesto los propios artistas y poetas. El comparatista debe aspirar a penetrar en la complejidad que se desprende de ese diálogo construido en torno a, como mínimo, dos ejes: el de la perspectiva diacrónica, que permite observar las analogías y diferencias que cooperan en la conformación de los sistemas, y un modelo de –utilizando el término de Guillén– "supranacionalidad", que será en nuestro caso aquél que se concreta en "el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que *implican internacionalidad*"[2], es decir, las relaciones de realidades literarias que efectivamente se producen en distintos espacios nacionales. Sirva este principio metodológico (que, junto a otros que desarrollaremos más abajo, han guiado esta investigación) como punto de partida para presentar nuestra aproximación al tema.

---

[1] Cf. C. Guillén, *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 23-24.
[2] Cf. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 96. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El título mismo de esta tesis permite vislumbrar la complejidad de un estudio que se abre en varias direcciones e implica poner la atención en el cruce de diversas coordenadas: la modernidad literaria hispanoamericana, su relación con la obra de Shakespeare y el proceso de mitificación en el que se concretan algunos aspectos de ese encuentro y de sus consecuencias.

La proyección de las obras del dramaturgo isabelino en las literaturas nacionales de países de todo el mundo es un inmenso campo de investigación que despierta un considerable interés crítico y que no deja de desarrollarse (excede, con mucho, el ámbito europeo y americano, pues también alcanza a países de otros continentes), aunque con mucha frecuencia el trabajo realizado da lugar a compilaciones de artículos sobre aspectos muy parciales del tema, más que a un tratamiento pluriabarcador. La atención dedicada a la recepción del autor de *Hamlet* es de por sí demostrativa de que el poeta inglés continúa ocupando un lugar de primer rango en el estudio de las relaciones literarias, al margen de actitudes extremas que podemos ver polarizadas en la "bardolatría" de Harold Bloom, por un lado, y, por otro, en esfuerzos como el de Gary Taylor por combatir lo que él llama la "shakespearótica" y hacer descender al poeta inglés del podio literario.

No obstante, el estudio de la presencia de Shakespeare en Hispanoamérica ha sido hasta ahora escaso y, por lo general fragmentario, casi siempre muy localizado en determinados autores, países, obras, excepto en lo que se refiere a las interpretaciones y apropiaciones de los personajes de *The tempest* como arquetipos culturales. Sigue estando vigente, por lo tanto, la observación que hace ya más de medio siglo hiciera Antonio Pagés Larraya en un artículo de la publicación *Los Andes* indicando la pertinencia de desarrollar un estudio serio y de alcance sobre la obra de Shakespeare en Hispanoamérica, como los que había sobre Rousseau o Poe[3]. Estamos convencidos, pues, de la relevancia del trabajo que presentamos, y es nuestra intención contribuir a ocupar un cierto lugar en el amplio marco de posibilidades de las que hablaba Pagés Larraya. A lo largo de esta tesis aparecerán las aportaciones bibliográficas más significativas en relación con el estudio que planteamos; no obstante, señalamos a continuación los escasos volúmenes expresamente dedicados a la presencia de Shakespeare en tierras de Hispanoamérica –sobre todo en Argentina– y, en algún caso, del más extenso ámbito latinoamericano.

[3] Cf. A. Pagés Larraya, "Shakespeare en Hispanoamérica", en *Los Andes*, número 21803, año LXVII, 25 de julio de 1949.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De 1964, fecha de la conmemoración del IV° centenario del nacimiento de Shakespeare, data la obra que bajo el título *Shakespeare en la Argentina* acomete el tema de un modo más abarcador. Compuesto por tres trabajos (de Pedro Luis Barcia, Raúl H. Castagnino y Juan Carlos Ghiano) constituye un texto de indudable valor como "banco de datos" para nosotros, especialmente el artículo de Barcia, que es el más extenso; aun así, el declarado objetivo de su autor marca los límites de ese estudio: lo presenta como "una ordenación del material recogido referente a la presencia de la obra de Shakespeare en la Argentina hasta fines del siglo pasado" con el que no pretende extraer conclusiones, sino "presentar hechos"[4]; por otra parte, ninguno de esos estudios desarrolla de verdad el tema en los autores modernistas. Muy posterior es *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado* (1996), una compilación de ensayos reunidos por Jorge Dubatti[5]. Pese al sugerente título, lo cierto es que casi todas las contribuciones del volumen se ciñen a aspectos muy concretos, y están planteadas, casi siempre, de un modo muy esquemático. El trabajo más reciente es de 2005: se trata de *Latin American Shakespeares*, y se compone de quince ensayos, una introducción y una bibliografía[6]. El conjunto de textos aparece dividido en tres partes, definidas por el medio en que se produce la recepción de Shakespeare: representaciones, literatura y versiones cinematográficas. De nuevo nos encontramos con que muchos de los trabajos están dedicados a cuestiones de un ámbito muy reducido; en todo caso, el volumen ofrece mayor información sobre Brasil, pues seis de los quince ensayos tratan temas relacionados con tal país. *The Oxford companion to Shakespeare* incluye una entrada para "Latin America" en la que da cuenta brevemente de la historia de las representaciones, traducciones y trabajos académicos, pero apenas menciona la producción literaria relacionada con el dramaturgo isabelino; sólo alude, de pasada, al texto de Borges "Everything and nothing"[7]. El panorama que se nos presenta en esta primera determinación de nuestro campo de trabajo es que contamos con: unos pocos textos que proporcionan datos sobre un país, un autor, un aspecto particular de la recepción de Shakespeare en Hispanoamérica; algunos artículos o referencias al tema en obras (breves textos de

[4] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en P. L. Barcia, R. H. Castagnino y J. C. Ghiano, *Shakespeare en la Argentina*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1966, p. 43.
[5] J. Dubatti (comp.), *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1996.
[6] B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
[7] Cf. M. Dobson y S. Wells (eds.) *The Oxford companion to Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 251-252.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diversa calidad) que no lo tratan centralmente y que testimonian un interés más acentuado en determinados casos, como el de Borges o Darío; un cierto número de estudios dedicados a ejemplos muy visibles de reescritura shakespeareana, como el Hamlet de la pieza "Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal", del *Lunario sentimental* de Lugones (especialmente en lo que respecta a la comparación con el Hamlet del francés Jules Laforgue, para lo que se sigue por lo general una línea muy distinta a la que estudiamos en el presente trabajo); y, eso sí, una amplia profusión de estudios que proponen distintas interpretaciones (y pueden estar inscritos en paradigmas diferentes) en torno al significado de los personajes de *The tempest* en relación con la realidad cultural de América.

Este panorama bibliográfico nos deja casi a la intemperie en ciertos capítulos de la presente tesis, pero ofrece el beneficio de proporcionarnos un amplio margen de libertad y múltiples posibilidades de análisis. Así, nuestra investigación se diversifica en las numerosas y más importantes vertientes –según creemos– que dan forma a la recepción de Shakespeare en el ámbito de la modernidad hispanoamericana, cuestión que no ha sido abordada globalmente hasta el momento y menos aún con una propuesta unitaria que haga posible ver las líneas coincidentes y las desviaciones, la conformación de modelos y las diferentes posibilidades de asimilación de los mismos. La importancia de esta tesis también se justifica por la necesidad de desbancar falsas ideas que han hecho que el desconocimiento del lugar de Shakespeare en la literatura hispanoamericana alcance a críticos de renombre. Así, Gary Taylor, en su particular cruzada contra la que considera aparente hegemonía del dramaturgo isabelino en la cultura, comete un error de bulto al interpretar la debilidad que percibe en la obra del poeta dejándose llevar por la lógica de su explicación de sesgo ideológico para dar pruebas de lo susceptible que es el poeta inglés de caer en desgracia: "Una proporción considerable de la actual reputación internacional de Shakespeare es fruto no de su genio sino de la virilidad del imperialismo británico, que propagó la lengua inglesa en todos los continentes [...] el inglés es, en consecuencia, la lengua franca de nuestro tiempo, el idioma dominante de nuestra cultura internacional. Allí donde el imperialismo inglés se tambaleó –en la mayor parte de América Central y Sudamérica, por ejemplo, donde el español se mantiene como la lengua colonial predominante– Shakespeare ha avanzado poco"[8]. Nuestra investigación no sólo demostrará la falta de

[8] Cf. G. Taylor, *Reinventing Shakespeare. A cultural history from the restoration to the present*, London, Vintage, 1991, p. 379. "Some considerable proportion of Shakespeare's current internacional reputation is

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

base de la afirmación de Taylor, sino que además dará las claves para entender por qué Shakespeare es en esas latitudes un referente de primer orden y de qué modo sus creaciones forman parte de una tradición poderosa y eminentemente artística que penetra numerosas realizaciones literarias.

La tendencia culturalista de los autores modernistas objeto de nuestro estudio nos hizo plantearnos la necesidad de acometer el trabajo a partir del proceso que había llevado a la canonización de Shakespeare, prestando atención a los factores que la habían propiciado. Se trataba de tener una idea clara y lo más ajustada posible de las principales inflexiones que determinaron la exaltación del dramaturgo inglés y, especialmente, las que se referían a los países y escritores más influyentes en Hispanoamérica. Buscamos adoptar una perspectiva correcta que, por encima de los simples datos, hiciera aparecer las claves de lo que significaría la lectura de Shakespeare en el contexto modernista, los valores estéticos que irían anexos a la figura del autor isabelino.

El estudio del papel de Shakespeare en el cambio de las teorías neoclásicas a las románticas será fundamental para comprender recepciones posteriores. Goethe, Coleridge y Hazlitt serían exponentes fundamentales del proceso apuntado, pero fue Victor Hugo quien ocupó un lugar esencial en el mismo. Sobre la importancia de su célebre "Prólogo" a *Cromwell* (considerado el "manifiesto romántico" por excelencia) sobran las palabras, pero la lectura atenta del mismo es especialmente reveladora si se contrasta con un texto muy posterior del autor: su *William Shakespeare*, mencionado, citado y elogiado por varios poetas hispanoamericanos estudiados aquí. Uno de nuestros objetivos habría de ser, por tanto, investigar esa línea de recepción por la indudable condición de maestro con que los autores modernistas investirían al poeta francés. Entre el inmenso caudal de sus aportaciones a la recepción de Shakespeare en Hispanoamérica –que serán cuidadosamente analizadas en este trabajo– destacaremos aquí la poderosa imagen con que nos sorprendió (porque confirmaba más allá de nuestras expectativas lo certero de nuestro enfoque) y deslumbró cuando la leímos por primera vez: "Shakespeare, *que es prodigioso poeta plástico*, hace casi invisible la *grandiosa palidez* de aquella alma. Como la gran larva de Alberto Durero, *Hamlet* podría titularse

---

the fruit not of his genius but of the virility of British imperialism, which propagated the English language on every continent [...] English is, in consequence, the lingua franca of our time, the dominant language of our international culture. Where English imperialism faltered –in most of Central and South America, for instante, where Spanish remains the prevalent colonial language– Shakespeare has made little headway".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Melancolía. También él tiene, por encima de su cabeza, el murciélago que vuela despanzurrado, y a sus pies, la ciencia, la esfera, el compás, el reloj de arena, el amor, y detrás en el lejano horizonte, un enorme y terrible sol que parece ennegrecer aún más el cielo"[9]. Hugo situó a Shakespeare en el centro de su canon y exaltó a Hamlet como modelo del "tipo pensativo", el más elevado que el poeta francés concibió en su teoría de los tipos. Pero hizo algo más: la imagen propuesta hacía dialogar a Shakespeare y a Durero, a la literatura y las artes plásticas; y Hamlet, con "toda la majestad de lo lúgubre"[10], pudo encarnar visualmente para las generaciones posteriores en el grabado *Melencolia I* (fig. 1) de Durero. De tal modo, Hugo fundió la tradición literaria y artística de un canon fundamental de nuestra cultura: el de la melancolía.

Junto a la acción de Hugo prestaremos atención a otros factores y artistas que inciden en la codificación de la melancolía, desarrollada con el concurso de todas las artes y con la consagración conjunta de Shakespeare, Dante y Cervantes, cuyas obras legan algunos de los mitos y motivos más importantes de la modernidad. Así podrá verificarse en las obras de los autores hispanoamericanos estudiados. No en vano Jonathan Bate esgrime entre las pruebas del genio de Shakespeare el que sus personajes se hayan convertido en arquetipos[11].

En la segunda parte de nuestro trabajo volveremos la vista ya prioritariamente a Hispanoamérica para seguir algunos de los itinerarios más importantes de Shakespeare en aquellas tierras, no sin confirmar antes las vías de llegada, los factores coadyuvantes y el modo en que se reflejó la presencia del dramaturgo, lo que dará cuenta de la coherencia de nuestra propuesta. Gracias al estudio llevado a cabo en la primera parte, podremos acceder a la génesis del fervor hispanoamericano por Shakespeare. El estudio de la incorporación de lo shakespeareano en las obras de Gutiérrez Nájera y Herrera y Reissig, que incluimos en el primer capítulo de esta parte, permitirá ver ejemplos claros de tendencias sólidas, y establecer si tales tendencias se ajustan sin más al paradigma general de recepción de Shakespeare o presentan rasgos distintivos en ambos poetas. Para el estudio de los mismos partimos de las localizaciones de lo shakespeareano en sus obras, ciñéndonos siempre al diseño que marcan los textos. La elección de estos dos autores tiene que ver con su representatividad en dos momentos del Modernismo: Nájera, como iniciador, y Herrera, como autor plenamente modernista, pero que en lo

[9] *Ibidem,* p. 343. La cursivas son nuestras.
[10] *Ibidem.*
[11] J. Bate, *The genius of Shakespeare*, London, Picador, 1997, p. 157.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que respecta a Shakespeare no llega a la apropiación personal de Darío y Lugones, que serán tratados con mucho más detenimiento.

En el segundo y tercer capítulos nos ocuparemos de dos de las líneas más fértiles de apropiación de lo shakespeareano en Hispanoamérica. Para el largo recorrido por aquellas obras de Shakespeare que consolidan lo que hemos llamado el modelo oscuro de belleza seguimos un camino emprendido en solitario, tanto en la búsqueda de la clara determinación del modelo, acudiendo al minucioso análisis de los textos (los *Sonetos* y *Love's labour's lost*), como en el estudio de su reflejo en ejemplos muy significativos de los autores modernistas estudiados: Darío, Herrera y Reissig y, sobre todo, Lugones. Fue justamente Lugones quien nos proporcionó la incitación para seguir los pasos de esta propuesta de lectura de los *Sonetos* de Shakespeare y su drama *Love's labour's lost*. Ocurrió así porque los dos versos iniciales de uno de los poemas del escritor argentino ("Amada mía, sé imperfecta / A despecho del canon adusto") despertaron en nosotros las más vivas resonancias del célebre soneto CXXX, que había sido traducido por Joaquín V. González: "My mistress' eyes are nothing like the sun". Ambos convergen en el canto a la belleza anticanónica, y en su composición Lugones incluye imágenes del universo shakespeareano y otras referencias importantes en el proceso de construcción del modelo. No contamos para trazar su diseño más que con los textos literarios mismos (base siempre de nuestra labor investigadora) y con los tratados en que se nos da cuenta de los significados que permiten su codificación literaria. Algunos puntos fueron señalados por ciertos críticos: en concreto, Arthur Acheson y Frances A. Yates, que vieron las posibles alusiones a "la escuela de la noche" en unos versos de *Love's labour's lost* y lo relacionaron con el grupo de Chapman, que cantaba la melancolía inspirada.

El otro ámbito de apropiación de lo shakespeareano, que ocupa el capítulo 3 de esta segunda parte del trabajo, es el del "arielismo". Curiosamente, lo primero que nos llamó la atención en cuanto a la relación del *Ariel* de Rodó con Shakespeare fue, antes que la obvia referencia al espíritu alado de *The tempest*, el hecho de que prolongara la línea de textos con un prurito civilizador y una filosofía espiritualista como la desarrollada por Hugo en su obra sobre el dramaturgo isabelino, en la que analizamos, además, fundamentales puntos de contacto con la pergeñada años después en el *Prometeo* de Lugones. En este capítulo estudiamos, por tanto, los significados simbólicos que se les asocia a los personajes de *The tempest* en el Modernismo, atendiendo también a textos de Darío y a la verdadera filiación de esta corriente, que es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

coherente con la articulación poética de algunos temas en la obra de Rodó desarrollados en una medida importante en torno a la lectura humanista de Shakespeare. La vitalidad que ha conservado a lo largo del tiempo la utilización de Ariel, Caliban o Prospero para definir realidades culturales, políticas y sociales en Hispanoamérica hacen que dediquemos una parte del capítulo a considerar esas otras lecturas de *The tempest* que, en el marco de las relaciones coloniales, reivindican la figura de Caliban.

La tercera parte es la más larga y tiene como eje ciertas obras de Leopoldo Lugones, pero no es el escritor argentino nuestro único objeto de interés a lo largo de los capítulos que componen esta parte, donde también tendrá un acentuado protagonismo Darío, y saldrán a colación escritores como Eugenio María de Hostos, Amado Nervo, Julián del Casal, José Asunción Silva, etc; lo que ocurre es que Lugones compendia las tendencias y temas que estudiamos, y permite ser presentado como perfecto ejemplo que refleja el punto de partida y el punto de llegada de las lecturas de Shakespeare en la modernidad así como de los mitos y arquetipos poéticos consagrados en el fin de siglo dentro del canon de la melancolía. Hay además otras poderosas razones que nos incitaron a considerar la relevancia de centrar nuestro estudio en Lugones: su importancia en el Modernismo y el lugar estratégico que ocupa en el movimiento liderado por Darío, culminando las tendencias de dicho movimiento y superándolo; su influencia en autores posteriores de primera línea, como Borges[12] o Mujica; la densa reescritura de materiales shakespeareanos en registros diferentes, incluyendo la lectura paródica de los mitos, que no ha sido estudiada globalmente ni en profundidad; la cuidada construcción tipológica siguiendo un diseño arquetípico como parte esencial de su poética... Buena parte de la crítica ha demostrado además su escasa comprensión de tan personal poeta. T. Alva Negri destacó, con razón, la preeminencia de la crítica impresionista con respecto a Lugones y la necesidad de un enfoque multidisciplinar. Encontramos con frecuencia análisis estilísticos y temáticos muy limitados, la repetición de ciertos tópicos y un tratamiento compartimentado de su obra. Nos parecen mucho más reveladores estudios como los de Carmen Ruiz Barrionuevo o Gaspar Pío del Corro, que –sin negar la evolución del poeta– ponen de relieve las constantes sustanciales que laten por debajo de las discontinuidades aparentes. Gaspar Pío del Corro analiza el universo fantástico de la obra de Lugones, no ciñéndose a sus

[12] Puede verse un análisis de la relación contradictoria que mantuvo Borges con Lugones, y que lo llevaría de ser su antagonista a aparecer como su sucesor, en I. Bordelois, *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cuentos, sino como parte de una visión totalizadora que atraviesa también su demás obra en prosa y su poesía. Carmen Ruiz Barrionuevo define su universo simbólico en torno a unas constantes que forman parte de la "cosmovisión poética" del autor de *Prometeo.* Otro aspecto que se menciona mucho pero se suele estudiar superficialmente es el de la presencia del ocultismo en la obra del escritor argentino. Algunas aportaciones significàtivas en ese campo son las de C. Ruiz Barrionuevo, B. Canal-Feijoo, E. Marini-Palmieri y A. Salazar Anglada, que estudia el tema en relación con la poética del autor, basándose en el artículo –publicado en una revista teosófica– "Nuestras ideas estéticas" (1901), donde el propio Lugones relaciona ambas esferas. Esperamos enriquecer en alguna medida el estudio de este aspecto de la creación del escritor argentino, que analizaremos del modo más concreto posible y desde una perspectiva algo diferente a la que se ha venido adoptando.

Para nuestro estudio de Lugones hemos seleccionado un corpus textual centrado en su obra poética *Lunario sentimental* (1909) –que contiene también textos en prosa– y el libro de cuentos *Las fuerzas extrañas* (1906). Estos textos (probablemente los de mayor repercusión del autor) reciben una atención pormenorizada, pero también nos ocupamos de la creación poética de su primera etapa, de relatos posteriores, del ineludible ensayo *Prometeo*, y de algunos otros poemas muy reveladores de la identidad literaria del escritor. La mayoría de las referencias shakespeareanas se concentran en la obra de la primera década del siglo XX; es entonces, pues, cuando encontramos la mayor preocupación por la reescritura de los principales motivos y mitos literarios de la modernidad, preocupación que culmina en el diseño arquetípico que sustenta sus relatos de *Las fuerzas extrañas*, y que se construye dentro de un espacio poético más amplio en el que cobran un nuevo sentido las concepciones ocultistas.

Darío ocupa también un lugar esencial en nuestro estudio, pero nos ocupamos de él de un modo que podríamos llamar transversal. Es un referente inexcusable en la mayoría de los asuntos tratados: la proyección del imaginario consagrado por Hugo y por los artistas y poetas del siglo XIX, la conformación del modelo oscuro de belleza, el simbolismo en torno a Ariel y Caliban, la mitificación modernista de don Quijote y Hamlet, o la asimilación personal del mundo feérico de Shakespeare.

Es evidente que nuestra investigación precisa una metodología comparatista; ello nos ha hecho reflexionar sobre los principios que habrían de guiarla. No es éste un trabajo de teoría literaria, por lo que no se trata de entrar en discusiones especulativas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sobre el comparatismo, pero sí es necesario aclarar las líneas metodológicas que están en la base de nuestro enfoque.

Las palabras con las que iniciamos esta introducción apuntaban a quien nos inspiró al principio de esta andadura con sus concepciones en torno al estudio de la literatura comparada. Señala Claudio Guillén en su estudio clásico *Entre lo uno y lo diverso* cómo en el ejercicio de la misma "se tocan y entreveran la experiencia de la unidad y la de la diversidad; la experiencia de la continuidad y la del cambio [...] el comparatismo culmina en la identificación, ordenación y estudio de estructuras supranacionales y diacrónicas, compuestas de opciones, alternativas y contraposiciones", y advierte a continuación: "la aprehensión, diferenciadora y estructurante a la vez, de la unidad con la diversidad es incompatible con dos tendencias del pensar crítico: el reduccionismo y la ahistoricidad"[13]. Describe lo que llama "estructura diacrónica" como "un conjunto de relaciones que enlazan el cambio con la continuidad, la diferencia con la analogía, la particularidad con la generalidad"[14]. ¿Cómo se aplica todo esto a nuestro estudio? Por una parte es necesario poner en contacto al menos varias épocas y varios espacios: como mínimo el Renacimiento, y el siglo XIX y principios del XX, por un lado, y por otro, Europa –sobre todo, Inglaterra y Francia– e Hispanoamérica. Por otra parte, tenemos algunos elementos vertebradores que nos permiten asumir una perspectiva unitaria que proporciona coherencia a nuestro estudio, pero también dar cuenta de las transformaciones: nos referimos al canon de la melancolía y al proceso que se consuma con la fijación de determinados mitos y arquetipos poéticos[15]. Roger Bartra da una base nocional para afrontar el estudio de los inmensos espacios de la melancolía con la atención demandada por Guillén a las estructuras diacrónicas, en las que se concitan continuidad y diversidad. Así, define Bartra la melancolía como "un canon cultural de gran envergadura que recorre toda la historia occidental"[16] y que "se constituyó en los albores de la modernidad como un

[13] Cf. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, op. cit., p. 378.
[14] *Ibidem*, p. 379.
[15] Sobre ese tipo de procesos que implican variaciones sobre ciertos perfiles arquetípicos, precisamente por la capacidad que tienen los "personajes y tramas arquetípicos" para "engendrar réplicas", ha escrito George Steiner en su libro *Antífonas*, donde cita los cuatro ejemplos de mitos de la modernidad en los que suele reconocerse una parecida capacidad reproductora a la de la mitología antigua: "Fausto, Hamlet, Don Juan y Don Quijote". Cf. G. Steiner, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 159.
[16] Cf. R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

gran mito"[17], pero se trata de una estructura dúctil que presenta variadas facetas y que se enriquece con cambios, nuevos matices, etc. Son las "mutaciones", que explican la obstinada persistencia del canon de la melancolía, su capacidad de evolucionar y sus potencialidades: "El poder metafórico de la melancolía se halla inserto en la estructura más amplia de un mito [...] Pero las funciones de un mito como la melancolía pueden ser muy variadas y diferentes; lo que observamos es la continuidad y sobrevivencia de una estructura simbólica y no la permanencia de un mismo conjunto de funciones [...] Para que la historia (y la evolución) del mito pueda verse como inscrita en un proceso de selección, es preciso introducir otro aspecto: las mutaciones. En efecto, para comprender algunos giros innovadores en la historia del mito, es necesaria la aparición de elementos nuevos que van a formar parte de las alternativas que se seleccionarán"[18].

Por otra parte, al mismo tiempo que los elementos vertebradores acotan nuestra investigación en cuanto a su enfoque, la expanden en cuanto a los campos dignos de estudio, porque tanto la codificación de la melancolía como la mitificación literaria ocurren con el concurso de todas las artes. Ello da un inevitable carácter interdisciplinar a nuestro trabajo, para cuya concreción nos apoyamos en las ideas de otro maestro de la literatura comparada, George Steiner, quien afirma: "Un poema, una obra de teatro o una novela nunca pueden separarse del todo de las ilustraciones o de las obras de arte que inspiran [...] Roman Jakobson llamaba «transmutación» al movimiento de un texto hacia otros medios; algo vital en las disciplinas de la comprensión y la valoración de la literatura comparada"[19]. Después aplica estos presupuestos precisamente al caso paradigmático de Shakespeare: "El *Otelo* y el *Falstaff* de Verdi guardan una estrecha relación exponencial con la comprensión de Shakespeare en la Europa tardorromántica. Las vidas de *Hamlet* son también las de las distintas óperas, películas, cuadros e incluso ballets que la obra ha generado"[20]. Y el propio Steiner integra, además, el estudio iconográfico –a la manera del realizado por la escuela de Warbug– en el ejercicio comparatista: "La iconografía, tal como la practicaban Aby Warbug, Panofsky y Courtauld, así como la historia y la filosofía de la música a la manera de Adorno, son parte esencial de la literatura comparada"[21]. En nuestro caso, tal integración ha sido, desde luego, necesaria, y así se refleja no sólo en la bibliografía, sino también en el

[17] *Ibidem*, p. 183.
[18] *Ibidem*, pp. 219, 222, 225.
[19] Cf. G. Steiner, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 141-142.
[20] *Ibidem*, p. 142.
[21] *Ibidem*, p. 142. Él mismo muestra la concepción integral de la actividad artística cuando reflexiona sobre la creación. Cf. G. Steiner, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2005.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

apéndice de ilustraciones, que hemos unificado en el segundo volumen para poner de relieve el itinerario seguido. Tal apéndice puede servir como testimonio de una indagación en el terreno interartístico que viene avalada por ejemplos como el de Mario Praz, quien por encima de toda objeción señala: "existe una semejanza general entre las obras de arte de determinado periodo [...] existe una unidad latente o manifiesta en las obras de un mismo artista [...] las tradiciones ejercen una influencia diferenciadora no sólo entre las distintas artes, sino también dentro del ámbito de un mismo arte. Por consiguiente, ni las afirmaciones de Wellek y Warren ni las objeciones del *Laokoon* pueden desalentarnos en nuestra búsqueda de un nexo común entre las distintas artes"[22].

En cuanto a nuestro trabajo analítico queremos hacer notar que nos hemos ajustado a un método inductivo, partiendo del examen pormenorizado de los textos trabajados. Ello no quiere decir que no contáramos con ciertas ideas medulares planteadas como hipótesis, pero sólo las hemos valorado e incorporado después de la minuciosa exploración textual. Podemos aducir como apoyo de este proceder las sabias palabras de Erich Auerbach que suscribimos plenamente: "El método de la interpretación de textos deja a discreción del intérprete una cierta libertad: puede elegir y poner el acento donde le plazca. En todo caso, lo que el autor afirma debe ser hallable en el texto. Mis interpretaciones están dirigidas, sin duda alguna, por una intención determinada, pero esta intención sólo ha tomado forma paulatinamente en contacto con el texto, habiéndome dejado llevar por éste durante buenos trechos"[23].

Hemos de hacer aún algunas observaciones terminológicas. En el terreno de la literatura comparada éste es un resbaladizo terreno en el que nos topamos con muy diversas posibilidades para referirnos a cualquier tipo de contacto entre textos y creadores. No hay formas neutras y, por tanto, resulta complicado aplicar rigurosamente el término apropiado en cada caso en que se producen los mencionados contactos. Como ya indicamos, nuestra tarea no es de índole teórica, pero somos muy conscientes de los matices e implicaciones que lleva aparejado el uso de un concepto u otro; por ello procuramos hacer un empleo consciente, meditado y riguroso de la terminología. En términos generales, y teniendo el cuenta el contexto estudiado, preferimos las opciones que implican una recepción activa (si se nos permite la paradoja), que viene justificada por la particular relación de la modernidad con la tradición, una relación que se

[22] Cf. M. Praz, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 57-58.
[23] Cf. E. Auerbach, *Mimesis*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 524.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

construye sobre el deseo de asimilación y el anhelo de originalidad. Ello nos insta a definir la mayor parte de las veces los contactos buscados por los creadores en términos de reescritura, recreaciones, apropiaciones, reelaboraciones, relecturas, diálogo, etc., lo que no quiere decir que renunciemos a referirnos a veces a influencias –reivindicadas en ocasiones por los propios escritores a pesar del descrédito que acompaña al término entre buena parte de la crítica– así como a presencias más difusas pero no menos reales, nombradas como ecos o resonancias. Preferimos los conceptos indicados más arriba a la noción de intertextualidad, por la misma centralidad que en nuestros planteamientos tiene el artista creador y que parece hurtada con la referencia a unas relaciones eminentemente textuales.

La coherencia de los presupuestos anteriores se confirma en la escritura paródica de algunas realizaciones literarias que estudiamos. Entendemos la funcionalidad de estas parodias como la presenta Linda Hutcheon en su *A theory of parody*, donde se muestran como una forma de apropiación que no se limita a la "imitación ridiculizante", sino que se trata, más bien, de "un género complejo, tanto por su forma como por su "ethos" [...] uno de los modos con que los artistas modernos han conseguido afrontar el peso del pasado"[24], una clase de escritura que permite la mezcla de homenaje respetuoso y burla irónica[25]. Hutcheon subraya, pues, la cualidad imitativa de la escritura paródica, su carácter de repetición –aunque repetición con diferencia, claro–. Nosotros queremos destacar su carácter de re-creación, muy particularmente en los textos que alcanzan un diálogo dinamizador con aquéllos que reescriben.

[24] Cf. L. Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000, p. 29. "Parody is a complex genre, in terms of both its form and its ethos. It is one of the ways in which modern artists have managed to come to terms with the weight of the past".
[25] *Ibidem*, pp. 33, 37.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

NOTAS ACLARATORIAS

Señalo a continuación una serie de decisiones, sobre todo de carácter formal, para la realización de esta tesis:

He optado por traducir los textos que están en lenguas distintas a la española, guiada por el afán de facilitar la lectura. A menos que aparezca indicado en las notas de otro modo, las traducciones son mías. Por su centralidad en este trabajo, para las citas de Shakespeare he creído conveniente presentar mi propia traducción en el caso de los dramas, mientras que para los *Sonetos*, por la especial dificultad que plantean, he preferido acudir a traducciones de ediciones españolas, criterio que ha prevalecido en las citas de textos poéticos de otros autores. Cuando se trata de textos literarios aparecen en la lengua original en el cuerpo principal, y su traducción queda reflejada en las notas. Los textos críticos de los que utilizo ediciones que no están en español son reproducidos en las notas en su lengua original.

Como norma general, he destacado las citas literarias poniéndolas en cuerpo de letra distinto y con una mayor sangría, mientras que aparecen incorporadas en el cuerpo de redacción los textos de crítica, tratados, etc.

Aunque los títulos de las obras en inglés suelen escribirse con las palabras léxicas en mayúsculas, me he atenido a un criterio unificador y empleo la mayúscula en la primera palabra de los títulos.

Es cuestión engorrosa en una tesis de literatura comparada optar por la grafía original de autores y personajes o por la castellanizada en los casos en que la segunda opción suele ser la más empleada, problema especialmente incómodo cuando, por ejemplo, en el caso de los personajes de Shakespeare hay unos que se nombran en su lengua original y otros que suelen aparecer adaptados; así ocurre, sin ir más lejos, en los autores hispanoamericanos estudiados. Como criterio general, he seguido la grafía castellanizada cuando me refería a la recepción de los textos por autores de habla española que así los reflejaban, mientras que si el análisis se refería a la obra de Shakespeare he mantenido la grafía original. En cuanto a los nombres de artistas en los que está muy generalizada la grafía adaptada, y así suelen aparecer incluso en los estudios especializados, me he atenido a ella, consignando la primera vez que aparecían el nombre original entre paréntesis.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Primera parte:

WILLIAM SHAKESPEARE,

"POETA SOBERANO"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Capítulo 1:
CANONIZACIÓN DE SHAKESPEARE

El tema que abordaremos en esta parte de nuestro trabajo es el del proceso que culminará con la exaltación de Shakespeare como el mayor poeta de nuestra cultura y encarnación del genio por excelencia. El estudio de la recepción de Shakespeare para el asunto que nos interesa se inserta en un amplio contexto en que el dramaturgo juega un papel crucial, ya que los juicios en relación con él y con su obra no sólo experimentaron cambios según la tendencia crítica dominante, sino que estuvieron ligados a las más importantes disquisiciones estéticas desde el siglo XVII. Aunque escapa a nuestro tema tratar con profundidad ese papel, trataremos de apuntar su presencia como referencia de algunas de las categorías centrales que se manejaban, así como los hitos más relevantes de la crítica que se le hizo, pues es necesario situar su recepción entre los críticos de los países europeos de más amplia proyección para captar con exactitud lo que supuso la obra que Hugo le dedicara y lo que aportó el poeta francés con su propia visión de Shakespeare. Nos interesa profundamente la visión de Hugo por el liderazgo que ejercería entre sus contemporáneos y entre los poetas posteriores, y particularmente porque sus juicios resultan esenciales para la adopción de modelos en ese romanticismo hispanoamericano que fue el Modernismo[1], pues el poeta francés fue maestro y guía para Darío, referente fundamental a su vez de Lugones, quien recoge igualmente el magisterio de Hugo[2].

---

[1] Explica Octavio Paz que "El modernismo fue la respuesta al positivismo, la crítica de la sensibilidad y el corazón –también de los nervios– al empirismo y el cientifismo positivista. En este sentido su función histórica fue semejante a la de la reacción romántica en el alba del siglo XIX. El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo". Cf. O. Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 128.

[2] En su libro sobre Lugones, Julio Irazusta habla, refiriéndose a los encuentros entre el poeta argentino y Darío durante el viaje de aquél a París emprendido en 1911, de "las charlas interminables que tenía con su hermano en las letras en esos días [...] cuando agotados los temas el maestro decía: "Vamos a los Andes", y sacando de sus anaqueles un ejemplar de Víctor Hugo, recitaba alguna de sus grandes composiciones. Tal era la admiración que ambos poetas le profesaban al que consideraban padre de todos ellos en la poesía moderna". Cf. J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 64.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.1 Proyección de Shakespeare en Europa: Francia, Alemania, Inglaterra

Los hitos más significativos de la recepción de Shakespeare en Europa y de la apropiación del poeta llevada a cabo en los principales países en que se vivió con mayor intensidad y vigor el proceso de la canonización de su genio que culminaría en el Romanticismo han sido estudiados y repetidos con frecuencia. No obstante, la complejidad de las realidades culturales, intelectuales y artísticas de las sociedades en que se gestó ese proceso apunta a perspectivas más plurales de las que suelen admitirse, pues tales realidades estaban dictadas por la controversia y las tensiones entre los modelos estéticos dominantes y otros nuevos emergentes, por la multiplicidad en las formas de manifestación (traducciones, representaciones, etc.), hasta el punto de que se ha podido hablar de la recepción de Shakespeare a partir del siglo XVIII en Alemania, del "descubrimiento" del dramaturgo inglés allí, como de un "estereotipo cultural", un mito fundado en la necesidad de encontrar una identidad nacional sobre la que construir una literatura propia superior[3]. A medida que la investigación en ese campo ha ido ampliándose, el panorama se ha diversificado dando lugar a un puzzle de difícil recomposición: "La infinita variedad de respuestas a la obra de Shakespeare a lo largo de los siglos ha dejado a un número considerable de investigadores dudando de la viabilidad de una reconstrucción completa de cómo el Shakespeare continental fue leído, representado, traducido, etc."[4]. Atender a la complejidad señalada nos llevaría a una investigación que cae fuera de los límites de nuestro trabajo, en el que esta cuestión tiene carácter auxiliar; pero sí creemos ineludible considerar el contexto de los hitos más importantes de esa recepción, que casi siempre se corresponde con el de los autores más influyentes en la tradición cultural cuya estela perseguimos. Por otra parte, conviene matizar que, a fin de cuentas, los estereotipos culturales –aun cuando no reflejen enteramente la verdad– pueden ejercer un importante influjo con su dilatada presencia. Así pues, el centrarnos en determinados países europeos no se debe a un

[3] Cf. W. Habicht, "Shakespeare and the German imagination: cult, controversy, and performance", en H. Kerr, R. Eaden y M. Mitton (eds.), *Shakespeare: world views*, London, Associated University Presses, 1996, p. 87.

[4] D. Delabastita y L. D'hulst, "Introduction", en D. Delabastita y L. D'hulst (eds.) *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the romantic age*, Amnsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993, p. 11. "The infinite variety of responses to Shakespare's work throughout the centuries have left a considerable number of researchers doubting the feasibility of a full reconstruction of how the continental Shakespeare was read, performed, translated, etc.".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

descuido inconsciente o a una visión trasnochada, sino al intento de obedecer a la elección más relevante por su repercusión en Hispanoamérica, ya que el ámbito de nuestros principales intereses está limitado por ese contexto[5].

Nos proponemos, pues, esbozar el proceso seguido en la apreciación de Shakespeare en los países europeos cuya aportación fue esencial cuando se estaba gestando la valoración que, con escasas excepciones[6], se ha mantenido –al menos de forma global– hasta hoy. Nos parece necesario describir esos escenarios diacrónicamente y ver las diferencias de desarrollo y cronología en los diversos países, algunas de las piezas críticas más destacadas que se produjeron, así como las comunicaciones que entre ellos se dieron con frecuencia[7].

Podemos distinguir dentro de la recepción de Shakespeare, su descubrimiento y redescubrimiento en dos contextos histórico-estéticos: el que aún es deudor del Clasicismo y el que se abre con el Romanticismo[8]; ambos se han visto reflejados tanto en la crítica valorativa del dramaturgo como en las traducciones y representaciones realizadas. En el primer descubrimiento se verificaban las tensiones entre el teatro del autor isabelino y las sujeciones que marcaban la pauta del teatro neoclásico francés y el prestigio del canon aristotélico, de modo que se veía la necesidad de reconciliar la obra del escritor inglés con uno u otro paradigma para hacerla tolerable de algún modo

[5] Ton Hoenselaars nos proporciona una bibliografía selectiva sobre la presencia de Shakespeare en la cultura europea, e incluye trabajos sobre la recepción que se ha tributado al dramaturgo en un amplio conjunto de países. Véase T. Hoenselaars, "Bibliography: Shakespeare in European cultura", en A. Luis Pujante y T. Hoenselaars (eds.), *Four hundred years of Shakespeare in Europe*, Newark, University of Delaware Press, 2003, pp. 241-259. En este mismo volumen encontramos sobre todo contribuciones sobre aspectos muy concretos de distintas manifestaciones de la presencia de Shakespeare en varios espacios y momentos de la historia de Europa.

[6] Véase, sobre esta cuestión, "Una lectura contra Shakespeare", en G. Steiner, *Pasión intacta*, op. cit., pp. 73-101. Tras hacer un repaso muy breve de la recepción de Shakespeare anterior a su deificación, que tiene como consecuencia que "la crítica seria y fundamentada contra Shakespeare ha sido, desde la década de 1830, extraordinariamente escasa" (*Ibidem*, p. 80), Steiner destaca los casos más significativos de la crítica desfavorable a Shakespeare para centrarse en el estudio de la animadversión de Wittgenstein hacia el poeta inglés.

[7] Aunque hay numerosos textos más recientes en que se tratan diferentes aspectos de la recepción de Shakespeare, puede verse una ordenada explicación del proceso en la Europa continental, con los autores, títulos y hechos fundamentales, en A.W. Ward y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge history of English literature. Volume V: The drama to 1642. Part one,* Cambridge, Cambridge University Press, 1950, pp. 283-308.

[8] Engler divide esquemáticamente en tres fases la consideración de Shakespeare y su obra en Europa; las dos primeras vendrían a corresponderse con los momentos que hemos señalado: la que lo sitúa "más allá de las reglas" coincidiría con la reivindicación de Shakespeare ligada al ataque a los principios neoclásicos, y la que lo ubica "más allá de la crítica" –ensalzando sus logros dramáticos– surgiría como consecuencia del apogeo de la "poética del genio". Cf. B. Engler, ""Constructing Shakespeares in Europe", en A. Luis Pujante y T. Hoenselaars (eds.), *Four hundred years of Shakespeare in Europe*, op. cit., pp. 31-33. R. W. Babcock situó el origen de la devoción por Shakespeare a finales del siglo XVIII. Cf. R. W. Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatry 1766-1799: A Study in English Criticism of the Late Eighteenth Century*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1931.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dentro de los criterios estéticos dominantes. Es difícil, no obstante, separar con nitidez las variadas perspectivas, como veremos enseguida con el ejemplo de Francia.

1.1.1 Francia, siglo XVIII. El caso de voltaire

En efecto, en la Francia del siglo XVIII (que ejercía el dominio continental en la en la esfera dramática con su teatro neoclásico) encontramos desde defensas de aspectos concretos de la obra de Shakespeare sin salirse de los límites del clasicismo, como la del abbé Le Blanc, hasta visiones más independientes de la estética imperante y valoraciones decididamente entusiastas, como las del abbé Prévost[9]. Sin embargo, los juicios que tendrían mayor repercusión con diferencia serían los de Voltaire (1694-1778), en quien parecen haberse dado sentimientos encontrados: atracción por el teatro de Shakespeare a partir de su viaje a Inglaterra en que lo vio representado, y repulsa en años posteriores: los frutos de esa mezcla ambigua son, por una parte, algunas imitaciones o adaptaciones de obras o la inclusión de elementos shakespeareanos en las propias (elementos extraños, por cierto, al Clasicismo francés), y por otra parte, los textos en que destacaba las virtudes, sin olvidar los defectos, del dramaturgo inglés, y aquellos otros en que expresaba ya su rotunda oposición a Shakespeare. Por su alcance europeo serían fundamentales sus *Lettres philosophiques* (1733), entre las que la decimoctava carta titulada "Sobre la tragedia" es representativa de su primera actitud hacia el autor de *Hamlet*, una postura equidistante de posiciones extremas, basculando entre la crítica por la ausencia de "buen gusto" y el elogio por la sublimidad de ciertas partes: "[Shakespeare] Tenía un genio lleno de fuerza y de fecundidad, natural y sublime, sin la menor chispa de buen gusto y sin el menor conocimiento de las reglas [...] hay escenas tan bellas, trozos tan grandes y tan terribles esparcidos en sus farsas monstruosas a las que llaman tragedias, que esas piezas han sido siempre interpretadas con gran éxito. El tiempo, que es el único que fragua la reputación de los hombres, ha hecho finalmente respetables sus defectos"[10]; y aunque Voltaire describe algunos de esos defectos en los que caen varios de sus imitadores modernos también presenta una traducción propia de "uno de esos momentos impresionantes que piden gracia para todas sus faltas"[11] (el más famoso monólogo de *Hamlet*). Resulta irónico que en esta

[9] *Ibidem*, p. 289.
[10] Cf. Voltaire, *Cartas filosóficas*, Madrid, Editora nacional, 1976, p. 147.
[11] *Ibidem*, p. 148.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

carta Voltaire meta en el mismo saco a Shakespeare y a Dryden, adjudicando al último faltas parecidas a las que él vio en su compatriota isabelino; en realidad el autor francés dirige su crítica agridulce al teatro inglés cuya apreciación se resume en estas palabras: "Es en estos trozos sueltos [como los dos traducidos por él de Shakespeare y de Dryden] donde los trágicos ingleses han destacado hasta ahora; sus piezas, casi todas bárbaras, desprovistas de buen gusto, de orden, de verosimilitud, tienen fogonazos asombrosos en medio de esa noche. El estilo es demasiado ampuloso, demasiado fuera de lo natural, demasiado copiado de los escritores hebreos, tan llenos de la hinchazón asiática; pero también hay que confesar que los zancos del estilo figurado, sobre los que la lengua inglesa está encaramada, elevan también el espíritu bien alto, aunque con una marcha irregular"[12].

El escritor galo se convirtió en una especie de centro de irradiación de la recepción shakespeareana en Europa: por una parte contribuyó notablemente a divulgar su obra incluso más allá de las fronteras de Francia; por otra, se impuso con sus ideas en algunos ámbitos (como Italia) o se situó como referente en Alemania en la polémica que se planteaba al contrastar el arte de Shakespeare y el clasicismo, dividiendo el panorama entre los seguidores de sus ideas al respecto (por ejemplo, Johann Christoph Gottsched) y quienes se distanciaban de ellas por ver, a pesar del apartamiento de la estética clasicista, méritos en la obra de Shakespeare (como J. E. Schlegel)[13].

En el terreno de la traducción también fueron particularmente importantes las contribuciones de Francia, de repercusión en el resto del continente: primero, en 1745, aparece un primer grupo de obras de Shakespeare traducidas por Pierre Antoine de La Place, la mayoría con algunas escenas reducidas a un resumen[14]. En 1776 llegaría el primer volumen de las de Pierre Félicien Le Tourneur, y si ambas contaron con una introducción favorable al arte de Shakespeare (actitud que se había ido desarrollando en Francia desde mediados de siglo), Le Tourneur fue más lejos al situarlo a la misma altura que Corneille, Racine y Molière. Tan generosos entusiasmos a favor del bardo inglés, aun en detrimento del gran teatro francés, tuvieron el efecto de extremar la animadversión de Voltaire y provocar su airada respuesta, que generaría a su vez otras contrarrespuestas por críticos de varias nacionalidades[15]. El otro jalón importante en

[12] *Ibidem*, p. 151.
[13] Cf. A.W. Ward y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge history of English literature. Volume V: The drama to 1642. Part one,* op. cit., pp. 289-290.
[14] *Ibidem*, p. 291.
[15] *Ibidem*, p. 293.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cuanto a traducciones se debió a Jean François Ducis a lo largo del último cuarto de siglo: sus versiones hechas para la escena, aun mutiladas a veces y –puesto que no sabía inglés– basadas en las que ya había en francés, tuvieron como consecuencia primordial la popularización de Shakespeare en la escena francesa y en la italiana[16]; como luego veremos, también fueron utilizadas para las primeras representaciones de obras de Shakespeare en tierras de Hispanoamérica[17].

1.1.2 Alemania, desde Lessing hasta los románticos

Las líneas que al principio señalamos en cuanto al "descubrimiento" del dramaturgo en sucesivos momentos se verifican en el caso de Alemania. El primer momento de ese descubrimiento se dio hacia mediados del siglo XVIII, en medio del dominio del Clasicismo francés, y surgió en el seno del diálogo intelectual y la controversia. El proceso fue casi paralelo al principio en ambos países, si bien, como se sabe, Alemania llegó antes más lejos en su apropiación del autor inglés, pues allí despertó pronto una devoción entusiasta.

El papel de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) como iniciador de la apreciación por Shakespeare ha sido discutido repetidamente y desde hace tiempo[18]; sin embargo, tanto por la proyección del pensador como por su vigor intelectual aún parece concentrar el protagonismo de esos primeros pasos, como lo hizo Voltaire en Francia. La evolución de la apreciación de Shakespeare en Alemania refleja muy bien el verdadero alcance de las búsquedas estéticas. La actitud de Lessing en el muy citado número 17 de *Briefe die neueste Literatur betreffend* (1759) deja ver el deseo de escapar de los estrechos y artificiosos límites del neoclasicismo así como de encontrar una base prestigiosa para la creación de un drama nacional, sin dejar de tener como referente en materia trágica el canon aristotélico basado en el teatro de Sófocles: Shakespeare le

[16] *Ibidem*, p. 294. El poeta y traductor él mismo de obras de Shakespeare, Yves Bonnefoy, corroboraba con el repaso y la descripción de las versiones más tempranas en Francia que ha faltado allí una traducción completa de las obras de Shakespeare que fuera fiel y al mismo tiempo estuviera a la altura del original, lo que había dejado a los franceses –asevera– sin una idea precisa del arte dramático del autor isabelino ni de su poesía. Cf. Y. Bonnefoy, *Shakespeare and the French poet*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2004, pp. 213-217.

[17] Cf. P. L. Barcia "Shakespeare en la Argentina", en AA. VV., *Shakespeare en la Argentina. Contribución en el IV° centenario de su nacimiento,* op. cit., p. 45-48.

[18] Cf. W. Habicht, "Shakespeare and the German imagination: cult, controversy, and performance", op. cit., p. 88.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proporcionó un modelo poderoso más cercano a aquél y al gusto alemán que la dramaturgia francesa, cuyo exponente máximo en Alemania era Gottsched[19].

En el campo de la traducción, la de veintidós obras llevadas a cabo por Christoph Martin Wieland (1762-1766) estaría también en un punto intermedio en que el rechazo del clasicismo estricto no podía conllevar una aceptación total de Shakespeare, pues, según señala Norbert Greiner, a pesar de que la estancia formativa de Wieland durante ocho años en Suiza junto a Johann Jacob Bodmer lo hizo permeable –a través de lecturas de literatura inglesa– a categorías distantes de la estética alemana como la de lo maravilloso, su aversión a los recursos cómicos en la obra de Shakespeare demuestra la dificultad para desligarse de la sensibilidad clasicista[20]. Antes de llegar a las traducciones que marcan la recepción de Shakespeare en el contexto del Romanticismo alemán aún conviene destacar las que hizo el actor Friedrich Ludwig Schröder para sus representaciones y el hecho de que él mismo hubo de ajustar las versiones para no despertar el horror desazonado de unos espectadores de gustos demasiado amables como para permitir los excesos del bardo isabelino; lo más significativo es que hasta bien avanzado el siglo XIX se seguía viendo la necesidad de adaptar a Shakespeare en la escena alemana, lo que demuestra que el gusto del público general no permite progresos acelerados[21]. En cualquier caso, tanto Lessing como Wieland prepararon el camino para la apreciación entusiasta del dramaturgo por parte de los jóvenes escritores del *Sturm und Drang*.

Había que dar, no obstante, un paso más para reconocer en el autor de Stratford al poeta de la naturaleza, la encarnación del genio por antonomasia. Esa nueva actitud de aceptación total sería inaugurada por Heinrich Wilhelm von Gerstenberg y recogida por Herder, quien le daría fundamento teórico al seguir su concepción de la evolución histórica y defender que no había por qué buscar semejanzas entre Shakespeare y los autores clásicos, pues siendo distintas las condiciones históricas en que debieron

---

[19] Cf. A.W. Ward y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge history of English literature. Volume V: The drama to 1642. Part one,* op. cit., p. 295, N. Greiner, "The comic matrix of early German Shakespeare translation", en D. Delabastita y L. D'hulst (eds.) *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the romantic age*, op. cit., p. 203, y W. Habicht, "Shakespeare and the German imagination: cult, controversy, and performance", op. cit., p. 88.

[20] Cf. N. Greiner, "The comic matrix of early German Shakespeare translation", op. cit., pp. 207-209.

[21] Cf. W. Habicht, "Shakespeare and the German imagination: cult, controversy, and performance", op. cit., pp. 89, 91.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trabajar, las formas debían ser necesariamente diferentes, aunque persiguieran fines semejantes[22].

El más influyente receptor de esta nueva actitud fue el joven Goethe (1749-1832), que concentró y expresó profusamente la adoración sentida por Shakespeare, además de proporcionar un punto de apoyo fundamental en la concepción romántica del personaje más famoso del dramaturgo a través de la crítica de *Hamlet* que puso en boca de su héroe en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister,* 1796). Nos detendremos un poco para reflejar sus juicios en torno al autor inglés por su relevante papel en la tradición literaria que estudiamos y porque ellos perfilan con especial nitidez el carácter del fervor por Shakespeare, el ambiente en que se desenvolvía, los sentimientos y reacciones ante hechos como la crítica de Herder, las traducciones y opiniones de Wieland o la de otro compañero del *Sturm und Drang*, Lenz, todo lo cual justifica que se haya hablado de "La íntima relación entre el ascenso de Shakespeare y el desarrollo del Romanticismo en Alemania" hasta tal punto de que, como en efecto comprobaremos, "Shakespeare –dice Jonathan Bate– fue el arma con la que el *Sturm und Drang* repelió la hegemonía cultural francesa e inició la revolución romántica"[23]. En 1771 Goethe escribió el ensayo "Zum Shakespears Tag" ("En el día de Shakespeare"), donde describe el intenso deslumbramiento que experimentó en su primer contacto con la obra de Shakespeare: "No esperen ustedes que escriba extensa y ordenadamente. La serenidad del alma no es traje de fiesta; y hasta ahora he reflexionado poco sobre Shakespeare; cuando más lejos he podido llegar, conseguí a lo sumo adivinarle, sentirle. La primera página suya que leí, hizo que le perteneciera para toda la vida, y cuando había terminado de leer la primera pieza, tuve la sensación de un ciego de nacimiento al que una mano milagrosa devuelve, de repente, la vista"[24]. Allí también se queja Goethe del sometimiento del teatro francés a las reglas de las tres unidades y desdeña el tratamiento que franceses y alemanes han dispensado a Shakespeare: "Tanto los franceses y los alemanes contagiados por ellos, y aún el mismo Wieland, cosecharon en esta ocasión, como en muchas otras, pocos honores. Voltaire, que siempre hizo un oficio del afán de calumniar todo lo grande, se ha mostrado

[22] Cf. A.W. Ward y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge history of English literature. Volume V: The drama to 1642. Part one,* op. cit., p. 297.

[23] Cf. J. Bate, *Shakespeare and the English romantic imagination*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 9. "The close relation between the rise of Shakespeare and the rise of Romanticism in Germany [...] Shakespeare was the stick with which the *Sturm und Drang* beat off French cultural hegemony and initiated the Romantic revolution".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

también aquí como un verdadero Tersites. Si yo fuera Ulises, tendría que retorcer sus espaldas bajo los golpes de mi cetro"[25]. De su entusiasmo por el autor isabelino dejó testimonio asimismo en varios lugares de *Dichtung und Wahrheit* (*Poesía y verdad*, 1811-1831), la autobiografía de su juventud; merece la pena poner algunos ejemplos por lo cabalmente que transmite no sólo la apreciación que se tenía de Shakespeare en su círculo, sino también el sentimiento de apropiación nacional, los hitos que habían contribuido a ello y el rechazo que les dictaba su adoración a críticas como las de Wieland. Presenta al dramaturgo inglés como una influencia que les proporciona "una visión del mundo y un disfrute espiritual más elevados", y añade: "Después de haber pronunciado este nombre ya no necesito dar más explicaciones. Shakespeare cuenta con el reconocimiento alemán más que con el de cualquier otra nación, incluso más que con el de la suya propia [...] Ya he expresado en otro lugar la influencia que esta mente extraordinaria ha tenido en mí [...] Y así Shakespeare, tanto en traducción como en original, por sus partes o en su totalidad, en sus pasajes y fragmentos, influyó en nuestra sociedad de Estrasburgo de tal manera que, al igual que hay hombres versados en la Biblia, nosotros nos instruíamos poco a poco en Shakespeare, reproducíamos en nuestras conversaciones las virtudes y defectos de la época que nos daba a conocer, obteníamos el mayor placer de sus juegos de palabras y rivalizábamos en su traducción e incluso en nuestra propia y caprichosa imitación original. A esto contribuyó en no pequeña medida que yo lo hubiera descubierto antes que todos los demás [...] Nos sentaba bien admirarlo de forma tan incondicional. Si alguien desea averiguar directamente lo que se pensaba, hablaba y trataba por entonces en este animado grupo, que lea el tratado de Herder sobre Shakespeare en la recopilación *En torno al carácter y el arte de los alemanes*, así como las *Observaciones sobre el teatro* de Lenz, que en un anexo añadían una traducción de *Love's labour's lost*. Herder penetró en lo más profundo del carácter de Shakespeare y lo representó de forma espléndida"[26]. En otro lugar apunta: "Entre nosotros la admiración por Shakespeare había llegado al extremo de la adoración. Wieland, en cambio, con esa peculiaridad tan suya de estropearse a sí mismo y a sus lectores todo interés que pudieran sentir y aguarles el entusiasmo, había criticado bastantes cosas en las notas que añadió a su traducción del gran autor, y lo

[24] Cf. J. W. Goethe, "En el día de Shakespeare", en *Ensayos sobre arte y literatura,* Málaga, Analecta Malacitana, 2000, p. 138.
[25] *Ibidem,* p. 140.
[26] Cf. J. W. Goethe, *Poesía y verdad*, Barcelona, Alba Editorial, 1999, pp. 505-508.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hizo de una manera que nos desagradó en extremo y que rebajaba a nuestros ojos el mérito de su trabajo"[27].

Más tarde Goethe cambiaría de actitud al evolucionar junto a Schiller hacia un clasicismo que le hace sentirse incómodo ante las irregularidades del arte de Shakespeare. En el ensayo "Shakespeare und kein Ende!" ("Shakespeare y no se acaba"), que data de 1813 y 1816, y fue publicado por partes en 1815 y 1826, aunque aún lo llama "maestro grande y único"[28], procede ya de un modo más crítico a analizarlo como poeta –en comparación con antiguos y contemporáneos– y como dramaturgo: "Así Shakespeare necesariamente forma parte de la historia de la poesía, pero sólo por casualidad aparece en la historia del teatro. Como en aquella se le puede admirar incondicionalmente, en ésta conviene sopesar las condiciones a las que se amoldó y no alabar las mismas condiciones como si se tratase de virtudes o ejemplos"[29].

También los representantes de la escuela romántica, como sus predecesores del *Sturm und Drang*, miraron a Shakespeare con veneración, pero intentaron ir más allá en la comprensión e interpretación del poeta. Aunque en lo que se refiere a traducciones se ha dicho que "Lenz fue el primer traductor que intentó plasmar sin reservas una obra de Shakespeare en su totalidad"[30] (se trataba de *Love's labour's lost*), uno de los momentos más importantes de la recepción de Shakespeare en Alemania llegó con la traducción de sus obras, de muy larga pervivencia, comenzada por A. W. Schlegel (1767-1845), que empezó a aparecer en 1797 y que acabaría de ser completada en 1833 bajo la dirección de Ludwig Tieck (1773-1853). Esta traducción se sustentaba en una concepción ya romántica del arte shakespeareano, en la noción de poesía orgánica y obra autónoma[31]; pero frente a la idea que se tuvo de que ella reflejaba al "verdadero Shakespeare" algunos críticos de los últimos años han destacado que pese a haber sido definida como romántica, en cuanto al estilo y al tono responde a una dicción clásica, y que en realidad encontramos en ella a un Shakespeare que, sometido a los principios estéticos de belleza estilística y decoro del Romanticismo, aparece suavizado, depurado de sus irregularidades; lo que se juzgaba como primitivismo, impropiedades u oscuridades ha

[27] *Ibidem*, pp. 676-677.
[28] Cf. J. W. Goethe, "Shakespeare y no se acaba", en *Ensayos sobre arte y literatura,* op. cit., p. 149.
[29] *Ibidem*, p. 150.
[30] Cf. N. Greiner, "The comic matrix of early German Shakespeare translation", op. cit., p. 215. "Lenz was the first translator who unreservedly tried to render a Shakespeare play in its entirety".
[31] Cf. W. Habicht, "Shakespeare and the German imagination: cult, controversy, and performance", op. cit., p. 91, W. Habicht, "The romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the history of nineteenth-century German Shakespeare translation", en D. Delabastita y L. D'hulst (eds.) *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the romantic age,* op. cit., p. 46.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sido evitado; se persigue una "lirificación" y se evita la crudeza dramática o el humor grosero que puede aparecer en la obra del dramaturgo; se romantiza, por ejemplo, la figura de Romeo[32]. Así pues, se deja ver que el Romanticismo también reinterpreta la obra shakespeareana, y si es logro suyo –aunque prefigurado en el trabajo de Wieland, según explica Greiner– el descubrimiento de las comedias (el clasicismo siempre centró sus discusiones en las tragedias)[33], aún se manifiesta en las traducciones la necesidad de suavizar ciertos contornos abruptos de su creación. En el campo de la crítica romántica shakespeareana en Alemania simplemente mencionaremos de momento (por ser lo más relevante para nuestro estudio en Hispanoamérica) el complemento a las traducciones aludidas, las conferencias de A. W. Schlegel *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809-11), de muy vasta influencia, citadas por Hazlitt en su Prefacio a *Characters of Shakespear's plays* (1817) y que tendrían un gran eco en la crítica sobre el bardo inglés de Coleridge.

1.1.3 Francia, siglo XIX. El impulso de Stendhal y de Hugo

Curiosamente en Francia la recepción de Shakespeare vivió horas más bajas a principios del siglo XIX que en la segunda mitad del XVIII, y entre los precursores del Romanticismo el interés por el dramaturgo fue limitado[34]. Aunque los cambios culturales nunca son producto de un esfuerzo individual o de un solo hecho, podemos decir, aproximándonos al tema desde su lado más prestigioso, que un nuevo cambio de actitud vendría de la mano de Stendhal (1783-1842), quien indignado por el rechazo y la humillación sufridos por unos actores que pretendían representar *Hamlet* y *Othello* en París en el verano de 1822, publicó poco después en el *Paris Monthly Review* un artículo al que se sumaría otro a principios del siguiente año[35]; ambos serían el primer y el segundo capítulo respectivamente de *Racine et Shakespeare*, al que se le agregaría aún el tercero, *Ce que c'est que le romanticisme*, cuando se publicara en marzo de 1823. En 1825 apareció su nuevo panfleto sobre *Racine et Shakespeare*, donde se planteaba la

[32] *Ibidem*, pp. 45, 47-48, y N. Greiner, "The comic matrix of early German Shakespeare translation", op. cit., pp. 210-211.
[33] Tal es una idea central en el trabajo de Greiner. *Ibidem*, p. 210.
[34] Cf. A.W. Ward y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge history of English literature. Volume V: The drama to 1642. Part one,* op. cit., p. 301.
[35] Cf. R. Fayolle, "Introduction", en Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 23.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dicotomía entre los dos tipos de estética, la del clasicismo y la del romanticismo, representados por ambos dramaturgos; Stendhal tomaba el partido del segundo.

No obstante, aún habría de llegar la voz más poderosa del Romanticismo francés para darle a Shakespeare su puesto de privilegio en aquel país. Fue en 1827 cuando Victor Hugo (1802-1885) publicó su conocido "Prólogo" a *Cromwell*, que ha sido considerado como el manifiesto del Romanticismo y que ve en Shakespeare la cima de la nueva poesía. El interés por el dramaturgo inglés se manifestó en Francia de muchas formas por entonces: traducciones de algunas de sus obras por poetas como Alfred de Vigny o Alejandro Dumas entre otros, influencia en la obra dramática de Alfred de Musset, presencia en la pintura (Delacroix) y en la música (Berlioz)[36]... Y ya en 1864 –aniversario del nacimiento de Shakespeare– se culminaría el proceso con la publicación del ensayo *William Shakespeare*, que fue escrito por Hugo a propósito de la traducción de las obras del dramaturgo llevada a cabo por su hijo. La apasionada e incondicional reivindicación de Shakespeare por el poeta francés nos parece especialmente valiosa por el destacado papel del propio Hugo en el panorama literario de su momento y por la relevancia de su magisterio para escritores posteriores también y, muy en particular, para los del Modernismo hispanoamericano. Pero a esta obra nos dedicaremos después con pormenor para descubrir cuál es el Shakespeare que transmite Hugo.

1.1.4 Inglaterra. Tradición crítica clásica desde Dryden, y la nueva crítica de Coleridge y Hazzlit

Respondiendo a las prácticas de una época en que el ejercicio crítico no era concebible sin analizar excelencias y defectos[37], la tradición crítica inglesa sobre Shakespeare había reflejado desde pronto la oscilación entre los cánones de corrección y contención clasicistas y las virtudes del talento natural y del conocimiento intuitivo; tal fue la vara de medir de los principales comentadores de Shakespeare hasta bien entrado

[36] Cf. A.W. Ward y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge history of English literature. Volume V: The drama to 1642. Part one,* op. cit., p. 302.

[37] Aceptaciones casi absolutas y críticas menos ponderadas, como mucha de la ejercida en el Romanticismo, han producido la idea de que Shakespeare no fue muy bien tratado en el siglo XVII y principios del XVIII; por eso R. Cowler, editora de las obras de Alexander Pope, pone de relieve que tal crítica fue más positiva de lo que suele admitirse, pues los críticos de entonces no sólo reconocieron la excelencia del dramaturgo sino que se esforzaron por determinar el carácter de su genio. Cf. R. Cowler (ed.) "Introduction", A. Pope, "The preface of the editor to the works of Shakespear", en *The Prose Works of Alexander Pope, Vol. II: The Major Works, 1725-44*, Oxford, Archon Press and Basil Blackwell, 1986, p. 3.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el siglo XVIII. John Dryden (1631-1700) se valió, pues, de ambos criterios para comparar a Shakespeare y a Ben Jonson (1572-1637) en *An essay of dramatic poesy* (1668): el primero representaba ese talento natural, los valores generados por la grandeza de su genio. Por eso Dryden ensalza las cimas que es capaz de alcanzar, aunque pone de manifiesto asimismo las irregularidades de su obra, los defectos en que incurre, según su juicio: "He is many times flat, insipid; his comic wit degenerating into clenches, his serious swelling into bombast"[38]. Señala también, no obstante, que dado un asunto apropiado podía ser el más grande de los poetas. Por su parte, Ben Jonson, con su buen juicio y su erudición, su observancia de las reglas dramáticas y de los modelos clásicos, ejemplificaba para el crítico lo opuesto a Shakespeare, ostentaba las virtudes propias de los poetas eruditos, el efecto del aprendizaje, pero sin lograr llegar a las alturas del escritor de Stratford; por eso Dryden confiesa al final admirar a Jonson pero amar a Shakespeare[39].

El siguiente hito en la línea crítica de Dryden[40] viene dado por "El prefacio del editor" (1725) a las obras de Shakespeare de Alexander Pope (1688-1744); su valoración de los logros del dramaturgo es muy positiva, opina sobre él en términos altamente elogiosos, afirmando por ejemplo que "He is justly and universally elevated above all other Dramatic Writers [...] If ever an Author deserved the name of an Original, it was Shakespeare [...] Nor does he only excell in the Passions: in the coolness of Reflection and Reasoning he is full as admirable"[41]. Aunque indica importantes defectos suele eximir de culpa a Shakespeare, atribuyendo esas faltas a concesiones para satisfacer los groseros gustos del público, a las deformaciones incluidas en las ediciones de sus obras, o a la asignación falsa de algunas de ellas o de ciertas partes de las mismas, procedentes en realidad de otras plumas[42].

---

[38] Cf. J. Dryden, *An essay of dramatic poesy*, en M. H. Abrams (ed.), *The Norton anthology of English literature*, Vol. 1, Londres, W. W. Norton & Company, 1986, p. 1845. [Es en muchas ocasiones plano, insípido; degenerando su talento cómico en soluciones forzadas, el serio inflándose con ampulosidad].

[39] *Ibidem*, p. 1847.

[40] S. H. Monk, que traza un desarrollo muy completo de la crítica de Dryden y de la influencia que tendría, indica que el tipo de crítica medida ejercida por él se convertiría en modelo de la crítica shakespeareana para las generaciones siguientes. S. H. Monk, "Dryden and the beginnings of Shakespeare criticism in the Augustan Age", en H. Schueller (ed.), *The persistence of Shakespeare idolatry*, Detroit, Wayne State University Press, 1964, p. 75.

[41] Cf. A. Pope, "The preface of the editor", en *The Prose Works of Alexander Pope, Vol. II: The Major Works, 1725-44*, op. cit., pp. 13-14. [Es con justicia elevado universalmente por encima de todos los demás escritores dramáticos [...] Si alguna vez un autor mereció el nombre de original fue Shakespeare [...] No sólo sobrepasa en las pasiones: en la frialdad de la reflexión y el razonamiento es igualmente admirable].

[42] A ello dedica buena parte de su prefacio, así como a argumentar contra el reproche por "falta de erudición" que pesaba sobre el dramaturgo isabelino. *Ibidem*, pp. 15-24.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El punto culminante de este género de crítica está representado por el "Prefacio" de Samuel Johnson (1709-1784) para la edición de 1765 de las obras de Shakespeare. Para Johnson el dramaturgo isabelino es, por encima de todo, el poeta que mejor refleja la naturaleza humana: "the poet that holds up to his readers a faithful mirror of manners and of life"[43]. Todo en Shakespeare es natural, sin afectación: personajes, diálogos, temas, etc. Sus personajes se diferencian como los de ningún otro dramaturgo entre sí. Sin embargo, la crítica de Johnson, en continuidad con la tradición en que se inserta, no exime al poeta de defectos y sopesa igualmente lo que considera sus excelencias y sus faltas: "Shakespeare with his excellencies has likewise faults, and faults sufficient to obscure and overwhelm any other merit"[44]. La lista de defectos que le adjudica no es precisamente corta: en una crítica que continúa –dentro del canon clásico aristotélico– dando prioridad al efecto que se ha de conseguir en el lector, Johnson reprocha a Shakespeare que se preocupe más por deleitar que por instruir y no haga explícito ningún propósito moral en sus obras. Le recrimina asimismo el dejar los argumentos deshilvanados y descuidados, sus anacronismos, las groserías en sus escenas cómicas, y la pomposidad, tedio y oscuridad que, según el juicio del crítico, resulta en su tragedia cuando ya ha exprimido el jugo de su pasión e intenta forzar sus facultades. En la narración cree Johnson que se agota en pesados circunloquios y grandilocuencias que ralentizan el ritmo, tampoco lo deja bien parado en las declamaciones o discursos, que ve "fríos y débiles"; considera que se enreda y se pierde cuando intenta desenmarañar un sentimiento que no logra expresar bien, y por último lo acusa de dejarse ganar irresistiblemente por los sofisticados equívocos y juegos de palabras que persigue hasta sus últimas consecuencias, olvidando todo lo demás[45]. No obstante, en cuanto a la inobservancia de las reglas de las unidades es un desvío con el que Johnson no comparte la común opinión de su tiempo. Así en esto justifica plenamente a Shakespeare. La unidad de acción parece al crítico inglés digna de ser respetada, pero da argumentos contra la falacia que apoya que la observancia de las unidades de tiempo y lugar surge de la necesidad de hacer el drama creíble: puesto que el teatro en sí es artificio y representación de ficciones, suele ser de hecho más natural y creíble que haya cambios

[43] Cf. S. Johnson, "The Preface to Shakespeare", en *The Norton anthology of English literature*, Vol 1, op. cit., p. 2409. [el poeta que sostiene ante sus lectores un espejo fiel de las costumbres y de la vida].
[44] *Ibidem*, p. 2411. [Shakespeare con sus excelencias tiene asimismo defectos, y defectos suficientes para oscurecer y aplastar cualquier otro mérito].
[45] *Ibidem*, p. 2411-2413.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de tiempo y lugar[46]. Son, adelantémoslo, los mismos argumentos con los que, más tarde, combatirá Hugo en Francia las reglas de las dos unidades.

Aunque los textos anteriores sean los más señeros de esa etapa en la crítica inglesa shakespeareana, no fueron, ni mucho menos, los únicos. El estatus de Shakespeare como gloria nacional se estaba afianzando. En realidad, un aspecto que acapararía buena parte de la crítica shakespeareana en el Romanticismo debido al interés de sus adeptos por la individualidad, esto es, los estudios de los personajes, había producido también sus frutos durante el siglo XVIII, haciendo ver en Shakespeare a un artista consciente de su arte[47].

A finales del siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX proliferan en Inglaterra textos que estudian la obra de Shakespeare y destacan asimismo la calidad de su genio; entre ellos, los que han tenido una mayor proyección y han servido más poderosamente a la nueva revalorización del dramaturgo que suponía su alabanza (casi) sin reservas han sido los de Coleridge (1772-1834) y Hazlitt (1778-1830). Ciertos aspectos de la crítica de Coleridge –los argumentos contra las reglas de las tres unidades, los estudios de caracteres, el énfasis en el arte de Shakespeare– ya habían sido anticipados por los críticos liberales del siglo XVIII, según vimos antes, y es probable que le influyeran[48], pero el poeta y crítico inglés tuvo también una importante fuente extranjera: los escritores y filósofos alemanes del XVIII y los contemporáneos: Kant, Schelling, Lessing, Goethe, Schiller, Herder, y, en especial A. W. Schlegel. Algunos lo acusaron, de hecho, de estar siguiendo a Schlegel en muchos aspectos de su crítica, de lo que él se quejó al hablar de *Hamlet*, aduciendo que ya había desarrollado sus ideas antes de que Schlegel diera las conferencias sobre Shakespeare en Viena[49]. T. M. Raysor señala en su edición a la crítica shakespeareana de Coleridge que no se puede negar que el crítico y poeta tomó largos pasajes casi literalmente de Schlegel, y que fue influido por él de forma indirecta además, pero considera que esa gran influencia muy probablemente fue más bien una confirmación y desarrollo de las ideas de Coleridge que la sugerencia de las mismas, pues las comunes circunstancias que rodeaban los trabajos de los dos

[46] *Ibidem*, p. 2413-2417. Johnson no estaba solo en sus ataques contra las unidades, pues ya había surgido una extensa lista de voces disonantes. Cf. T. M. Raysor, "Introduction", en S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, Vol. I, London, Everyman's Library, 1960, pp. xvi-xviii..
[47] T. M. Raysor recoge una larga serie de trabajos. *Ibidem*, p. xix y notas.
[48] *Ibidem*, p. xxi.
[49] Cf. S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, I, op. cit., p. 17.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

críticos hacían casi inevitable la confluencia[50]. Uno de los aspectos más importantes que compartían era la adopción de una perspectiva histórica –para la que ambos parecen tener una fuente común en Herder– que permitía no juzgar a Shakespeare por los parámetros del código aristotélico y hacía entender que el drama clásico y el romántico eran igualmente válidos aunque distintos por haberse desarrollado en unas circunstancias totalmente diferentes[51]. No es nuestra tarea entrar a analizar la influencia de Schlegel como tal, pero sí nos interesará después ver los aspectos estéticos nuevos a los que van ligados la apreciación de Shakespeare y que ofrecen con frecuencia el punto de confluencia de los dos críticos. Por otra parte, Jonathan Bate ha matizado que mientras que la crítica de Schlegel era eminentemente teórica, la de Coleridge supuso una aplicación concreta de esas ideas a Shakespeare; las aportaciones de Coleridge tendrían todo su sentido a pesar de los precedentes con que contó, en tanto que el poeta inglés "hace específico lo que era general en Alemania y hace central lo que era secundario en la crítica británica de finales del siglo XVIII"[52].

Sea como fuere, la refutación de los críticos neoclásicos por parte de Coleridge supone un cambio crucial para el desarrollo de la crítica shakespeareana en Inglaterra, pues el gran isabelino gana al fin en aquellas tierras un lugar en el que el arte y la creación consciente igualan al genio natural. Precisamente uno de los puntos de interés del "Prefacio" a *Characters of shakespear's plays* (1817) de Hazlitt está en el diálogo que mantiene allí con la crítica anterior más destacada y con la nueva, que tenía en Alemania uno de sus mayores exponentes. Se plantea su trabajo como una ilustración particularizada de las afirmaciones hechas por Pope sobre la originalidad del dramaturgo y la individualidad de todos sus personajes. El crítico realiza un repaso de algunos intentos similares al suyo pero muy parciales, con excepción de las conferencias de Schlegel en Alemania, que declara ser la mejor apreciación de la obra

[50] *Ibidem*, p. xxvi. La primera serie de conferencias dadas por Coleridge sobre los principios de la poesía en la Royal Institution en Londres, de las que al menos ocho fueron sobre Shakespeare, tuvieron lugar en 1808, y fue durante la segunda serie de conferencias, en 1811, cuando Coleridge pudo haber accedido a las conferencias recién publicadas y dadas en Viena por A. W. Schlegel. La sintonía entre ambos enfoques no debe sorprender si se piensa en la base común debida a la lectura por parte de Coleridge de los pensadores alemanes que mencionamos antes y al hecho de que había estudiado en Alemania. Cf. R. A. Foakes, "The critical reception of Shakespeare's tragedies", en C. McEachern (ed.), *The Cambridge companion to Shakespearean tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 228.

[51] Cf. T. M. Raysor, "Introduction", en S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, I, op. cit., p. xxvii.

[52] Cf. J. Bate, *Shakespeare and the English romantic imagination*, op. cit., p. 14. "Coleridge makes specific what was general in Germany and makes central what was incidental in late eighteenth-century British criticism".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Shakespeare aparecida hasta ese momento[53]. No obstante la solvencia de ese trabajo, justifica su propio empeño por diversas razones: evitar cierto "misticismo" de estilo no muy caro al lector inglés, aportar pasajes concretos de las obras como ilustraciones y, cómo no, dar las razones del orgullo nacional por Shakespeare sin tener que acudir a un crítico extranjero, aunque advierte (y obsérvese que ignora por completo a Coleridge) que "no writer among ourselves has shewn either the same enthusiastic admiration of his genius, or the same philosophical acuteness in pointing out his characteristic excellences[54]. A continuación transcribe Hazlitt, empleando para ello un tercio de su "Prefacio", la apreciación general sobre Shakespeare de Schlegel. Es conveniente detenerse un poco para ver lo que selecciona Hazlitt (crítico influyente en el ámbito hispanoamericano) de Schlegel, que fue punto de inspiración para esta nueva crítica inglesa. El elogio del estudioso alemán hacia el dramaturgo inglés afecta tanto a su elaboración de lo que pertenece a lo real como la de lo que se inscribe en lo fantástico: no sólo alaba extraordinariamente su creación de personajes humanos, sino que le maravilla asimismo en "este Prometeo" la creación de personajes del ámbito fantástico, el ver cómo les da vida con absoluta verdad y consistencia, llevando la naturaleza a las mismísimas regiones de la fantasía[55]. Destaca igualmente el que Shakespeare presente un cuadro tan real de las pasiones, de los más variados matices de las condiciones mentales, y nos muestre el sutil y gradual proceso por el que esas pasiones y sentimientos se cuelan en nuestra alma y se convierten en sus tiránicos guías. Hasta tal punto subraya Schlegel el conocimiento de la psicología humana por Shakespeare que nos dice, según la cita de Hazlitt, y mostrando ya los centros de interés de su época: "Of all poets, perhaps, he alone has pourtrayed the mental diseases, –melancholy, delirium, lunacy,– with such inexpressible, and, in every respect, definite truth, that the physician may enrich his observations from them in the same manner as from real cases"[56]. De las objeciones de Johnson en relación con momentos de afectación en las obras del dramaturgo sólo admite una mínima parte, pues más bien achaca tal afirmación a un tipo de pensamiento insípido y falsamente natural. A una objeción más importante, la de que Shakespeare presenta a menudo espectáculos morales abominables, Schlegel

[53] Cf. W. Hazlitt, *Characters of Shakespear's plays*, London, Everyman's Library, 1926, pp. xiii-xiv.
[54] *Ibidem*, p. xiv. [Ningún escritor entre los nuestros ha mostrado ni la misma admiración entusiasta por su genio, ni la misma agudeza filosófica al señalar sus excelencias características].
[55] Véase en *Ibidem*, p. xv.
[56] *Ibidem*. [De todos los poetas quizás sólo él haya retratado las enfermedades mentales –la melancolía, el delirio, la locura– con una verdad tan inexpresable y, desde todos los puntos de vista, clara, que el médico puede enriquecer sus observaciones de ellas de la misma forma que con casos reales].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

responde que no hay nada que reprocharle, pues nunca encubrió con un exterior agradable o con la grandeza las pasiones criminales. Más bien juzga como una virtud el que Shakespeare viviera en un tiempo vigoroso que le hiciera posible poner en acción pasiones violentas por la fuerza inmensa de su talento al mismo tiempo que expresar el dulce encanto de la poesía más delicada. Habla del poeta inglés como de un semidiós por su fuerza y un profeta por su profundidad, con un talento igual para lo cómico que para lo trágico o patético[57]. Hazlitt afirma haber acudido al testimonio de un crítico extranjero a favor de Shakespeare porque el del Dr. Johnson no había sido tan favorable y, en cualquier caso, opina que es más perdonable un entusiasmo excesivo por Shakespeare que la carencia de él. Por eso a continuación contrapone la crítica llevada a cabo por Johnson en el "Prefacio" a su edición de las obras de Shakespeare y se opone a ella, a pesar del respeto que profesa a su autor. Al repasar esas críticas las atribuye a los estrechos criterios de corrección y a la propia manera limitada de ver y juzgar de Johnson, que hacía que quisiera meter las formas en unos moldes rígidos y considerara excesivo lo que sobrepasara los límites de esos moldes. Finalmente también cuestiona Hazlitt las afirmaciones de Johnson por parecerle que con ellas hace juegos retóricos y trata más bien de beneficiar su estilo que de fundamentar sus opiniones[58].

De un modo explícito hemos visto lo que suponía distanciarse de la crítica neoclásica de Shakespeare y entrar en el campo de la actitud entusiasmada y la veneración por el genio del dramaturgo; sin embargo, el entusiasmo del propio Hazlitt tiene aún sus límites, unos límites marcados por la poesía de Shakespeare: "Our idolatry of Shakespear (not to say our admiration) ceases with his plays. In his other productions, he was a mere author, though not a common author. It was only by representing others, that he became himself. He could go out of himself, and express the soul of Cleopatra; but in his own person, he appeared to be always waiting for the prompter's cue. In expressing the thoughts of others, he seemed inspired; in expressing his own, he was a mechanic"[59]. En sus poemas, particularmente en *Venus and Adonis* y en *The rape of Lucrece*, le reprocha el dejarse llevar por las sutilezas técnicas del arte, las complicadas argucias de pensamiento y lenguaje, de modo que su genio, tan libre

[57] *Ibidem*, pp. xvi-xvii.
[58] *Ibidem*, p. xviii-xxiii.
[59] *Ibidem*, p. 263. [Nuestra idolatría por Shakespeare (por no decir nuestra admiración) acaba con sus dramas. En sus otras producciones era un mero autor, aunque no un autor común. Era únicamente al representar a otros como llegaba a ser él mismo. Era capaz de salir de sí mismo, y expresar el alma de Cleopatra; pero con su propia persona parecía estar esperando siempre la indicación del apuntador. Al expresar los pensamientos de otros, parecía inspirado; al expresar los suyos propios, era mecánico].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como lleno de espíritu y vida en sus dramas, quedaba limitado, conformado a modelos ya existentes, y expresado en un lenguaje afectado, lejos de la verdad que impregnaba su obra dramática. Concluye admitiendo que no le gusta la obra poética de Shakespeare y atribuye a una mera moda crítica la reivindicación de dicha obra que es situada al mismo nivel que sus dramas[60].

1.2 Categorías estéticas del pensamiento moderno: el modelo de Shakespeare

La exposición anterior deja ver que la revitalización de Shakespeare sucede en medio de los cambios estéticos que suponen el paso de la crítica clasicista a la romántica; es más, son esos cambios los que propician al fin la aceptación total de su obra, la admiración extrema por su arte, y a la vez ello ocurre porque a partir de determinado momento el dramaturgo es tenido como referencia para justificar los principios de la nueva poética: "Aquellos críticos y estetas de la segunda mitad del siglo dieciocho que sentaron las bases para los románticos al explorar el poder creativo de la imaginación recurrieron una y otra vez a Shakespeare para ofrecer ejemplos de ese poder"[61]. Así pues, en la emergente concepción de la literatura y del arte, Shakespeare va a representar la cúspide de las categorías nuevas según las cuales el poeta, su genio y sus capacidades creativas obtienen el puesto de honor en la apreciación de lo literario. Jonathan Bate, que se ha acercado a los textos de los grandes románticos ingleses para estudiar el influjo de Shakespeare en ellos, incluso subraya que el dramaturgo les proporcionó tanto principios esenciales para su teoría literaria como "materia prima para su práctica poética"[62], y si en Alemania se había gestado una teoría del Romanticismo en la que se puso a Shakespeare como centro, en el caso de Inglaterra "tal teoría [...] puede revelarse a partir de sus respuestas [las de los románticos ingleses] a Shakespeare"[63], lo que no deja lugar sino para comprobar que "El desarrollo del Romanticismo y el crecimiento de la idolatría por Shakespeare son fenómenos

[60] *Ibidem*, p. 264.
[61] Cf. J. Bate, *Shakespeare and the English romantic imagination*, op. cit., p. 6. "Those critics and aestheticians of the second half of the eighteenth century who laid the groundwork for the Romantics by exploring the creative power of imagination turned again and again to Shakespeare for examples of that power. The rise of Romanticism and the growth of Shakespeare idolatry are parallel phenomena".
[62] *Ibidem*, pp. 2-3. "raw materials for poetic practice".
[63] *Ibidem*, p. 5. "such a theory [...] may be evinced from their responses to Shakespeare".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

paralelos"[64]. Para trazar este recorrido vamos a guiarnos por el ya clásico estudio de M. H. Abrams *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica* (*The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, 1953), pero tomando de la obra de Abrams muy selectivamente aquellas cuestiones que nos ayudan a dibujar el mapa de la recepción de Shakespeare en el marco de las ideas estéticas del momento.

El amplio contexto estético en medio del cual va a darse la revolución romántica está marcado, nos explica Abrams, por el paso de las teorías miméticas de la poesía, según las cuales se considera que ésta es un espejo donde reflejar la realidad, y las tendencias pragmáticas, por las que se ve como razón de ser y objetivo de la poesía la producción de un efecto en el auditorio (deleitar, instruir, conmover), a las teorías expresivas, de acuerdo con las cuales la poesía aparece primariamente como la expresión de sentimientos y pasiones del autor, en definitiva como la manifestación de su subjetividad[65]. Ello supone cambiar el acento de los aspectos destacados por la tradición clásica y ponerlo ahora en el poeta mismo, en su mente, en el proceso creativo y la imaginación, en la naturaleza del genio de la teoría romántica. El proceso es complejo y las aportaciones, muy variadas. Esas aportaciones tienen, además, una doble vía, en la práctica y en la teoría literaria, que con frecuencia se apoyan mutuamente y aparecen unidas en un momento de cambio en el que los poetas sienten la necesidad de exponer y razonar los presupuestos en que se asientan unas creaciones que no siguen la estela de las formas precedentes.

En Inglaterra el punto de inflexión se produce con la publicación en 1800 del *Prefacio* a las *Baladas líricas* de Wordsworth, aunque existían elementos y orientaciones de la crítica precedente que harían gradual y posible la transición: el elemento emotivo, que estaba presente en la antigua teoría retórica y que Horacio transferiría a la poética con la máxima "Si quieres que yo llore, tú debes el primero mostrarte triste", sería central en la teoría romántica, pero había estado presente también en la teoría neoclásica; la antigua doctrina de la inspiración poética; la influencia de la traducción por Boileau en 1674 de la obra del retórico clásico Longino *Acerca de lo sublime*, que sería fuente de elementos distintivos de la teoría romántica, pues Longino sitúa en "lo sublime" la excelencia que ha elevado a los poetas más grandes y tal cualidad tiene su origen en la mente del autor, su pensamiento, pasiones y emociones;

[64] *Ibidem*, p. 6. "The rise of Romanticism and the growth of Shakespeare idolatry are parallel phenomena".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las teorías primitivistas que daban un origen emocional al lenguaje y a la poesía; el cambio de consideración de la lírica (vinculada al estado de alma del poeta), que pasaría a ser tenida como la forma eminentemente poética; la estética postulada por los poetas del *Sturm und Drang* en Alemania y las formulaciones en ese país (pero que lograron aceptación general en toda Europa occidental) de la música como arte no imitativa sino puramente expresiva, a la que se hizo hermana de la poesía, en lugar de la pintura según la tradición horaciana[66]. De entre los pocos escritores de fines del siglo XVIII que revisan los pilares de la teoría neoclásica destaca Sir William Jones, que publicó en 1772 su *Ensayo sobre las artes llamadas imitativas* en el que aparecen las tendencias anotadas arriba, señalando así los cambios de valores en la dirección de dar más importancia al elemento expresivo que al imitativo y de adoptar la nueva visión del artista expresivo y creador, tendencia que culminará en la teoría de John Stuart Mill[67]. Aportaciones importantes de otros románticos en ese sentido fueron: la expresividad como elemento clave de la poesía para Wordsworth; el acento en los procesos mentales en la creación, en Coleridge; el neoplatonismo de Shelley, su visión del poeta como creador, como un dios; la pervivencia de la noción longiniana de la sublimidad y el acento en la intensidad, en Hazlitt, Keats y Mill.

1.2.1 "El temperamento poético", herencia renacentista

Antes de que Wordsworth caracterice a la buena poesía como el espontáneo desborde de sentimientos, existen dos escritos en Inglaterra que Abrams considera precursores de las ideas de Wordsworth: las *Conferencias sobre retórica y bellas letras*, publicadas en 1783, de Hugh Blair, y, sobre todo, el ensayo *¿Es el verso esencial para la poesía?*, aparecido en el *Monthly Magazine* en julio de 1796 y firmado por "The Enquirer", pseudónimo que esconde el nombre del reverendo William Enfield, quien tiene como fuentes de su teoría poética las conferencias de Blair y la doctrina platónica de la inspiración, y habla de los poetas "como hombres inspirados por el poder de la

[65] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, Buenos Aires, Nova, 1962, pp. 13-49.
[66] *Ibidem*, pp. 108-144. El último aspecto, tan importante, del cambio de orientación, lo desarrolla Abrams bajo el epígrafe "La teoría expresiva en Alemania: Ut musica poesis". *Ibidem,* pp. 134-144.
[67] *Ibidem*, pp. 132 y ss.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imaginación que exhalan el fuerte lenguaje de la fantasía y el sentimiento"[68]. De entre las proposiciones que expone Wordsworth en el *Prefacio* a sus *Baladas líricas*, proposiciones que contienen concepciones comunes a los teóricos del Romanticismo –a pesar de la diversidad de ideas–, queremos destacar la noción del poeta nato dotado de aguda sensibilidad y susceptibilidad a la pasión. Encontramos asertos semejantes en otros románticos ingleses (Coleridge, Shelley...) hasta llegar a J. S. Mill, que retrata al "poeta por naturaleza" como dotado de "finos sentidos" y "una organización nerviosa... constituida de tal modo que sea impulsada más fácilmente a 'estados' de goce o sufrimiento, por causas físicas o morales..."[69]. Incluso dice después que, con esa disposición emotiva, el poeta debía sufrir necesariamente en esa sociedad competitiva "por el *temperamento poético* mismo"[70]. A propósito de esto concluye Abrams: "Aquí estamos ya en camino al estereotipo del *poète maudit* [en cursiva en el original], dotado de ese *ambiguo don* de la sensibilidad que lo hace a la vez más bienaventurado y más maldito que los otros miembros de la sociedad, entre los cuales, por *destino heredado* es un *proscripto* [las cursiva son nuestras]"[71].

El camino señalado por Abrams no es otro que el de la emergencia intensificada y renovada de los caracteres larvados de un código antiguo, la reivindicación de un temperamento asociado a un estado anímico y espiritual, un destino intelectual, unas imágenes... que desde antiguo se daban en un cóctel ambiguo: la melancolía, don y maldición, "destino heredado", en efecto, para todos los creadores que podían verse vinculados a tan excelente y desdichada estirpe.

La presencia de estas concepciones en el Romanticismo está ligada a la vigencia de las ideas platónicas sobre la inspiración poética y de las concepciones neoplatónicas, por cuanto éstas ennoblecieron el ideal artístico al darle a las Ideas no sólo la sede trascendental, sino otra ubicada dentro de la misma mente, de modo que la imitación adquiría tintes positivos por ser imitación del ideal en vez de la imperfecta naturaleza; además, la ubicación de estas Ideas establece semejanzas entre la divinidad –el Uno– y la mente creadora[72]. Pero, puesto que la revitalización del neoplatonismo se produce,

---

[68] Cf. *Monthly Magazine*, II (1796), pp. 453-456, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara,* op. cit., p. 146.
[69] Cf. J. S. Mill, *Early essays*, pp. 259-260, 221-224, 229-230, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara,* op. cit., p. 154.
[70] Cf. J. S. Mill, "Alfred de Vigny", en *Dissertations and Discussions*, Boston, 1864, I, pp. 348-349, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara,* op. cit., p. 155. Las cursivas son nuestras.
[71] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara,* op. cit., p. 155.
[72] Panofsky desarrolla estas concepciones al estudiar el significado que Durero dio a la Idea artística, a propósito de lo cual dijo el artista que "un buen pintor está en su interior lleno de figuras, y si fuera

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dentro del Renacimiento, en el ámbito de la Academia florentina dirigida por Ficino, no podemos olvidar la fusión que el comentador de Platón hiciera de la teoría del furor poético platónico con las ideas contenidas en el *Problema XXX, 1* atribuido a Aristóteles[73] –donde se plantea la cuestión de por qué todos los hombres extraordinarios en el campo de la filosofía, la política, la poesía o las artes habían sido melancólicos–, así como con los aspectos positivos de Saturno, planeta de la melancolía, que también pudieron vindicarse gracias a las concepciones neoplatónicas de las influencias de los astros. De esta amalgama, codificada literaria y artísticamente, procede en su mayor parte la elevación del estatus del artista creador. Tal vez sea esta síntesis lo que escapa al análisis de Abrams cuando expone las corrientes de pensamiento que hicieron virar la orientación estética hacia el artista, y sobre todo cuando afirma: "Con el correr del tiempo, y particularmente después de las contribuciones psicológicas de Hobbes y Locke en el siglo XVII, creciente atención fue otorgándose a la constitución mental del poeta, la calidad y grado de su 'genio' y al juego de sus facultades en el acto de la composición"[74]. Nada tenemos que objetar a la influencia de las contribuciones de los dos empiristas, pero ese laxo "con el correr del tiempo" parece una huida hacia adelante que nos deja algo incómodos, pues lo que queda atrás es algo tan importante para la configuración de la idea de genio como el concepto de melancolía y la identificación del artista melancólico que surge en el Renacimiento y vuelve a resurgir con renovadas fuerzas en el siglo XIX, a pesar de las horas bajas en que se vio en el ámbito literario (que no en el musical o el pictórico) por el dominio de la poética neoclásica. Es muy significativo que la *Anatomy of melancholy* (1621) de Robert Burton, que tuvo un enorme éxito en su tiempo (aparecieron cinco ediciones en vida suya) cayera luego en el olvido y, sin embargo, recuperara su interés en el siglo XIX a lo largo del cual se

---

posible que viviera eternamente, siempre tendría alguna obra nueva que extraer de aquellas Ideas interiores sobre las que escribe Platón", por lo que el estudioso concluye que Durero se acerca a la concepción neoplatónica adelantándose a la teoría artística italiana y a la idea romántica del genio: "La doctrina de las Ideas, que adquieren aquí casi el carácter de inspiraciones, se acomoda a aquel concepto romántico del genio que ve el rasgo distintivo del verdadero arte no en la exactitud y en la belleza, sino en una infinita plenitud creadora, siempre original y sin precedentes [...] [Durero] unió el concepto de Idea al de *inspiración artística*, y dio a su afirmación [...] de que la actividad artística es «una creación semejante a Dios», una base de incomparable profundidad [...] la Edad Moderna compara [...] al *artista con Dios*, para heroizar la creación artística: es la época en que el artista se hace «divino»". Cf. E. Panofsky, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 109-111. En cursivas en el original.

[73] Aunque en la Antigüedad se le atribuyó sin dudas a Aristóteles, bien pudo haber sido obra de un discípulo suyo: Teofrasto, nombre propuesto por los filólogos alemanes del siglo XIX. Cf. R. Klibansky, "Prólogo" (1989), en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991, p. 14. Para un análisis de los elementos aristotélicos en el Problema, véase R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* pp. 57-64. En sucesivas alusiones adoptaremos la autoría de Aristóteles.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

publicaron cuarenta y una ediciones de la obra[75]. El extenso tratado obtuvo, desde luego, el favor de los románticos ingleses; parece ser que llegó a Keats y a su círculo a través de Charles Lamb, que habría sido el redescubridor de la obra; hay constancia de que Byron lo leyó, y el ejemplar profusamente anotado de Keats (en 1819 recibió de Charles Brown una copia de la edición de 1813) revela una atenta y cuidadosa lectura del texto, uno de cuyos pasajes le inspiraría su poema "Lamia"[76].

1.2.2 El poeta inspirado y la locura. La poesía como terapia

Sí señala Abrams la función terapéutica asignada a la poesía una vez que ésta es entendida como 'expresión', 'desborde', con lo que esto lleva implícito de hacer fluir, exteriorizar lo que estaba comprimido. Y destaca a continuación: "Que las emociones ejercitan una especie de presión psíquica y que su represión es mórbida y su expresión verbal una medida terapéutica, había sido largo tiempo una máxima en la psicología popular"[77]. Para subrayarlo aduce una cita de *Macbeth* y se refiere al crítico isabelino George Puttenham que "aplicó este concepto para explicar una especie lírica, la 'forma de las lamentaciones poéticas', como un remedio homeopático con el que el poeta actúa como médico con sus oyentes 'haciendo del daño a sí mismo (en parte) cura de la enfermedad'"[78].

El poder de la poesía tiene su propia historia entre las terapias de la melancolía, y ese poder es bidireccional, por cuanto se dirige al poeta que así alivia su mal y al auditorio o al lector que en ella encuentra un consuelo para el suyo[79]. Abrams aporta

---

[74] *Ibidem*, pp. 37-38.
[75] Cf. R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa,* Madrid, Cátedra, 1995, p. 108.
[76] Cf. H. Jackson, "Introduction to the 1932 edition", en R. Burton, *The anatomy of melancholy*, London, The Folio Sciety, 2005, p. xxvi.
[77] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 204.
[78] Véase en *Ibidem*.
[79] Podemos leer en el prefacio del *Decamerón* que el libro se ha escrito para aliviar la melancolía femenina; Cristóbal de Acosta aconseja la escritura como remedio de la melancolía; y el *Viaticum* de Constantino Africano propone la recitación de versos con el mismo objeto. Por otra parte, autores antiguos y medievales recomiendan la lectura de poemas con semejante fin. Cf. C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie*, Tolouse, Presses Universitaires Du Mirail, 1997, pp. 179-180. Orobitg señala las causas del papel terapéutico de la poesía: "Le rôle thérapeutique de la poésie repose sur l'idée d'équilibre et de proportion: comme la plupart des arts saturniens, la poésie est un art de la mesure dont l'harmonie –du rythme et de la rime– permet de vaincre la dé-mesure des humeurs et de retrouver la *symmetría*" (en cursiva en el original). *Ibidem,* p. 180. [El papel terapéutico de la poesía descansa sobre la idea del equilibrio y de la proporción: como la mayoría de las artes saturninas, la poesía es un arte de la medida en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

testimonios de autores de los siglos XVIII y XIX, como Burns o Keats, pero son especialmente significativas y lo suficientemente explícitas estas palabras de Byron: "[La poesía] es la lava de la imaginación, cuya erupción previene un terremoto. Dicen que los poetas nunca o raramente enloquecen... pero están *tan generalmente cerca de ello* que no puedo dejar de pensar que *la rima es igualmente útil para anticipar y prevenir el mal*"[80]. Es cierto que esto aparece ligado con la idea de que la dedicación a la poesía tiene como base el desacuerdo entre los deseos e ideales y la realidad, pero ésta es, por cierto, otra idea de fuerte raigambre melancólica.

Hazlitt, en quien se encuentran conceptos que anticipaban ideas freudianas, como la existencia de deseos inconscientes reprimidos y su liberación en el sueño, habla también de la catarsis emotiva de cierta poesía para su autor. Y De Quincey da su versión del conflicto –que provoca la amnesia al despertar– según el cual "En los sueños [...] cada uno de los diversos hijos de nuestra misteriosa raza reconstruye para sí la traición de la caída original"[81]. He aquí otra idea vinculada a la historia de la melancolía desde que en la Edad Media Hildegarda de Bingen (1098-1179) relacionara el humor melancólico con la caída del hombre, el pecado y la culpa, convirtiéndolo en estigma del género humano. También es significativo que la distinción que hace De Quincey entre "la literatura del poder" (cuya función es conmover) y "la literatura de conocimiento" (cuya función es enseñar) sea sustituida por otra tomada de la crítica alemana entre literatura subjetiva y objetiva, y en la primera incluya la teología, la geometría, la metafísica y la "poesía meditativa"[82]. Semejante combinación, por extraña que pueda parecernos, forma parte del universo de la melancolía generosa asociada a la contemplación y a la noble actividad intelectual[83].

---

la que la armonía –de la rima y del ritmo– permite vencer el desequilibrio de los humores y reencontrar la simetría].

[80] Cf. Lord Byron, *Letters and Journals*, III, 405, 10 noviembre 1813, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 205. Las cursivas son nuestras.

[81] Cf. T. De Quincey, *The English coach*, en *Collected writings*, XIII, 304, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 208 n. 60.

[82] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 211.

[83] Ficino advierte en *De vita triplici* que, entre otras cosas, por el apartamiento de las cosas terrenales y la teología se entra bajo la influencia de Saturno. Cf. M. Ficino, *De vita triplici,* III, 2, *Opera omnia*, Basilea 1576, p. 534, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 256. Los autores de *Saturno y la melancolía* señalan que la geometría se consideraba bajo el protectorado de Saturno y argumentan la fusión, en el grabado de Durero *Melencolia I,* de Saturno, Melancolía y Geometría en una figura simbólica; y las relaciones entre Saturno y la geometría aparecían ya, por ejemplo, en Alemania, en el manuscrito de Tübingen, que, "en las imágenes que ilustran la relación de las siete artes liberales con los planetas, atribuye a Saturno el gobierno de la geometría". Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 320-322.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La idea de la poesía como terapia aparece intensificada en la obra de John Keble, en sus conferencias dictadas en la Cátedra de Poesía de Oxford (1834-41) y publicadas en 1844 con el título *De poeticae vi medica* (*Sobre la fuerza medicinal de la poesía*). Keble sigue a Wordsworth en su consideración de la poesía como el espontáneo desborde del sentimiento, aunque situándolo al lado de otras ideas de muy diversa índole. En sus *Conferencias sobre la poesía*, partiendo del alivio curativo que la poesía proporciona a la emoción mental del poeta, distingue entre los poetas primarios, "que espontáneamente movidos por un impulso, recurren a la composición para alivio y solaz de una mente cargada o excesivamente trabajada" y la inferior clase de los poetas secundarios, que "imitan las ideas, la expresión y la disposición de los primeros"[84]. Así sustituye Keble la estructura de los géneros por una clasificación basada en las disposiciones mentales y emociones expresadas en un poema. No vamos a detenernos en explicaciones a este respecto, porque lo que nos interesa ahora es la idea de la poesía como imaginaria satisfacción de deseos insatisfechos que postula Keble: en la estela de lo que dijera Byron, encontramos una analogía que reconocemos como sustentada en una idea de la tradición sobre la melancolía, pues está modelada –indica Abrams– "sobre una antigua noción de que *la inspiración poética es una forma de insania*"[85], la de "una válvula de seguridad que preserva a los hombres de la locura real"[86]. Para Keble, pues, la poesía es una forma de autoexpresión disfrazada. Frente al conflicto que amenaza el equilibrio mental del poeta "la poesía es una medicina divinamente otorgada", pues da "alivio curativo a la emoción mental secreta", por lo que es "el arte que bajo ciertos velos y disfraces... revela las fervientes emociones de la mente"[87].

La idea de la poesía como una forma de locura tiene su origen en Platón. En el *Fedro* distingue el filósofo griego dos formas de locura: la debida a enfermedades y la divina, en la que se diferencian cuatro partes: la inspiración profética (que corresponde a Apolo), la mística (debida a Dioniso), la poética (a las Musas) y la locura erótica (a Afrodita y a Eros)[88]; de modo que quien "sin la locura de las Musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará

[84] Cf. J. Keble, *Lectures on poetry*, I, pp. 53-54, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 214.
[85] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 215. Las cursivas son nuestras.
[86] Cf. J. Keble, *Lectures on poetry*, I, op. cit., pp. 55-56, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 215.
[87] *Ibidem*, pp. 20-22, 47, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 216.
[88] Cf. Platón, *Fedro*, en *Diálogos*, III, Madrid, Gredos, 2000, 265 a b.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

eclipsada por la de los inspirados y posesos"[89]. En el siglo XV Marsilio Ficino comenta y cita estas palabras de Platón[90], que, por otra parte, se citaron con frecuencia en el Renacimiento, pero Ficino le da una dignidad y seriedad a esas ideas muy distintas a veces de la concepción original. En el diálogo platónico *Ion* el rapsoda parece un personaje bastante oscuro y torpe, excepto cuando se trata de hablar sobre Homero. Sin embargo, aunque Ficino señala –al recordar la distinción platónica entre la locura patológica y la causada por la divinidad– la presencia de inspiración divina en hombres rudos que de repente se convierten en grandes poetas[91], se desliza hacia una apreciación valorativa en la que el hombre no parece meramente un instrumento por completo ajeno a la grandeza que lo posee: "Por causa de la locura divina el hombre se erige por encima de su condición y se encamina hacia la divinidad. La locura divina es, pues, una iluminación racional del alma"[92].

Pero además de la doctrina platónica, que alude al rapto, existía ese otro sentido, más mórbido pero que implicaba una excelencia, que hacía preguntarse al autor del *Problema XXX,1*: "¿Por qué todos los que han sobresalido en la filosofía, la política, la poesía o las artes eran manifiestamente melancólicos, y algunos hasta el punto de padecer ataques causados por la bilis negra, como se dice de Heracles en los [mitos] heroicos?"[93]. Esa noción fue recuperada, como sabemos, en el Renacimiento –también por Ficino– para explicar una disposición infausta que era el precio inevitable a pagar por un valioso don. Fue Ficino, además, el primero en equiparar el "furor poético" de Platón y la melancolía de los hombres sobresalientes intelectualmente de Aristóteles[94], identificando asimismo las ambigüedades de la bilis negra con las del planeta que le corresponde, de modo que ambos regían los destinos de hombres abocados a sufrir las amarguras de la melancolía pero también dotados de la capacidad para el pensamiento profundo y la contemplación sublime, pues la bilis negra "obliga al pensamiento a penetrar y explorar el centro de sus objetos, porque la propia bilis negra tiene afinidad con el centro de la tierra. De la misma manera eleva el pensamiento a la comprensión de

---

[89] *Ibidem,* 245 a. En el *Ion* le hace ver Sócrates al rapsoda Ion que es por una predisposición, por un don divino, una especie de posesión, por lo que es capaz de decir bellas cosas sobre Homero. Cf. Platón, *Ion*, en *Diálogos*, I, Madrid, Gredos, 2000, 534, 536 c-d, 542. Otros textos platónicos relacionados con la inspiración poética están en: *Fedro,* 244-245, *Menón*, 99 c-d, *Apología*, 22 b-c, *Leyes*, 719 c.

[90] Cf. M. Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 23. También comenta Ficino la locura poética de la que habla Platón en el *Ion*. *Ibidem*, pp. 31-47.

[91] *Ibidem*, p. 43.

[92] *Ibidem*, p. 31.

[93] Cf. Aristóteles, *Problema XXX,1*, en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 42.

[94] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 254.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo más alto, porque corresponde al más alto de los planetas"[95] y "Saturno es enemigo de aquellos que llevan ostensiblemente una vida ordinaria [...] Pues él cedió la vida común a Júpiter, pero la vida retirada y divina la retuvo para sí. Los hombres cuyas mentes están realmente apartadas del mundo son, en cierta medida, parientes suyos, y encuentran en él un amigo. Pues el propio Saturno es (hablando en términos platónicos) un Júpiter para las almas que habitan las esferas sublimes"[96]. Con esa síntesis Ficino forjó la imagen del hombre genial melancólico y la difundió por toda Europa[97]. La ambivalencia representada por la melancolía tendría su atractivo y despertaría indudable fascinación. En un grabado del siglo XVI, al parecer de Hermann Müller, que representa a Saturno y sus hijos, dice la leyenda: "Saturno el de la guadaña escoge a los agrimensores, los poetas y aquellos en los que no hay ni un dedo de sana razón"[98].

En Alemania el poema de Andreas Tscherning *La melancolía en persona habla* expresa perfectamente la relación de la melancolía como locura con la poesía, así como con la adivinación, con la capacidad profética y visionaria: "Yo, madre de sangre espesa, perezosa carga de la tierra, quiero decir lo que soy y a qué puedo dar lugar. Soy la bilis negra, nombrada primero en latín y ahora en alemán, sin que me hayan enseñado ni el uno ni el otro. Gracias a la locura puedo escribir versos casi tan buenos como los del que se abandona al sabio Febo, el padre de todo arte. Sólo temo suscitar en el mundo la sospecha de querer explorar algo del espíritu infernal. Si no, podría anunciar antes de tiempo lo que todavía no ha sucedido. Mientras tanto sigo siendo una poetisa: canto lo que me pasa y lo que soy. Y esta fama me viene de mi sangre noble; y cuando el espíritu celestial se mueve en mí, inflamo rápidamente los corazones, igual que un dios. Y los corazones entonces se ponen fuera de sí y buscan un camino que no es de este mundo. Si alguien ha tenido una visión, la recibió de mí a través de las sibilas"[99]. La conexión entre el genio y la locura tendría una historia dilatada y una vigencia

[95] Cf. M. Ficino, *De vita triplici*, I, 4, *Opera omnia,* op. cit., p. 497, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 254.
[96] Cf. M. Ficino, *De vita triplici*, III, 22, *Opera omnia,* op. cit., p. 564 y ss., citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 265.
[97] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 250. Además del trabajo clásico de Klibansky, Panofsky y Saxl, si se quiere tener una visión sintética de la aportación de Ficino en este campo, puede verse el artículo: R. Rius i Gatell, "Sobre la melancolía: M. Ficino", en *Filosofía y ciencia en el Renacimiento*, Actas del Simposio celebrado en Santiago de Compostela, del 31 de octubre al 2 de noviembre de 1985, Universidad, Santiago de Compostela 1988, pp. 49-56.
[98] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., fig. 53.
[99] Cf. A. Tscherning, *Vortrab Des Sommers Deutscher Getichte,* Rostock, 1655 (sin paginación), citado por W. Benjamín, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 139-140.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

particularmente viva de nuevo en el Romanticismo, como nos recuerdan las palabras de Byron; incluso la diagnosis clínica confirmó en el siglo XIX esa relación[100].

1.2.3 Shakespeare: ejemplo máximo de genio inspirado y poeta por naturaleza

Al esbozar el panorama anterior hemos querido situar el carácter que se le otorga al poeta y la función que se le da a la poesía en un contexto que coincide con la revalorización de Shakespeare, puesto que si antes sus excelencias habían sido cuidadosamente sopesadas con sus "defectos", con el cambio de orientación estética que se produce desde finales del siglo XVIII, casi todo lo que Shakespeare representa coincide hasta tal punto con los nuevos valores que el autor isabelino pasa a convertirse en paradigma de genio creador e imaginativo, poeta por naturaleza. Así pues, en la oposición entre clasicismo y romanticismo, Shakespeare es utilizado como estandarte del romanticismo. El título de la obra de Stendhal *Racine et Shakespeare* apunta en esa dirección; el "Prólogo" a *Cromwell* de Victor Hugo da las claves de la nueva poesía, que tiene en Shakespeare un ejemplo excelso. En Inglaterra y en Alemania vemos emerger los rasgos de la nueva sensibilidad unidos al nombre de Shakespeare en un buen número de textos. Consideremos algunos ejemplos:

Si la literatura crítica del XVIII tendía a menospreciar lo selvático, la fantasía desmesurada frente a las cualidades de la mesura y el decoro, ya a mediados del XIX, cuando Joseph Warton escribe sobre la "imaginación" de Shakespeare en *La tempestad* y le aplica semejantes cualidades estéticas de selvaticidad e irregularidad, la valoración de las mismas es positiva[101]. Coleridge, por su parte, toma a Shakespeare como ejemplo de genio absoluto, genio inspirado; y dentro de su clasificación de los escritores en los de talento y los de genio, Shakespeare es prototipo de la segunda clase, representante de la más grande poesía: la orgánica, que es la que procura el poder creador del genio inspirado, fruto de la acción combinada de la razón y la imaginación. Al talento de isabelinos menores Coleridge opone la obra de Shakespeare, ejemplo de proceso orgánico: "En el drama shakespeariano hay una vitalidad que crece y se desarrolla desde dentro [...] Shakespeare tiene la altura, la vastedad y la profundidad del genio; Beaumont y Fletcher el excelente mecanicismo, en yuxtaposición y sucesión del

[100] Cf. R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, op. cit., p. 101.
[101] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 230.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

talento"[102]. Cuando Hazlitt se aproxima a Coleridge en sus comentarios sobre la imaginación poética toma, asimismo, ejemplos de Shakespeare, como el de la locura de Lear; del mismo modo procede Wordsworth[103].

El papel de Shakespeare es particularmente importante en la distinción que enfatizó y divulgó Addison entre el genio que nace y el que se hace. Naturalmente, lo que se asocia con el primer tipo es la imaginación, lo selvático y extravagante, lo sublime, la singularidad y originalidad, la inspiración... El mismo Abrams nos recuerda que la unión de naturaleza e inspiración, ese don divino, había sido lugar común en el Renacimiento[104]. Muchas de las ideas expuestas por Addison las expresó Pope en el Prefacio a su edición de Shakespeare, donde, en virtud de la originalidad radical que atribuye a Shakespeare, de su total independencia de los modelos anteriores, lo considera en el grado más alto el poeta por naturaleza y por inspiración[105]. Inspiración, genio natural..., hay que acordar con Abrams que Shakespeare "era y seguía siendo el poeta en torno de quien esos conceptos se desarrollaban"[106].

1.2.4 El intelecto del genio: ¿actividad consciente o inconsciente?

Igualmente estuvo Shakespeare en el centro de las discusiones sobre la actividad consciente e inconsciente del genio, antes en la crítica alemana que en la inglesa: A. W. Schlegel, en sus conferencias de Viena *Sobre el arte y la literatura dramáticos* pronunciadas en 1808 y publicadas entre 1809-1811, y como preparación para su análisis de las obras de Shakespeare individualmente consideradas, destaca el elemento consciente, la reflexión y deliberación en la actividad creadora de Shakespeare (con lo que estuvo de acuerdo Coleridge)[107]. Un ejemplo de la tendencia opuesta está en la afirmación de Novalis de que los "Shakespeare no era un calculador ni un erudito... Nada más carente de sentido puede decirse [de sus obras] como que son obras de arte en ese sentido limitado, mecánico de la palabra"[108]. En Inglaterra Hazlitt destacó el

---

[102] Cf. S. T. Coleridge, *Miscellaneous criticism*, pp. 88-89, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 258.
[103] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., pp. 262-264.
[104] *Ibidem*, p. 274.
[105] *Ibidem*, pp. 274-275.
[106] *Ibidem*, p. 287.
[107] *Ibidem*, pp. 309-310.
[108] Cf. Novalis, *Romantische Welt: Die Fragmente*, pp. 355-356, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 310.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

elemento inconsciente en la creación inspirada, poniendo a Shakespeare como ejemplo: "La definición del genio sobreentiende que actúa inconscientemente [...] Shakespeare mismo era un ejemplo de su propia regla, y parece haber debido casi todo a la suerte"[109]. También Thomas Carlyle atribuyó a la creación un carácter inconsciente, y dijo del dramaturgo isabelino: "es lo que yo llamo un intelecto inconsciente... El arte de Shakespeare no es de artífice; lo más noble de su valor en él no está allí por plan o designio previo... Las obras de un hombre tal, por mucho que sea lo que con el máximo esfuerzo consciente y pensamiento previo haya realizado, crecen al mismo tiempo inconscientemente desde las honduras desconocidas que hay en él"[110]. Sin embargo, para Coleridge, aun siendo el poeta elegido de la naturaleza, no es Shakespeare un vehículo pasivo de la inspiración ni un genio autómata, sino que "estudiaba primero pacientemente, meditaba profundamente, entendía minuciosamente, hasta que el conocimiento, vuelto habitual e intuitivo... a la larga dio nacimiento a ese estupendo poderío..."[111].

1.2.5 Shakespeare en la teoría organicista de Coleridge

Otro de los cambios importantes en la nueva estética fue la concepción organicista de la creación literaria, frente al mecanicismo de la crítica neoclásica: aun siendo aquélla tan central en la teoría de la invención literaria de Coleridge, las formulaciones principales habían sido emitidas por los alemanes en el siglo XVIII, pero además los elementos estéticos que se ensalzaron en virtud de esta nueva orientación diferían de las tendencias del gusto neoclásico y se mostraban afines a los que se habían integrado también en el siglo XVIII a la idea de lo sublime. Cita Abrams, como antecesores de la organología alemana que influyeron en Coleridge, antes que a los alemanes, a Plotino, Giordano Bruno, Leibniz y también Boehme y "otros escritores de la tradición ocultista"[112].

Aunque el organicismo penetrara en multitud de aspectos de la crítica, resulta particularmente significativo dentro de la concepción de la invención literaria, de modo

[109] Cf. Hazlitt, *The plain speaker*, en *Complete works*, XII, pp. 118-119, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 313.
[110] Cf. T. Carlyle, *Heroes and hero-worship*, en *Works*, V, pp. 107-108, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., pp. 315-316.
[111] Cf. S. T. Coleridge, *Biographia*, II, pp. 19-20, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 325.
[112] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 316.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que el proceso creativo del genio se ve identificado con el crecimiento vegetal y compartiendo rasgos que caracterizan al desarrollo orgánico (génesis a partir de una semilla –idea-semilla en la mente del creador–; énfasis en el proceso, en el llegar a ser más que en el ser; asimilación de materiales diversos; relación entre las partes; dependencia de las partes del todo, etc.), de acuerdo con lo cual "Coleridge hace la apoteosis de Shakespeare por las mismas cualidades que aun algunos de sus fervientes admiradores neoclásicos habían atribuido a la barbarie de su época y su auditorio. Desde el punto de vista de la teoría orgánica, la medida de la grandeza de Shakespeare es precisamente la diversidad y aparente disonancia de los materiales de sus piezas: la reconciliación en unidad de la tragedia y la farsa, la risa y las lágrimas, lo trivial y lo sublime, los reyes y los bufones, el estilo elevado y el bajo, el *pathos* y el equívoco; y la delineación en alta tragedia, del hombre como a la vez la gloria y la burla y el enigma del mundo"[113]. Adelantemos que también Hugo convertirá el "defecto" de la integración de opuestos en una excelencia capital de Shakespeare.

1.2.6 El poeta como divinidad

1.2.6.1 La presencia de Shakespeare en su obra

Como consecuencia de la nueva orientación estética cuyo centro era el autor –la expresión de sus sentimientos y pensamientos– surgió la disputada cuestión de si la obra reflejaba o no la personalidad del poeta. Con respecto a este tema el ejemplo de Shakespeare no pudo dejar de resultar fascinante y despertar la controversia. Entre los alemanes Schiller y F. Schlegel mostraron una abierta oposición, pues si Schiller no encontraba al poeta en su obra y para él era "objetivo" en el sentido de que el sujeto aparecía inexpugnable a través del objeto de dicha obra, Schlegel lo consideró "subjetivo" y afirmó encontrar perfectamente visible el espíritu del autor en *Hamlet*[114]. Sin embargo, Schlegel vio la posibilidad de conciliar ambas visiones recurriendo a un símil teológico: comparó la relación entre el autor y su obra con la que existe entre Dios y el Universo (Dios está tras su obra, pero es él mismo tal obra), lo cual en realidad ya había sido apuntado por Schiller. Así, Schlegel dio "una nueva aplicación de la metáfora

[113] *Ibidem*, p. 321.
[114] *Ibidem*, p. 346

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del Renacimiento del poeta como creador, con su implícita analogía entre la creación del mundo por Dios y el hacer un poema por el poeta"[115].

En Inglaterra el caso de Shakespeare interesó particularmente a la crítica cuando, a principios del XIX y como consecuencia de querer aplicar la teoría expresiva a la práctica crítica, se intentó reconstruir la vida y personalidad del autor a partir de su obra. También los críticos ingleses estuvieron divididos en cuanto a la idea de si Shakespeare estaba presente en sus escritos o no, aunque la mayoría opinaba, a semejanza de Schiller, que el hombre no era visible en su obra. Coleridge lo alinea con Homero –en oposición a Milton, Chaucer y la mayoría de los otros poetas– por mantenerse fuera de sus escritos, y también él aplica la analogía con Dios, aunque de un modo particular: "Shakespeare es la deidad spinozistica –una creatividad omnipresente... La poesía de Shakespeare carece de carácter; esto es, no refleja al Shakespeare individual"[116]. Sin embargo, no cree que sea "objetivo", como Homero, sino "subjetivo", pues sus personajes "eran a la vez fieles a la naturaleza y fragmentos de la mente divina que los extraía..."[117]. La unión de la subjetividad y la impersonalidad se juzga posible entre otras cosas porque el poeta "se dispara a sí mismo y pasa a todas las formas del carácter y la pasión humana... Shakespeare se convierte en todas las cosas, aunque permaneciendo siempre él mismo"[118], dice Coleridge, aplicando al autor isabelino una imagen –la de Proteo–, acuñada por Edward Capell en la introducción a su edición de 1768 de las obras de Shakespeare, y empleada desde entonces por otros críticos, de manera muy marcada entre los románticos alemanes e ingleses[119]. Así, también para W. Hazlitt, Shakespeare –y en ello era casi único– "tenía la facultad de transformarse él mismo, a voluntad, en lo que eligiera... Fue el Proteo del intelecto humano"[120]. La longevidad de la metáfora se nos revela al verla empleada por Borges, que, lector de Hazlitt y de los románticos ingleses, se sentiría particularmente fascinado por este

---

[115] *Ibidem*, p. 347.

[116] Cf. S. T. Coleridge, *Table talk*, p. 92 (12 de mayo de 1830), citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 354.

[117] Cf. S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, II, p. 117, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 354.

[118] Cf. S. T. Coleridge, *Biographia*, II, op. cit., p. 20, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 355.

[119] Cf. J. Bate, *Shakespeare and the English romantic imagination*, op. cit., p. 14.

[120] Cf. W. Hazlitt, "Sobre el genio y el sentido común" (1821), *Complete works*, VIII, p. 42, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 355. Tampoco Keats, admirador de Hazlitt y asistente a sus conferencias sobre Shakespeare, permaneció ajeno a la cuestión: "El genio de Shakespeare era una universalidad innata, lo más que puede lograr el intelecto humano es postrarse ante su indolente contemplación de rey". Nota marginal citada por Charles y Mary Cowden Clarke, *Recollections of Writers*, Londres, 1878, p. 156, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 356.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aspecto de la creación shakespeareana; así lo refleja en su alusivo texto "Everything and nothing", donde hace confluir en el creador isabelino el carácter proteico y el divino[121]:

> Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, que a semejanza del egipcio Proteo pudo agotar todas las apariencias del ser [...] La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: "Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo". La voz de Dios le contestó desde un torbellino: "Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie"[122].

Por el nuevo deseo de penetrar en el yo personal de Shakespeare, sus sonetos, que habían sido despreciados o ignorados en el siglo XVIII, fueron ahora para los críticos una puerta aparentemente fácil a la intimidad del poeta[123]. A. W. Schlegel ya los encontró valiosos por parecerles inspirados en un amor y una amistad reales[124]. Y en 1827 Wordsworth, que antes había exhortado a no desdeñar los sonetos, dijo: "Con esta llave, Shakespeare nos abrió el corazón"[125]. Más tarde Charles Armitage Brown, muy amigo de Keats, escribió un libro con el título *Los poemas autobiográficos de Shakespeare*, obra base para comentarios posteriores[126]. No obstante, otros consideraron que se podía conocer a Shakespeare a través de todos sus escritos, y así surgieron en la primera mitad del XIX un buen número de publicaciones en las que se pretendía acceder a las creencias morales, políticas o religiosas de Shakespeare a través de sus dramas; en alguna de ellas ya se sostuvo la teoría de que el dramaturgo debía ser particularmente identificado con Hamlet[127]. Para Carlyle las dificultades de acceder a Shakespeare a través de sus escritos encierran no una imposibilidad, sino un mayor desafío, pues él "convierte la perfección con que Shakespeare refleja el mundo en una revelación del reflector"[128]. Es cuestión aún no resuelta la de si Shakespeare se autorrevela en sus escritos o no, pero lo cierto es que su caso parecía despertar una enorme fascinación y se empezó a desarrollar una enorme cantidad de biografía conjetural en torno al dramaturgo. Poco a poco se añadían más y más detalles, y a medida que se clarificaba la

---

[121] Este aspecto ha recibido especial atención en los trabajos sobre la presencia de Shakespeare en Borges. Cf. L. Leo de Belmont, "Shakespeare en la obra de Jorge Luis Borges", en J. Dubatti (comp.), *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, op. cit., pp. 77-87; y, sobre todo, G. Tiffany, "Borges and Shakespeare, Shakespeare and Borges", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, op. cit., pp. 145-165.

[122] Cf. J. L. Borges, "Everything and nothing", *El hacedor,* en *Obras completas II,* Barcelona, Emecé, 1999, pp. 181-182.

[123] De hecho, Hazlitt, a quien, como ya vimos, no le entusiasmaban los poemas de Shakespeare apuntaba en *Characters of shakespear's plays* (1917) que estaba de moda entre la crítica de entonces reivindicarlos hipócritamente y situarlos a la misma altura que sus dramas.

[124] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 357.

[125] Cf. *Wordsworth's literary criticism*, p. 179, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 357.

[126] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 357.

[127] Así ocurrió en un ensayo de Jones Very en 1838. *Ibidem*, p. 358.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cronología de sus escritos "emergieron de allí las biografías 'de desarrollo' en que las obras de Shakespeare son vistas como episodios singulares dentro del inmenso drama de la vida íntima de Shakespeare"[129].

1.2.6.2 Imaginación creadora y creación divina. La validez de lo maravilloso

Otra cuestión para la que se tomó frecuentemente a Shakespeare como referencia fue la de la relación de la poesía con la verdad. En el siglo XVII la crítica inglesa (impregnada del empirismo dominante) repudió casi siempre la poesía que daba cabida al mundo de los monstruos, dioses, brujas, hadas... todo aquello en que la poesía se alejase de la imitación de la naturaleza en el sentido de la realidad empíricamente conocida, sujeta al mundo de la experiencia. No obstante, algunos le fueron dando cabida entendiéndolo como ornamento para embellecer la verdad, lo cual podía defenderse atendiendo al principio neoclásico de que si la poesía es una imitación de la naturaleza, lo es con el propósito final de conmover y deleitar al lector[130]. Cierto es que existía una "creciente pasión por lo que Joseph Warton fervientemente llamaba 'lo romántico, lo maravilloso, lo selvático', esto es, los temas de la brujería y el encantamiento que iban a ser extravagantemente admirados en poetas del Renacimiento como Tasso, Spencer y Shakespeare"[131], y se produce el reconocimiento entre muchos críticos del XVIII de los logros de Shakespeare en lo que respecta a los elementos sobrenaturales en tanto que productos de la imaginación, que empezaba a ser reivindicada[132]; pero a pesar de esas justificaciones la poesía con elementos míticos y mágicos no llegó a calar tampoco en la mayoría de los escritores del XVIII ni en su crítica. Sin embargo, a partir de las disquisiciones sobre la relación entre la poesía y la verdad surgió como justificación de la creación de mundos y personajes extravagantes por el poeta la analogía con la creación divina, de modo que esas creaciones vituperadas por unos se convertían para otros en indicio seguro de una capacidad creadora, de unas

---

[128] *Ibidem*, p. 359.
[129] *Ibidem*, p. 360-361.
[130] *Ibidem*, p. 390.
[131] *Ibidem*, p. 389.
[132] Cf. J. Bate, *Shakespeare and the English romantic imagination*, op. cit., pp. 10-11.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

facultades asimilables a lo divino. El poema podía constituir un 'heterocosmos', una 'segunda naturaleza' creada por el poeta como Dios creó el mundo[133].

La vinculación entre artista y divinidad es antigua, "pero la referencia explícita de la invención del poeta a la actividad de Dios al crear el universo parece haber sido el producto de escritores florentinos, a fines del siglo XV"[134] y haber estado presente en multitud de enunciados en el siglo XVI. Cristóforo Landino, miembro de la Academia Platónica florentina, escribiría: "aunque las ficciones del poeta no salgan absolutamente de la nada, se apartan, no obstante, del hacer y llegan muy cerca del crear. Y Dios es el supremo poeta y el mundo es Su poema"[135]. Luego Shelley citaría en repetidas ocasiones lo que consideraba "las osadas y veraces palabras del Tasso: No merecen el nombre de creador, más que Dios y el poeta"[136]. Sir Philip Sydney fue quien introdujo esas ideas en la crítica inglesa; después, poetas como Donne o Pope aplicaron el término 'creación' a la poesía[137], y en el siglo XVIII Addison fortaleció esas ideas en la tradición crítica. Fue seguido por otros críticos que equipararon el acto creador a la facultad de la imaginación creadora, pues la imaginación queda por encima de las otras facultades por un proceso mental que repite el de Dios. Así los personajes poéticos fantásticos resultaban los más enteramente "originales", puesto que habían de ser inventados sin ayuda de formas ya existentes. Estas concepciones las desarrollaron críticos que querían justificar lo sobrenatural en un poema, ya que de ese modo no aparecía como algo ridículamente ajeno a la naturaleza, sino como una creación producto de unas facultades extraordinarias de quien era capaz de crear una segunda naturaleza: el poeta. Y fue Shakespeare el que se convirtió en el ejemplo superior de esa forma de creación. Hubo una serie de críticos –empezando por Dryden, Joseph Warton y Addison– que admiraban al escritor isabelino particularmente por ello, maravillándose más por las creaciones de Caliban, Oberon o el espectro del padre de Hamlet que por las de los personajes de carne y hueso[138].

---

[133] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 394.
[134] *Ibidem*, p. 395.
[135] Cf. C. Landino, *Opere di Dante degli Alighieri ... col Comento di Cristoforo Landini*, Vinegia, 1484, Prefacio, fol. A VII, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 395.
[136] Cf. P. B. Shelley, *Defence of poetry*, en *Shelley's Literary Criticism*, p. 156, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 395-396.
[137] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., pp. 397-398.
[138] *Ibidem*, p. 398-401.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2.6.3 Shakespeare y Prometeo

Dentro de la cuestión del paralelismo entre poeta y divinidad surgió también, particularmente entre los críticos alemanes, la analogía de Shakespeare con Prometeo, que se alzaba con sus lamentos para rebelarse contra el código normativo de la poética del neoclasicismo[139]. El joven Goethe exclamaba: "¡Naturaleza! ¡Naturaleza! Nada tan completamente natural como los personajes de Shakespeare... Él emulaba a Prometeo, formaba a sus gentes sobre su modelo, rasgo por rasgo, pero en dimensiones colosales... y luego los animaba todos con el soplo de su espíritu..."[140]. Es particularmente significativo este símil para nuestra visión de Shakespeare, cuya transmisión y recuperación definitiva tiene firmemente anexionada la de la melancolía como condición inseparable del poeta. Shakespeare, poeta de la melancolía, es visto como Prometeo, y el titán se convierte para Goethe en "símbolo del penoso pero necesario aislamiento del poeta, en su capacidad creadora, a la vez de los hombres y de los dioses"[141]. En *Poesía y verdad* al reflexionar el poeta alemán sobre su propio talento creativo, señala cómo le llamó la atención "la vieja figura mitológica de Prometeo, que, apartado de los dioses, pobló el mundo entero desde su taller. Me daba cuenta de que únicamente podía producirse algo relevante desde el aislamiento. Mis cosas, que tanto éxito habían tenido, eran hijas de la soledad [...] También yo, a la manera de Prometeo, terminé aislándome de los dioses"[142]. A partir de esas ideas e imágenes produciría su oda "Prometeo". Ya antes había adoptado Herder el símil de Prometeo. Recordemos asimismo que A. W. Schlegel, según lo vimos citado por Hazlitt, se refirió a Shakespeare como "este Prometeo" al elogiar su asombrosa capacidad creativa no sólo de seres humanos sino también de los habitantes del mágico mundo de los espíritus. Podemos convenir, pues, con Abrams en que "se tratara del examen de lo maravilloso creador o del realismo creador, *Shakespeare quedaba como ejemplo cardinal del poeta como divinidad*"[143].

---

[139] *Ibidem*, p. 408.
[140] Cf. J. W. Goethe, *Zum Shakespeares Tag* [En el día de Shakespeare] (1771), *Sämtliche Werke* (Edición del Jubileo), XXXVI, p. 6, citado por M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 408.
[141] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 408.
[142] Cf. J. W. Goethe, *Poesía y verdad,* op. cit., p. 666.
[143] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., pp. 408-409. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hasta aquí hemos seguido el rastro de la recuperación de Shakespeare hasta verlo situado en el lugar central que la tradición literaria le reservara, y hemos podido apreciar que esa recuperación estaba dándose en la misma medida en que se desarrollaban unos conceptos que tenían su germen en el Renacimiento, relacionados por cierto con las ideas del entorno conceptual de la melancolía, y que se iban a reactualizar en el Romanticismo, aunque con sus elementos distintivos sin duda. Si hay algo que se reconoce como una herencia moderna del Romanticismo son las ideas sobre el genio, pero para buscar su génesis hay que retroceder hasta ese momento en que se formuló por primera vez la vinculación entre la melancolía aristotélica y el "furor divino" platónico, pues fue entonces cuando se reactualizaron las concepciones antiguas para dar lugar a la idea moderna de genio[144].

1.2.7 Lo sublime, el genio y el temperamento melancólico. Recuperación de las ideas de Longino y la aportación de Kant

No nos hemos detenido antes en el tema fundamental de la recuperación del concepto de lo sublime. Nos detendremos ahora un poco –sin pretender hacer un estudio exhaustivo de ello–, pues siendo una categoría crucial para el melancólico saturnino que Ficino dio a conocer, estará muy ligado en la estética romántica a las ideas sobre el genio. Desde el tratado clásico de Longino ya encontramos que una categoría como lo sublime, que se va a aplicar al estilo más elevado, necesita para producirse un tipo muy particular de hombre, pues "el lenguaje sublime se encuentra en hombres dotados de pensamientos elevados"[145]. De las cinco fuentes de lo sublime el autor considera la primera –una disposición innata– como la más importante: se trata del "talento para concebir grandes pensamientos", la "natural grandeza de espíritu" que hace que debamos "elevar nuestras almas hacia todo lo que sea grandioso, y preñarlas, por así decirlo, constantemente de grandes arrebatos"[146]. Recordemos que ese tipo de hombre vino a coincidir con el melancólico saturnino, inclinado por el planeta más alto a los pensamientos elevados. La segunda fuente de lo sublime, una disposición innata

[144]Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 246.
[145] Cf. Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 2002, p. 146.
[146] *Ibidem,* pp. 144, 146.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

también –a diferencia de las tres restantes que son productos del arte[147]–, es "la pasión vehemente y entusiasta", y el autor vincula la consecución de lo sublime con algo como el furor divino platónico: "nada hay tan sublime como una pasión noble, en el momento oportuno, que respira entusiasmo como consecuencia de una locura y una inspiración especiales y que convierte a las palabras en algo divino"[148].

Además del redescubrimiento de la obra de Longino, cuya influencia resultó fundamental en el Romanticismo[149], nos interesa destacar la aportación esencial de Kant (1724-1804), pues un filósofo de tanta proyección como él en la cultura europea y tan relevante asimismo para el ideario romántico ligó precisamente la capacidad de apreciación de lo sublime con el temperamento melancólico en sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* (1764). Roger Bartra, que estudia la relación entre melancolía y locura sublime en Kant señala la filiación de la idea de lo sublime que emplea el filósofo de Königsberg: esta idea habría sido "fertilizada por el sentimiento melancólico que le inyectaron los ingleses, de Milton a Young, y que culmina en el famoso estudio de Edmund Burke publicado en 1757: la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas estéticas acerca de lo sublime y de lo bello*, traducido al alemán por Lessing en 1758"[150], texto en el que Burke, además de oponer lo bello a lo sublime, sitúa como fuente de tal sentimiento aquello que se relaciona con lo terrible.

En su ensayo, Kant, antes de manifestar expresamente la vinculación entre la percepción de lo sublime y el temperamento melancólico, lo dejó reflejado implícitamente, ya que lo que describe como sublime se inserta en el campo semiológico de la melancolía: la noche[151], la soledad profunda[152], las grandes

---

[147] Esas otras tres son: la "formación de figuras" (figuras de pensamiento y de dicción), "la noble expresión, a la que pertenecen la elección de palabras y la dicción metafórica y artística", y "la composición digna y elevada". *Ibidem,* p.144.

[148] *Ibidem*, p.145.

[149] Cf. J. Bate, *Shakespeare and the English romantic imagination*, op. cit., p. 22.

[150] Cf. R. Bartra, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2004. p. 32.

[151] Saturno y la melancolía se asocian con el crepúsculo, la noche y la oscuridad. Y en la iconografía es frecuente representar la Melancolía en paisajes nocturnos. Cf. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., pp. 52-53. El mismo nombre de la bilis negra evocaba desde la Antigüedad lo nocturno. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 39.

[152] En las descripciones de los melancólicos de Constantino Africano aparece el amor a la soledad y a la oscuridad como rasgos característicos de los mismos. *Ibidem,* p. 101. También se encuentra la soledad bajo el patrocinio de Saturno en las descripciones del astrólogo árabe Abū Ma'šār. *Ibidem,* p. 142. En *Il Penseroso* de Milton la noble soledad acompaña a los estudios nocturnos. *Ibidem,* p. 228.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

extensiones desérticas[153], la tragedia[154], "el color moreno y los ojos negros"[155], "una edad un tanto avanzada"[156] a la que va mejor los colores oscuros en la indumentaria[157], "la representación matemática de la magnitud inmensa del universo, las consideraciones de la metafísica acerca de la eternidad, de la providencia, de la inmortalidad del alma"[158], etc.[159] Diríase por sus descripciones que el filósofo de Königsberg está adjudicando lo sublime al temperamento melancólico y lo bello al sanguíneo, y así lo descubrimos, en efecto, cuando el escritor se dedica a comparar los temperamentos según su clasificación tradicional para ver qué especie de sentimiento domina en cada uno de ellos y determinar su carácter moral. Nos dice: "Un sentimiento profundo de la belleza y de la dignidad de la naturaleza humana, y una presencia de ánimo y firmeza del temperamento para referir a esto todas sus acciones, como a un fundamento general, es serio y no va acompañándose de un regocijo veleidoso, ni con la inconstancia de un frívolo. Está próximo a la melancolía, a una sensación noble y suave [...] La auténtica virtud por principios, pues, contiene algo que parece concordar muchísimas veces con la *melancólica* constitución temperamental, en sentido atenuado"[160].

Evidentemente esta descripción del temperamento melancólico no alude a los aspectos negativos que podían asociársele, pero aún es más revelador Kant cuando se

---

[153] La melancolía está ligada a los espacios desolados y desérticos. Cf. C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., p. 50. Para la tradición literaria que hace del desierto un paisaje de la melancolía, véase *Ibidem,* pp. 51-52. Además, el desierto es el espacio de uno de los hijos de Saturno: el eremita. *Ibidem,* p. 52. Belerofonte, uno de los héroes melancólicos referidos en el *Problema XXX,1*, vagó por lugares desérticos. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 42.

[154] Incluso iconográficamente se relaciona la tragedia con la melancolía, pues aquélla aparece representada en la *Iconología* de Cesare Ripa como una "Mujer vestida de negro que ha de llevar un puñal con la derecha, ensangrentado y desnudo", explicándose el vestido negro de la Tragedia "por cuanto dicho traje resulta así melancólico". Cf. C. Ripa, *Iconología*, tomo II, Madrid, Akal, 1996, p. 362.

[155] A la melancolía le es propio todo lo oscuro y lo negro, pero además es un rasgo generalizado de las descripciones del melancólico el color moreno de la piel. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 69, 71, 77-79, 91, 130. También al hombre saturnino se le asignaba la piel oscura. *Ibidem,* pp. 184, 195, 198. En la descripción de Alcabitius se dice que Saturno rige los ojos del negro al amarillo y todo lo negro. *Ibidem*, p. 143.

[156] Desde la antigüedad se estableció una correspondencia entre los cuatro humores y las cuatro edades del hombre, que se conservó prácticamente sin variación durante la Edad Media y el Renacimiento, según la cual al humor melancólico correspondía la vejez. *Ibidem,* p.35.

[157] Además de las conexiones de la melancolía con lo oscuro, a Saturno se le consideraba "amante de la ropa negra". *Ibidem,* p. 191.

[158] En las descripciones de Constantino Africano se habla de que por mucho estudiar, investigar, buscar el sentido de las cosas, los hombres se vuelven melancólicos, así como los hombres santos y piadosos dados a la contemplación de Dios, los que se esfuerzan en exceso en la lectura de libros filosóficos, sobre teorías de las cosas, matemáticos, sobre la ciencia aritmética, la astronomía , la geometría. *Ibidem,* p. 103. En la astrología antigua había descripciones en que se leía que en algunas constelaciones Saturno daba hombres geómetras, filósofos, matemáticos, astrólogos. *Ibidem,* pp. 159-160.

[159] Cf. I. Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 31-44.

[160] *Ibidem,* p. 50. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

preocupa de deslindar las nociones más sombrías de tal temperamento y lo hace al referirse a quien es capaz de experimentar el sentimiento de lo sublime: "Aquél, cuyo sentimiento revierte en lo *melancólico*, no se le denomina así porque se aflige en una tenebrosa melancolía, privado de la alegría de vivir, sino porque sus sensaciones, al intensificarse por encima de cierto grado, o si, por alguna causa, tomasen una dirección equivocada, terminarían en la melancolía antes que en ningún otro estado. Este tiene, perfectamente, un *sentimiento de lo sublime*"[161]. Y continúa adjudicándole al melancólico cuanto corresponde a una sensibilidad inclinada hacia los sentimientos y comportamientos sublimes, dándole un perfil de extraordinaria dignidad, nobleza espiritual y un sentido moral muy elevado: "El hombre de carácter melancólico se preocupa poco por lo que juzgan los demás, lo que consideran como bueno o verdadero, por eso se funda solamente en su propia comprensión. No es fácil que cambie de opiniones porque sus motivaciones adoptan en él la naturaleza de los principios; su constancia degenera también algunas veces en obstinación. Contempla el cambio de las modas con indiferencia y sus esplendores con desprecio. La amistad es sublime, y por eso propia de su sentimiento. Puede acaso perder a un amigo veleidoso, pero éste no le pierde a él tan pronto. Aun el recuerdo de la amistad perdida, sigue siendo para él amable. La locuacidad es bella, el silencio pensativo, sublime. Es un buen custodio de los secretos propios y de los ajenos. La veracidad es sublime y aborrece mentir o simular. Tiene un elevado sentido de la naturaleza humana. Se aprecia a sí mismo y considera a todo hombre como una criatura que merece respeto. No tolera ningún sometimiento abyecto y respira libertad en su noble pecho. Son abominables para él todas las cadenas, tanto las de oro que llevan los cortesanos, como las pesadas de hierro que llevan los galeotos. Es un juez severo para sí mismo y para los demás, y no pocas veces siente hastío de sí propio tanto como del mundo"[162].

Además de las vinculaciones apuntadas entre el sentido de lo sublime y el temperamento melancólico que repercutirán en la configuración de la idea de genio, la recuperación romántica de ese sentimiento, privilegiándolo con respecto al de la serena belleza y aceptando la desmesura que conlleva (que implica al final aceptar la de su opuesto, lo grotesco), contribuirá destacadamente a que se forje la nueva sensibilidad y dará argumentos para la aceptación de Shakespeare en su totalidad.

[161] *Ibidem,* p. 51. En cursivas en el original.
[162] *Ibidem,* pp. 53-54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Capítulo 2:
EL LEGADO DE VICTOR HUGO

2. 1 El "Prólogo" a *Cromwell* (1827), de Victor Hugo

En 1827 se publica el drama *Cromwell*, de Victor Hugo, precedido de un "Prólogo" que va a ser considerado como manifiesto del Romanticismo. Éste es escrito, según nos dice el poeta, después del drama al que precede, y sólo toma la decisión de hacerlo tras largas reflexiones y la insistencia de algunos amigos. En él pretende fundamentar la poética que subyace en su propio drama, que se aleja de los requisitos del "buen gusto" y con ello de la aprobación de los críticos.

2.1.1 La edad moderna: el dominio de Shakespeare, el drama y la melancolía

Hugo muestra en su "Prólogo" lo que considera que son los rasgos estéticos definitorios de su tiempo, que se corresponden con las características sociológicas y morales de los pueblos tras un desarrollo determinado. Realiza, pues, una distinción de la historia de la poesía en tres edades (las tres grandes edades del mundo) asociadas a la sociedad en que se fraguaron. A cada una de estas edades corresponden un carácter dominante, una composición dada, y un poeta que representa y culmina esas tendencias: así pues, a los tiempos primitivos, aún sin conflictos y vueltos hacia Dios, el alma y la creación, correspondió la Oda, la poesía lírica. Su Oda fue el Génesis. Después, las estructuras se vuelven más complejas, se crean las naciones y aparecen las guerras; la poesía, que debe reflejar los grandes acontecimientos que se desarrollan, se hace épica y da lugar a Homero. La epopeya, que aparece continuamente en la tragedia sobre todo, es, por tanto, la expresión de esos tiempos antiguos. Sin embargo, la llegada del cristianismo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

introduce abismos insuperables entre el espíritu y la materia, el alma y el cuerpo, el hombre y Dios. Es el germen de la civilización moderna. Y –nos dice Hugo– "en esta época, con el cristianismo y gracias a él, se introducía en el espíritu de los pueblos *un nuevo sentimiento* desconocido por los antiguos y *singularmente desarrollado en el hombre moderno*, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: *la melancolía*"[1]. Después nos explica la génesis de este nuevo sentimiento: mientras que en las sociedades anteriores era difícil que las desgracias de los Estados tocasen al individuo, con el advenimiento de la sociedad cristiana sí era forzoso que llegasen al corazón de los pueblos resonancias de las agitaciones y desórdenes que invadían Europa y hacían cambiar la configuración de sus naciones, de modo que "El hombre, al replegarse sobre sí mismo, en presencia de estas altas vicisitudes, empezó a apiadarse de la Humanidad, a meditar sobre las irrisorias amarguras de la vida. De este sentimiento, que había significado para el pagano Catón la desesperación, el cristianismo hizo la melancolía"[2].

Surge también "el espíritu de examen y de curiosidad": "Así, vemos apuntar al mismo tiempo, y como dándose la mano, el genio de la melancolía y de la meditación, y el demonio del análisis y de la controversia"[3]. Bajo el influjo de este espíritu se mezclarán por fin en la poesía lo feo y lo bello, lo grotesco y lo sublime, la sombra y la luz, el cuerpo y el alma..., desarrollándose un nuevo tipo desconocido en la antigüedad: lo grotesco, y una nueva forma que le da cabida: la comedia. Éste es, según Hugo, el rasgo fundamental que diferencia el arte moderno del antiguo, la literatura romántica de la clásica. De hecho, "de la fecunda unión del tipo grotesco y del tipo sublime nace el genio moderno"[4]. No se trata de que los antiguos no conocieran lo grotesco, sino de que su importancia fue mucho menor en su poesía, mientras que posee un papel inmenso en el pensamiento de los modernos. No podía ser de otro modo según el análisis de Hugo, siendo el carácter que le otorga a la nueva poesía el de la verdad, lo real, donde coexisten en efecto todos esos opuestos.

La indiscutible cima de esta nueva poesía está representada por Shakespeare: "Un hombre, un poeta rey, *poeta soberano*, según la expresión que Dante dedica a Homero, va a fijarlo todo. Los dos genios rivales unen su doble llama, y de esta llama brota

[1] Cf. V. Hugo, *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península, 2001, p. 34. Las cursivas son nuestras.
[2] *Ibidem*, pp. 35-36.
[3] *Ibidem*, p. 36.
[4] *Ibidem*, p. 39.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Shakespeare". Y añade enseguida: "He aquí *la cima poética de los tiempos modernos*. Shakespeare es el Drama; y el drama que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, la tragedia y la comedia, el drama es el carácter propio de la tercera época de la poesía, de la literatura actual"[5]. Volverá a incidir poco después (como lo hará con frecuencia) en el genio de Shakespeare. Sólo admite a su lado, y a su altura, en los tiempos modernos, a Dante y a Milton, quienes, aun así, son como "los dos arbotantes del edificio que tiene a aquél como columna central, los contrafuertes de la bóveda cuya llave es Shakespeare"[6]. En definitiva hay tres grandes fuentes de la que emanan las diversas clases de poesía en las tres edades: la Biblia, Homero, Shakespeare.

El que Hugo asigne a cada fase el predominio de un carácter –lírico, épico, dramático– no quiere decir que exista un afán excluyente por su parte, pues con ello trata de aludir simplemente al carácter dominante, pero no único, dentro de cada periodo. De hecho –afirma– "el drama es la poesía completa" que contiene a todas las otras en desarrollo, y la poesía de los tiempos modernos es también eminentemente lírica, aunque no se trata ya de la lírica de los inicios, pues "deslumbrante y soñadora en la aurora de los pueblos, *reaparece sombría y pensativa* en su decadencia"[7]; la oda moderna "se hunde mucho más en la meditación que en la contemplación; *sus sueños son melancolía*"[8].

2.1.2 La nueva poética: postulados contra el clasicismo y contra el falso romanticismo. Shakespeare como referente

La perspectiva adoptada le permite al poeta tratar de destruir las construcciones sobre el arte que dan prioridad a unas reglas convencionales levantadas por los críticos de los dos siglos precedentes, y se siente preparado para argumentar contra los que en nombre del buen gusto habían desterrado del arte lo grotesco, lo feo, lo deforme, de modo que la poesía vuelva a recobrar el carácter y las posibilidades que le ofrecen los tiempos modernos. Es así como defiende, en nombre del principio de realidad y de la verdadera representación de lo humano en el drama, la convivencia de lo sublime con lo grotesco. Son

[5] *Ibidem*, p. 47. Las cursivas son nuestras.
[6] *Ibidem*, p. 52.
[7] *Ibidem*, p. 50. Las cursivas son nuestras.
[8] *Ibidem*, p. 51. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contrastes que se dan en los propios poetas, pues "estos hombres que nos hacen reír se convierten en hombres profundamente tristes"[9].

Destruida la distinción de los géneros, ataca igualmente la regla de las dos unidades (que no tres, porque estima que la de acción es la única fundamentada), argumentando que quienes la defienden en nombre de la verosimilitud caen en una absurda contradicción que impone la artificialidad de esas reglas a la verdad esencial del drama. Decíamos que la unidad de acción es la única que le parece a Hugo defendible, o más bien insoslayable, porque no se puede atender a dos conjuntos a la vez, claro que diferenciando entre unidad y simplicidad de acción: son plenamente justificables las acciones secundarias, subordinadas al conjunto, tendentes hacia la acción central y agrupadas en los diversos planos del drama. A continuación, emplea los ejemplos de Corneille y Racine para explicar cómo la crítica pretenciosa y rígida de su momento hizo que rara vez pudiera aflorar el verdadero genio de ambos autores.

Se alza Hugo también contra la imitación de los modelos, más aún la de los clásicos que, según nos mostró, poco tenían que ver con la poesía de los nuevos tiempos. "Que el poeta evite, sobre todo, copiar, sea quien sea el modelo, tanto si es Shakespeare como Molière, tanto si es Schiller como Corneille"[10]. Las únicas reglas que se deben seguir han de ser, en definitiva, las leyes generales de la Naturaleza (eternas y persistentes) y aquellas específicas de cada composición que resultan apropiadas a las circunstancias en que se da cada tema (cambiantes, exteriores y sólo utilizables una vez). Naturaleza, verdad e inspiración han de ser los principios fundamentales que guíen la creación artística, teniendo en cuenta, no obstante, que no es lo mismo la realidad según el arte que la realidad según la Naturaleza: el arte no es la realidad y tiene sus propias reglas, su prosodia, etc. Aunque el drama sea "un espejo donde la Naturaleza se refleja", es "un espejo de concentración"[11].

El drama debe contener ciertos rasgos que le son característicos, "debe estar radicalmente impregnado de este color de los tiempos"[12]: de ahí la necesidad de estudio y trabajo, que –junto con una intensa "inspiración"– nos defenderá de "lo común". Es la misma base que utiliza Hugo para la defensa del verso, pues la prosa contiene el peligro de

[9] *Ibidem*, p. 55.
[10] *Ibidem*, p. 68.
[11] *Ibidem*, p. 71.
[12] *Ibidem*, p. 73.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

resultar más accesible a los mediocres. Señala a propósito de esta cuestión el error en que había caído la joven literatura: la escuela llamada descriptiva, que tuvo como maestro al poeta Delille, se servía de la perífrasis y de la descripción, así como de un pretendido buen gusto, y una belleza y una elegancia de convención. Es esta escuela –a la que califica de rígida y pomposa– la que ha confundido a los reformadores, que han atribuido la culpa al verso, en vez de a los versificadores. En su defensa del verso como instrumento dramático toma como ejemplo a Molière. Esta forma no se opone a la verdad, si es, como debe ser, un verso libre que lo admita todo, que pase de forma natural de lo bello a lo grotesco, de lo abstracto a lo más concreto... Hugo hace una caracterización profusa del verso que desea, donde entra también la rima. Sea como fuere, escrita en prosa, en verso, o en prosa y verso, el valor intrínseco de una obra vendrá dado por el genio. También preconiza una corrección que no está en absoluto reñida con la invención, pues supone el conocimiento y adecuación a la lógica de una lengua, entendiendo que las lenguas se hallan en continua evolución sin que puedan quedar jamás fijadas.

Puede, al fin, proclamar Hugo la libertad del arte como desiderátum y empeño que guiará su creación, huyendo de sistemas, códigos y reglas, sean éstos clásicos o románticos.

A continuación se centra el escritor en el comentario de su obra *Cromwell*, no sin dejar claro antes, como indicamos al principio, que el "Prólogo" ha sido posterior a la obra, y que se ha decidido a escribirlo a instancia de algunos amigos. Le interesa explicar por qué ha elegido ese personaje y momento histórico: un momento de crisis y un escenario que le dan la oportunidad de tratar personajes y materiales ricos y complejos, muy interesantes desde el punto de vista dramático. Se detiene también a justificar el hecho de que su drama sea demasiado largo, longitud que se requiere para desarrollar sin simplificaciones y sin caer en abstracciones todo cuanto quiere reflejar, abogando porque se dedique en Francia, como en otros países, una velada entera a una sola obra, que siendo un verdadero drama romántico lo mezclaría todo (comedia y tragedia, lo grave y lo ligero...) para ofrecer una diversión completa y en absoluto aburrida.

Las últimas páginas las emplea para combatir los criterios de una crítica que le parece opresiva: el gusto que se adapta a la poesía adornada del siglo XVIII. Frente a esto destaca una nueva crítica que empieza a surgir –vigorosa, grave y erudita–, la cual combatirá tanto el clasicismo caduco como el romanticismo falso y, sobre todo, "el viejo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

falso gusto", pues "El gusto es la razón del genio"[13], un genio que ha de ser desigual, y dará cabida incluso a eso que llamamos defectos. Su punto de referencia no deja de ser Shakespeare, pues varias veces lo cita o lo nombra, y en este punto aparece una última defensa apasionada del poeta inglés que refleja a las claras las ideas de Hugo al respecto: "Y, por otra parte, digámoslo una vez más, hay *faltas* que sólo aparecen en las obras maestras; sólo a algunos genios les es dado tener ciertos defectos. Se reprocha a Shakespeare el abuso de la metafísica, el abuso del espíritu, de las escenas parásitas, de las obscenidades, el uso de baratijas mitológicas que estaban de moda en su época, se le acusa de mal gusto, de extravagancia, de oscuridad, de exageración, de asperezas de estilo. El roble, este árbol gigante con el que hace un instante comparábamos a Shakespeare y que tiene con él más de una analogía, el roble tiene el porte extraño, las ramas llenas de nudos, el follaje sombrío, la corteza áspera y ruda; pero es el roble"[14].

El "Prólogo" a *Cromwell* sirve a Hugo para intentar desterrar los convencionalismos con que el clasicismo había encorsetado a la poesía y desustanciado al drama, así como esos otros igualmente dañinos con que quiere abrirse paso un falso romanticismo, que ya aparece estancado. El poeta debe dejar claro que los tiempos modernos han de expresarse en un lenguaje radicalmente distinto al de los clásicos, pues le son propios otra sociedad, otros sentimientos, un carácter diferente. La obra de Hugo se plantea como una reacción contra ciertas poéticas que aún tenían peso en Francia en ese momento. En realidad, las reivindicaciones de Hugo (abandonar las reglas de las unidades de tiempo y lugar, posibilidad de convivencia de lo trágico y lo cómico, evitar la imitación de modelos de otros tiempos, etc.) las hemos visto en otros autores de Alemania e Inglaterra, e incluso en Francia, donde unos años antes Stendhal se sumó a la controversia poniéndose del lado del romanticismo[15], y también esos otros autores acudían a Shakespeare como ejemplo

[13] *Ibidem*, p. 96.
[14] *Ibidem*, p. 98.
[15] Nos referimos a *Racine et Shakespeare,* de Stendhal, publicado en 1823, y en segunda versión en 1825. Aquí esgrime Stendhal sus argumentos contra las reglas de las unidades y esas otras convenciones que nos son familiares, y define el romanticismo y el clasicismo en estos téminos: "Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les ouvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir posible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la litterature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères". Cf. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, op. cit., p. 71. [El romanticismo es el arte de ofrecer a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus costumbres y de sus creencias, son capaces de producirles el mayor placer posible. El clasicismo, por el contrario, ofrece la literatura que más agradaba a sus bisabuelos].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

paradigmático de lo que defendían; pero en Hugo lo destacado es que la poética que representa Shakespeare es tan importante como el espíritu, específicamente moderno, que le corresponde –la melancolía–, porque es el hombre moderno el que sufre la escisión trágica entre el espíritu y la materia, el que adopta una perspectiva individualista que le permite contemplar la Humanidad y objetivarla, como a su sociedad y a su propia vida, el que ve despertarse la despiadada conciencia de sí mismo, el que contempla ante sí un mundo de luces y sombras que provocan en él el sentimiento de lo grotesco, ante el que sólo cabe expresarse con el lenguaje de la ironía, que es también uno de los registros de la melancolía[16].

La presencia de Shakespeare en el escrito de Hugo es fundamental, pues al ser para Hugo el poeta que lo fija todo, se convierte en la referencia, en el "poeta rey", la "cima poética de los tiempos modernos", la personificación del Drama; incluso los que más se le acercan, Milton y Dante, han de conformarse con ser los arbotantes del edificio cuya columna central es Shakespeare: Shakespeare el melancólico, Shakespeare el roble, cuya sombra amplia y generosa nos compensa de las imperfecciones que hacen resaltar sus críticos más mezquinos. Recuperar a Shakespeare como referencia de poesía libre, alejada de convencionalismos, del drama que mezcla lo grotesco y lo sublime, lo feo y lo hermoso, el humor y el desgarro, supone dejar sentada la deificación del poeta inglés, darle el lugar central, y hacerlo con el carácter con el que queda fijada su transmisión a la modernidad.

Más tarde, escribirá Hugo un ensayo para introducir la traducción de las obras de Shakespeare al francés llevada a cabo por su hijo, y con él levantará un monumento inmenso a mayor gloria de Shakespeare que analizaremos después. Veremos entonces, además, que al hablar de melancolía se muestra sabedor de la tradición iconográfica que hay detrás y de la codificación del tema literaria y artísticamente hablando. Lo vemos ya en el "Prólogo" a *Cromwell*: cuando se refiere a los personajes de su drama, describe al rabino judío Israel Ben-Manassé como "espía, usurero y astrólogo, *vil en dos de sus caras, sublime*

[16] Se ha dicho, en efecto, que "la ironía es el lenguaje del melancólico" (Cf. C. Gurméndez, *La melancolía*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 85), y muchos teóricos han mencionado la relación entre las nociones de "ironía" y "melancolía", particularmente vinculadas en el mejor Romanticismo. Cf. J. García Gibert, *Cervantes y la melancolía: ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1997, p. 129.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en la tercera"[17]. Tal caracterización incluye las ambivalencias propias de la melancolía y de Saturno: a los judíos se les consideraba proverbialmente bajo la influencia de tal astro y melancólicos[18]; por su parte, la astrología era un campo que también se encontraba bajo el patrocinio del ambiguo planeta[19], y esta ambigüedad provenía de que en las caracterizaciones de la astrología antigua de Saturno y las medievales de los hijos de Saturno éstos aparecían como lentos, torpes, malignos, avariciosos, amigos del engaño, dedicados a los oficios más groseros, ladrones, criminales, etc. pero también ligados a la soledad, la concentración, el pensamiento, la tenacidad, etc.[20], y, en el Renacimiento, Ficino recuperó los aspectos más positivos de estas caracterizaciones, así como la concepción que habían desarrollado los neoplatónicos, quienes no veían posible que los planetas dejaran influencias negativas en las almas en su descenso hacia la encarnación terrestre, de modo que precisamente Saturno, el planeta más elevado del sistema, haría a sus hijos dados a la contemplación sublime, al pensamiento, en definitiva, a la excelencia intelectual.

Por otra parte, la concepción de la melancolía de Hugo aparece ligada a la meditación y a la soledad: es la consciencia en el hombre moderno de su triste condición

---

[17] Cf. V. Hugo, *Manifiesto romántico,* op. cit., p. 89. Las cursivas son nuestras.

[18] En la relación que hace Alcabitius, alrededor del siglo X, de lo que rige Saturno, dice que "tiene la fe del judaísmo". Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 143. Aurelio Pérez Jiménez proporciona un ejemplo de la vinculación del judaísmo con los peores rasgos de Saturno en el contexto de las luchas entre religiones, atendiendo a "la distinción astrológica entre judíos, cristianos y árabes propuesta por el jefe zirida de Granada 'Abd Allah (XI), enémigo acérrimo de los primeros [para quien] los numerosos defectos de los judíos provienen de las cualidades de Saturno que es el planeta de la avaricia, la suciedad, la ignominia, la traición y la picardía". Cf. A. Pérez Jiménez, "La doctrina de las estrellas: tradición histórica de una ciencia", en A. Pérez Jiménez (ed.), *Astronomía y astrología. De los orígenes al Renacimiento*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, pp. 1-38, pp. 35-36. También en F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina* leemos: "El plomo es el metal de Saturno, quien según Giorgi representa la religión judaica". Cf. México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 226. En cuanto a los judíos y la melancolía, dice Huarte de San Juan en su *Examen de ingenios para las ciencias*: "Puesto ya el pueblo de Israel en tierra de promisión con tan agudo ingenio como hemos dicho, viniéronle después tantos trabajos, hambres, cercos de enemigos, sujeciones, servidumbres y malos tratamientos, que aunque no hubieran sacado de Egipto y del desierto aquel temperamento caliente y seco y retostado que hemos dicho, lo hicieran en esta mala vida. Porque la continua tristeza y vejación hace juntar los espíritus vitales y sangre arterial en el celebro, en el hígado y corazón; y estando allí unos sobre otros, se vienen a tostar y requemar. Y, así, muchas veces levantan calenturas; y lo ordinario es hacer melancolía por adustión (de la cual casi todos participan hasta el día de hoy)". Cf. Madrid, Cátedra, 1989, pp. 516-517.

[19] Véase R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 160, 375.

[20] Véase en *Ibidem,* pp. 142-143: descripciones de Abū Ma'šār y Alcabitius: en su aspecto negativo Saturno rige la avaricia, las ganancias avariciosas, la sospecha, el engaño, la astucia, el fraude, la deslealtad, los secretos...; p. 206, figs. 32-34: Imágenes de los "hijos de Saturno" en las pinturas del Salone de Padua (siglo XIV), donde, como tales "hijos", igual aparece un erudito, que un avaro enterrando su dinero, que ermitaños, etc.; p. 321 y fig. 41: Saturno y sus hijos, manuscrito de Tübingen (primera mitad del siglo XV); p. 374, fig. 54: Saturno y sus hijos, grabado de Hermann Müller según Marten van Heemskerck (siglo XVI); pp. 153-154, 159-160, 167, 184.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

humana la que le obliga a "replegarse sobre sí mismo" para "meditar sobre las irrisorias amarguras de la vida", la que hace que se manifieste "el genio de la melancolía y la meditación"[21].

La tradición iconográfica nos da la imagen característica de la persona sentada con la mano en la mejilla en un gesto que resume pensamiento y melancolía[22]. La expresión de estos pensamientos encuentra el vehículo más idóneo en los gestos de la paradoja; ahí reside su riqueza, pues este complejo sentimiento descuella si lo vemos emerger en la expresión del llanto y la risa (singularmente adecuada para la meditación "sobre las *irrisorias amarguras* de la vida"), y contamos con dos prototipos melancólicos que nos muestran esa doble faz: Demócrito riendo[23], Heráclito llorando. Oponer ambas imágenes es característico de la literatura sobre la melancolía; en su *Anatomy of melancholy* dice R. Burton: "Heraclitus the Philosopher, out of a serious meditation on men's lives, fell a weeping, and with continual tears bewailed their misery, madness, and folly. Democritus on the other side burst out a laughing, their whole life seemed to him so ridiculous, and he was so far carried with this ironical passion, that the citizens of Abdera took him to be mad, and sent therefore Embassadors to Hippocrates the physician, that he would exercise his skill upon him"[24]. También la tradición emblemática y pictórica nos proporciona ejemplos significativos de las imágenes contrastadas de Heráclito y Demócrito: entre los *Emblemas* (1531) de Alciato, el 151 (fig. 2) que lleva por epigrama "In vitam humanam" ("Sobre la vida humana") presenta a los dos filósofos en una sola imagen que ilustra las dos actitudes críticas ante la reflexión sobre la vida[25]; Rubens tiene un cuadro en que aparecen ambos y dos obras con sendos retratos (figs. 3-5).

---

[21] Cf. V. Hugo, *Manifiesto romántico,* op. cit., pp. 35-36.

[22] Se trata de un motivo muy frecuente en las representaciones de melancólicos, que "nace de una tradición pictórica, en este caso milenaria [...] La significación primaria de este gesto antiquísimo [...] es el dolor, pero también puede significar fatiga o pensamiento creador". *Ibidem,* p. 281.

[23] Puede verse un análisis de la particular risa de Demócrito, que no refleja alegría ni liberación y que se ha visto como fuente de la risa del Renacimiento, en J. Starobinski, "Habla Demócrito. La utopía melancólica de Robert Burton", en R. Burton, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997, p. 22.

[24] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy*, (1621) cito por: Montana, KPC, s/f, p. 38. Sigue la edición de 1651 y la de 1893 (Shilleto, editor). [Heráclito, el Filósofo, por una seria meditación sobre las vidas de los hombres, rompió a llorar, y con un llanto continuo lamentaba su sufrimiento, locura e insensatez. Demócrito por otro lado soltó una carcajada, su vida entera (la de los hombres) le parecía tan ridícula, y estaba tan transportado por esta pasión irónica, que los ciudadanos de Abdera lo tomaron por loco, y enviaron embajadores a Hipócrates el médico, para que empleara su ciencia con él].

[25] Cf. Alciato, *Emblemas,* Madrid, Akal, 1993, p. 193.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estos prototipos los emplea el propio Hugo integrándolos cuando nos dice de los poetas de los tiempos modernos: "Estos hombres que nos hacen reír se convierten en hombres profundamente tristes. Estos Demócrito son también Heráclito. Beaumarchais era lúgubre, Moliere era sombrío, Shakespeare melancólico". Poéticamente, si hablamos de que la melancolía marca el espíritu de la época no cabe sino que, en efecto, esa poesía sea eminentemente lírica, pero se trata de la lírica que, según nos recuerda Hugo, "reaparece sombría y pensativa" en la decadencia de los pueblos; la oda moderna "se hunde mucho más en la meditación que en la contemplación; sus sueños son melancolía"[26].

2.2 *William Shakespeare* (1864), de Victor Hugo. (Donde también trata sobre la naturaleza del genio y sus funciones. Confluencias con Leopoldo Lugones)

Casi cuarenta años después del "Prólogo" a *Cromwell*, en 1864, escribe Hugo su estudio sobre William Shakespeare pensado para introducir la traducción al francés de la obra del dramaturgo inglés llevada a cabo por el hijo de Hugo: Francisco-víctor Hugo. Sin embargo, como él mismo confiesa, esta ocasión se presenta como punto de partida para tratar otras muchas cuestiones, pues su ensayo contiene no sólo la rotunda entronización del bardo inglés, sino también, y ligado a ella, sus ideas sobre el arte y el genio en relación siempre con el destino del hombre y la civilización. El amplio estudio se divide en tres partes compuestas de varios libros (cinco la primera parte, seis la segunda y tres la tercera), cada una de ellas está subdividida, a su vez, en capítulos. Realmente sólo el Libro I de la primera parte, el I y el II de la segunda y el I de la tercera se centran en Shakespeare. Sin embargo, el resto de la obra no deja de tener un alto interés para nosotros, pues vemos cómo germinan las ideas de Hugo a partir de sus consideraciones sobre el poeta inglés y lo unidas que están sus ideas sobre Shakespeare y sus concepciones sobre el genio. Es por esto que creemos conveniente presentar el contenido del libro, seguir la huella de un pensamiento en el que encontraremos reveladoras claves del sentido que tiene el legado de la recepción de Shakespeare que Hugo entrega a sus sucesores. Quizás el énfasis en ciertas imágenes pueda parecer ahora gratuito, meramente enumerativo, pero se justifica porque en

[26] Cf. V. Hugo, *Manifiesto romántico,* op. cit., pp. 50-51.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su debido momento veremos su nítido reflejo en el ámbito de la modernidad hispanoamericana.

2.2.1 Sobre la vida y apreciación de Shakespeare

El "Libro primero" de la primera parte de *William Shakespeare* lleva por título "Shakespeare. Su vida". Empieza describiendo las circunstancias del destierro de Hugo en Jersey, donde contemplará el Océano mientras su hijo traduce a Shakespeare. Contemplar el Océano equivale, nos dice, a contemplar esos espíritus geniales de verdaderos hombres Océanos como Esquilo, Isaías, Juvenal, Dante, Miguel Angel, Shakespeare... Logra crear una imagen animada de la vida de Shakespeare, del Londres donde vivió durante la parte más importante de su existencia y de la situación del teatro en la época isabelina, que comparará con la del teatro de París durante el reinado de Luis XIV, cuando Molière comenzaba su carrera. Incluso nos ofrece una descripción de Shakespeare en la que no duda en incluir elementos subjetivos: "Shakespeare era guapo: de frente ancha, de barba oscura, de aspecto cariñoso, de sonrisa amable y de mirada profunda"[27]. Va dando la cronología de las obras intercalando brevemente el contexto histórico concreto en que apareció cada una de ellas y explicando la dificultad de fecharlas con precisión.

Hugo no se arredra ante la falta de datos biográficos de que casi siempre se han lamentado los estudiosos de Shakespeare; rastrea los datos que puede conseguir para darnos un dibujo lo más completo posible y parece conocerlo bien, hasta el punto de que concluye que su vida fue amarga: "vivió perpetuamente insultado, como él mismo declara"[28], y cita sonetos de Shakespeare en los que encuentra los argumentos para afirmarlo, por lo que está claro que Hugo forma parte de los que creen que los sonetos permiten acceder a Shakespeare el hombre.

Aquí comienza Hugo un recorrido por la recepción de Shakespeare que inicia señalando que no se le honró mucho en su momento: de Ben Jonson manifiesta que era un envidioso y "un mediocre poeta cómico, y cuyas obras él [Shakespeare] ayudó a representar"[29]; de la reina Isabel, que apenas se dio cuenta de su existencia, pese a haber

[27] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, Madrid, Aguilar, 1964, p. 112.
[28] *Ibidem*, p. 122.
[29] *Ibidem*, p. 123.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

buscado el dramaturgo apoyo en ella y a haberla enaltecido llamándola Estrella virgen, Diosa Diana, etc. Así, se le fue olvidando hasta que al morir "entró en la oscuridad"[30]. Por cierto, debemos matizar que no se corresponde esto con las afirmaciones que hace Samuel Johnson cuando, en su "Prefacio" a Shakespeare, expone las indudables excelencias del bardo inglés, en cuya estimación no pueden caber ya los excesos de las amistades, ni las mezquindades de las enemistades, ni ningún otro tipo de interés y, sin embargo, continúa siendo honrado de generación en generación[31]. Pero, claro, esto no debía satisfacer a Victor Hugo, por cuyas aseveraciones apreciamos que la acentuación de los defectos en Shakespeare neutralizaba los elogios que se le pudieran hacer.

Con los puritanos –nos sigue contando Hugo– se cerraron los espectáculos; al resurgir éstos en el reinado de Carlos II lo hicieron sin Shakespeare, y en la época de la restauración de los Estuardos llegó el olvido definitivo. Lo condenaron hombres de poca talla (Dryden, el conde de Shaftesbury) y durante el siglo XVII y sobre todo el XVIII otros autores utilizaron sus obras para "rehacerlas" como si de un autor menor y semidesconocido se tratara. Vimos antes ejemplos que nos mostraban que Shakespeare no dejó de estar presente en el discurso crítico del XVII y del XVIII, y se le dispensaron importantes alabanzas: Ben Jonson mismo escribió dedicatorias y el poema en que lo llamó "my sweet swan of Avon", Dryden lo elogió en gran medida y dijo amarlo por encima de Jonson; pero Hugo no está dispuesto, como apuntábamos antes, a perdonar a los que, aun elogiando a Shakespeare, mostraron sus reservas y destacaron los defectos que les dictaban las normas de la crítica neoclásica, además de atreverse en algunos casos a adaptar sus obras para hacerlas más aceptables según los criterios estéticos vigentes. Por otra parte, en lo que se refiere a la escena, Hugo nos da los datos que demuestran la irreverente manipulación de los textos de Shakespeare para vulgarizarlos, y ése, que es el ámbito en

[30] *Ibidem*, p. 124.

[31] Dice Johnson: "His works [...] are read without any other reason than the desire of pleasure, and are therefore praised only as pleasure is obtained; yet, thus unassisted by interest or passion, they have passed through variations of taste and changes of manners, and, as they devolved from one generation to another, have received new honors at every transmission [...] It is proper to enquire by what peculiarity of excellence Shakespeare has gained and kept the favor of his countrymen". Cf. S. Johnson, The Preface to Shakespeare, en *The Norton anthology of English literature*, op. cit., p. 2409.[Sus obras [...] son leídas sin otro estímulo que el deseo de placer, y son por tanto elogiadas sólo en la medida en que se obtiene placer de ellas; con todo, sin el auxilio del interés o la pasión, han sobrevivido a las variaciones de gusto y a los cambios de estilos, y, en tanto que se legaban de una generación a otra, han recibido nuevos honores en cada transmisión [...] Es apropiado indagar por qué distintivo de excelencia Shakespeare ha obtenido y mantenido el favor de sus compatriotas].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que los dramas viven, no se puede desdeñar. También alude el poeta francés al caso de Voltaire, quien en la Francia del siglo XVIII dio a conocer al dramaturgo inglés para burlarse de él.

2.2.2 La cima de la genialidad: el genio individual y original

El título que elige Hugo para el Libro II es "Los genios", y bien podría haber sido el que llevara la obra entera, pues gran parte de la misma versa sobre la naturaleza del genio y sobre los genios que han existido: quiénes son, cómo son, cuál es su función... Igual que a la Naturaleza, Hugo sacraliza al Arte; habla del poeta como de un sacerdote y del genio como de un pontífice. Dios, un Dios que es para un Hugo imbuido de esoterismo[32] "el mundo denso"[33], lo engloba todo y el cerebro humano es herramienta suya. Esta concepción nos recuerda la del furor inspirado en Ficino, que también se refiere al "Musarum sacerdos" y considera que el inspirado no es dueño de su obra, pues el responsable último es Dios, de quien procede la verdadera poesía y el furor poético[34]. Lo que sí niega Hugo es la intervención de objetos exteriores como el "trípode" o el "velador". La inspiración de los poetas es directa: el poeta –nos dice– "es el trípode de Dios"[35].

La genialidad no es para Hugo sino el alcance del Ideal. Sólo unos pocos emprenden el ascenso hacia esa cima del espíritu humano y menos son los que logran alcanzarla, pero, puesto que es lo máximo a que cabe aspirar, no hay genio superior a otro en esa región de iguales. Para demostrarlo hace el autor francés un análisis de los escritores y poetas que han alcanzado la cima de la genialidad: Homero, Job, Esquilo, Isaías, Ezequiel, Lucrecio, Juvenal, San Juan, San Pablo, Tácito, Dante, Rabelais, Cervantes y Shakespeare; tal es su canon personal. Al llegar a Shakespeare manifiesta que él representa el aspecto total del genio, frente al carácter parcial de, por ejemplo, los genios burlones de Rabelais y Cervantes.

---

[32] R. Gullón abre su artículo sobre "Espiritismo y modernismo" señalando que "El más ilustre entre los escritores practicantes del espiritismo fue Victor Hugo", y lo documenta a continuación, destacando unas páginas más adelante la repercusión de las ideas del poeta francés también en el ámbito esotérico entre los escritores modernistas. Cf. R. Gullón "Espiritismo y modernismo", en I. A. Schulman, *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 86, 91.

[33] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 129.

[34] Cf. M. Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, op. cit., pp. 49-55.

[35] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 131.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por su función quedan definidos los genios como "inmóviles gigantes que señalan la marcha del espíritu humano"[36]. Verdaderos guías, pues, de un mundo en evolución, pero no guías del desarrollo material sino del progreso intelectual y sobre todo espiritual.

En ese tiempo de exacerbación de la subjetividad, pese a que Hugo afirma la genialidad de obras colectivas como los Edda, Los vedas, el Romancero, etc. siempre preferirá las de los artistas geniales individuales a esas obras anónimas colectivas. Ello refleja que aunque en el Romanticismo se asiste a un desarrollo de las ideas sobre el genio que se habían fraguado en el Renacimiento, se destacan elementos que serán centrales a su reconceptualización, como la independencia y la originalidad. Incluso la teoría del genio de Ficino y su círculo no fue aún una teoría individualista, pues los hombres geniales se concebían como una clase, de modo que "el reconocimiento de un individuo como original e irrepetible [...] o de una obra como original e irrepetible [...] –nos dicen los autores de *Saturno y la melancolía*– se produce en Durero antes que en el sur"[37].

Es significativo que Hugo haga una especie de digresión sobre Alemania, representada por "un hombre sublime", un genio también: Beethoven, que es "el alma de Alemania"[38]. De hecho, apunta a la música como el verbo de esta nación, aunque en ella vive todo, entre ello el arte, introducido por Durero; la filosofía, por Kant; la estética, por Herder; la indiferencia, por Goethe[39]. Es, dice Hugo, "una nación de las más magníficas", el genio germánico supera sus fronteras en cuanto a los hechos intelectuales, y lo tiene todo; entre otras cosas, comparte "a Shakespeare con Inglaterra, porque el elemento sajón está mezclado con el británico"[40]. Hugo tiene buenas razones para decir esto. Recordemos que Goethe, al expresar la adoración y la influencia de Shakespeare en la Alemania de su tiempo, había dicho: "Shakespeare cuenta con el reconocimiento alemán más que con el de cualquier otra nación, incluso más que con el de la suya propia"[41]. Pero además, los escritores alemanes se habían contagiado intensamente de la quintaesencia del espíritu inglés: la melancolía, tal como lo relata Goethe en *Poesía y verdad*, espíritu que impregna la poesía inglesa en general, según el poeta alemán, y muy particularmente los monólogos

[36] *Ibidem,* p. 180.
[37] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 345 n. 268.
[38] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 185.
[39] *Ibidem,* pp. 185-186.
[40] *Ibidem,* p. 186.
[41] Cf. J. W. Goethe, *Poesía y verdad,* op. cit., p. 505.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Hamlet. En el Libro XIII de esta obra, después de analizar con penetración las causas del hastío vital alemán que podríamos llamar intrínsecas, Goethe añade la siguiente motivación exterior: "No obstante, estas sombrías consideraciones que conducen al infinito a todo aquel que se entregue a ellas no podrían haberse desarrollado de tal modo en los ánimos de los jóvenes alemanes si no hubiera sido por una motivación exterior que los incitó y estimuló a ejercer tan triste ocupación. Esta motivación irrumpió por culpa de la literatura inglesa, especialmente de la poesía, cuyos grandes méritos van acompañados de una severa melancolía que transmite a todo aquel que le dedique su atención [...] basta ver la mayoría de los poemas ingleses, normalmente de tipo didáctico-moral, y se comprobará que por término medio únicamente se limitan a manifestar un tenebroso hastío vital. No sólo las Reflexiones nocturnas de Young, en las que este tema está espléndidamente elaborado, sino también el resto de poemas contemplativos [...] Incluso sus más tiernos poemas [de los poetas ingleses] se ocupan de asuntos tristes [...] Y cuando un poeta como Gray acampa en el cementerio de una iglesia rural y entona de nuevo aquellas conocidas melodías, puede dar por seguro que un gran número de amigos de la melancolía se reunirá en torno a él. El Allegro de Milton primero tiene que expulsar con vehementes versos el desánimo antes de poder llegar a expresar siquiera un deseo de lo más moderado [...] En definitiva, aquellos poemas a los que aludía más arriba en términos generales, marcados por la seriedad y por la socavación de la naturaleza humana, eran nuestros preferidos, los que escogíamos siempre entre los demás [...] No deja de ser singular que nuestro padre y maestro Shakespeare, que sabe difundir una jovialidad tan pura, también contribuyera a reforzar este enojoso mal. Hamlet y sus monólogos seguían siendo fantasmas que contaminaban con sus espectros a todas las almas jóvenes. Cualquiera se sabía de memoria los pasajes principales y gustaba de recitarlos, *y todo el mundo creía estar autorizado a sentir la misma melancolía que el rey de Dinamarca*, por mucho que no hubiera visto ningún fantasma ni tuviera ningún padre regio a quien vengar"[42]. Este testimonio de Goethe es particularmente revelador por el peso del poeta alemán en la cultura europea del Romanticismo, y porque en el primer estadio importante de la deificación de Shakespeare, ésta se da *estrechamente vinculada a la melancolía*.

[42] *Ibidem,* pp. 600-603. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Vimos cómo combatía Victor Hugo la poética del siglo anterior: en cuanto a la valoración de los genios, la separación es abismal, pues aquello que bajo el imperio del buen gusto se les recriminaba –la exageración, la desmesura– constituyen los excesos que los hacen superiores. La palabra genio, que destaca una y otra vez en el discurso de Hugo, alude por fin al espíritu libre, independiente, original, y cuando alguien alcanza tal condición, las cotas de prestigio de que goza hace que no se le deba hacer recriminaciones ni quepa lamentar pequeños defectos, de ahí que resulten insufribles para Hugo críticas de Shakespeare aunque sólo sean parciales, como las que procedían de Dryden.

2.2.3 Superioridad del arte

El Libro III, "El arte y la ciencia", nos muestra la visión idealizada que Hugo tiene del arte: mientras que la ciencia es perfectible, tiene al progreso material como motor y está regida por lo relativo, el arte no es perfectible, su impulso generador es el ideal y es supremo, absoluto: "Todas las obras maestras –vuelve a insistir– tienen el mismo nivel"[43], y un par de páginas después: "El arte es lo bello, vario según los genios, pero siempre igual a sí mismo. Por eso es supremo. Tal es la ley, poco conocida, del arte"[44]. El valor absoluto de la poesía hace que ésta no pueda crecer o decrecer, no se puede hablar de decadencia y renacimiento en relación con ella: "La poesía es elemento irreducible, incorruptible y refractario"[45]. Enemigo de modelos e imitación, con el valor incalculable que la originalidad tiene ahora, resulta difícil habérselas con una tradición idolatrada, por otra parte. De ahí que el lenguaje de Hugo se vuelva críptico en este punto e incluso esotérico: "Cada nuevo genio es un abismo, y, sin embargo, tiene tradición [...] Los genios, como los astros se comunican por medio de sus efluvios. ¿Qué tienen de común? Todo y nada"[46].

[43] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 201.
[44] *Ibidem,* p. 203.
[45] *Ibidem,* p. 218.
[46] *Ibidem*, p. 219.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.4 Analogías entre Esquilo y Shakespeare

Con "El antiguo Shakespeare", Libro IV, entra Hugo en el estudio de Esquilo, pues él es ese "antiguo Shakespeare" a que alude el título. Dejamos de momento apuntado que nos va a resultar del mayor interés el parentesco que establece Hugo entre el trágico griego y Shakespeare teniendo al dramaturgo isabelino como referencia, puesto que una de las obras de capital importancia para nuestro estudio de Leopoldo Lugones será *Prometeo (Un proscripto del sol)*, donde también se preocupa el poeta argentino de cuestiones estéticas proponiendo al titán rebelde cantado por Esquilo como emblema, y encontraremos una continuidad entre la obra de Hugo que estudiamos y esta otra de Leopoldo Lugones.

Esquilo debe inspirar cierto temor sagrado según Hugo, que relaciona el carácter de Esquilo y el del drama: lo que corresponde a ambos es la inmensidad, en virtud de lo cual se "puede perder la proporción sin perder la belleza"[47]. "Lo inmenso –dice Hugo– en Esquilo depende de su voluntad y de su temperamento"[48], un temperamento que a través de las palabras del francés reconocemos como especialmente apto para lo desmedido, lo extraño y lo sublime. Y más tarde nos explica que frente a Helena "Esquilo se conmueve, pero permanece sombrío. Llama a Helena *Flor fatal*, y después añade: 'Alma serena como la mar tranquila'. Algunos siglos después, Shakespeare escribirá: 'Pérfida como la ola'"[49]. Permítasenos aquí hacer una pequeña digresión para recordar que Darío citará varias veces este símil shakespeareano (procedente de *Othello*, acto V, escena II) en uno de sus cuentos, donde lo invierte y dice:

> a la orilla del mar, lleno de ondas pérfidas como las mujeres, según Shakespeare[50],

y un poco después:

> y hay ondas pérfidas, como las mujeres, según el poeta inglés[51].

También aparece en otros escritos suyos[52]. Hay imágenes que, como se ve, van sugiriendo ya una interesante línea de transmisión.

---

[47] *Ibidem*, p. 223.
[48] *Ibidem,* p. 224.
[49] *Ibidem*, p. 225.
[50] Cf. R. Darío, *Cuentos completos,* México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 148.
[51] *Ibidem,* p. 149.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Al mostrarnos la recepción que se le tributó a Esquilo en su tiempo y destacar que fue criticado por los mayores –a quienes desconcertaba con sus innovaciones– vuelve a trazar Hugo un paralelismo con Shakespeare que lo lleva deducir que "Todo genio es un acusado"[53]; y así ocurrió en la vida del poeta griego que se nos narra, durante la que fue objeto de odios y de calumnias, hasta llegar a verterse sobre él la acusación de haber referido los misterios de Eleusis, para al fin ser desterrado y morir en el destierro. Sin embargo, a diferencia de Shakespeare, a él se le glorificó tras la muerte –matiza Hugo–, hasta el punto de que su fama se extendió universalmente.

El bosquejo que hace Hugo de la tragedia de Esquilo alcanza magnitudes de grandiosidad: "El conjunto que presenta Esquilo es inmenso y lúgubre al mismo tiempo, y pinta la profunda desesperación del Destino [...] Su tragedia es el antiguo ditirambo órfico que se lamenta y llora por el hombre"[54]. Pero a continuación muestra los vínculos entre la tragedia y la comedia, porque la risa también forma parte del arte y crea obras magistrales. La risa, que surge en medio de la seriedad, se complica con el concurso de la ironía, y en el arte superior "detrás de una mueca aparece la filosofía. Menos risueña, menos sideral y más terrestre, pero tan misteriosa como la filosofía triste". Habla de una risa que supone una forma de consciencia: "La poesía, abrumada por la ansiedad se ríe de sí misma, y de lo incomprensible surge una alegría que no es la serenidad"; hay un elemento siniestro y terrible: "La palabra que nos hace reír sale del abismo. Esta risa alarmante del arte, en la antigüedad se llamaba Aristófanes y en los tiempos modernos Rabelais"[55]. Esa risa que implica el conocimiento y la consciencia es la que nos legó el filósofo de Abdera; la representación de lo humano presenta, además, en los casos de mayor profundidad la doble cara: Heráclito que llora, Demócrito que ríe. De esa tensión, de esa comprensión, emerge una melancolía probablemente más madura y honda que la de la "filosofía triste" que también mencionaba Hugo.

Como en los escritos de afán civilizador de autores hispanoamericanos que estudiaremos en nuestro trabajo, el modelo ético y estético del poeta francés es Grecia, una cultura que Esquilo, poeta preferido y adorado por el pueblo, representa de modo

---

[52] Véase la referencia en *Ibidem*, p. 148 n. 3.
[53] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 231.
[54] *Ibidem*, p. 253.
[55] *Ibidem*, p. 257-258.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emblemático. Y, al fin, en su analogía entre el autor heleno y Shakespeare, Hugo llega a esa apoteosis que se resume en estas palabras y que da una justificación plena a nuestro enfoque: "Ahora sacad el drama del Oriente y llevadlo al Norte. Sustituid a Grecia por Inglaterra; trocad la India por Alemania; esta otra madre inmensa, *All men, todos los hombres*; reemplazad a Pericles por Isabel, al Partenón por la Torre de Londres; en vez de la plebe, poned al pueblo; *quitad la fatalidad y sustituidla por la melancolía*, la gorgona por la brújula. Suprimid el águila y poned una nube, *quitad el sol y haced que brille la luna lívida por entre la rama de árboles que agite el viento*, y *obtendréis a Shakespeare*"[56]. Una vez más nos ofrece Hugo como característica identificativa básica de Shakespeare la melancolía: dejémoslo así por ahora, pues la lectura de esta obra nos deparará más revelaciones.

En seguida indica Hugo que hay "dinastías de genios", aunque "reservando a cada uno su originalidad[57]. La noción de genio, –tendremos que repetirlo varias veces– se ligó a un temperamento concreto, el melancólico, y al patrocinio del astro de los destinos desdichados pero de los espíritus elevados también, en una tradición que recogió Hugo. La corriente invisible que une a esas dinastías de genios proviene, pues, de estas afinidades fundamentales entre ellos.

2.2.5 La misión de los genios. El "hombre solar"

En el Libro V, "Las almas", el poeta se hace preguntas de dimensión metafísica y cósmica sobre el misterio de la aparición de los genios, de sus advenimientos, y parece sospechar de la existencia de algún diseño en el momento de su aparición y muerte, en las coincidencias extrañas. "En esto –dice–, como en todo, aparece y se escapa a nuestra penetración la incalculable ley de las afinidades: la entrevemos sin verla"[58]. Ante las concordancias y analogías que observa entre ciertos seres excepcionales se pregunta si habrá comunidad de alma[59].

---

[56] *Ibidem*, p. 270.
[57] *Ibidem*.
[58] *Ibidem*, p. 273.
[59] *Ibidem*, p. 276.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Destaca aquí el inmenso valor que otorga Hugo al pensamiento y a la figura del pensador; el hombre que medita es de la más noble casta que se pueda imaginar, y nos propone el arquetipo del eremita: San Jerónimo en el desierto, en un antro, mortificado por ciertas meditaciones, interrumpiendo "sus preocupaciones sobre la eternidad, para meditar sobre el alma de un pagano que le interesaba", "pensador feroz"[60].

San Jerónimo fue el santo predilecto de Durero (particularmente relevante porque Hugo le dedicó un poema[61] y lo citó en esta misma obra, como veremos, en relación con su grabado *Melancolia I*), y existe un buen número de representaciones suyas del santo con distintas técnicas y connotaciones. Sin embargo, el arte del norte, y Durero dentro de él, apenas trató al San Jerónimo penitente, de origen italiano, sino que optó generalmente por representar al santo en su celda, entregado al trabajo de su traducción de la Biblia o a la meditación, o curando la pata de su león[62]. Señalamos esto porque también Hugo recoge esa imagen del pensador que tiene conexiones insoslayables con la melancolía, por varios motivos: uno de los tres grabados a buril más famosos de Durero, uno de los tres "grabados magistrales"[63], es su *San Jerónimo en su estudio* (fig. 6), de 1514. Es indicativo de su relación con *Melencolia I* (fig. 1) el que Durero soliera darlos juntos para ser contemplados el uno junto al otro (al menos seis de las copias fueron dadas en parejas)[64]. En este grabado el santo es tipificado como erudito y pensador, entregado a su tarea en el retiro apacible de su celda. Otro *San Jerónimo* de Durero aparece en un paisaje rocoso ante su escritorio con un libro abierto y las manos juntas en actitud de orar: es el grabado a punta seca que representa a *San Jerónimo junto a un sauce mocho*[65]. Pero sobre todo nos interesa la pintura que se conserva en el Museo Nacional de Lisboa: el *San Jerónimo* de 1521 (fig. 7). Esta figura es ya plenamente la de un pensador sentado ante un libro abierto sobre un atril, que incluso nos señala el objeto de sus pensamientos con el índice que apunta a una calavera, mientras apoya la cabeza, de mirada triste, en su mano derecha. Además esta pintura tuvo una tremenda influencia en las representaciones holandesas o flamencas de San Jerónimo. Señala Panofsky que "Del taller de Joos van Cleve salieron al por mayor imitaciones más o

[60] *Ibidem,* p. 275.
[61] "À Albert Dürer", en *Les Voix Interieures* (1837).
[62] Cf. E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1995, p. 99.
[63] Los otros dos son *El caballero, la muerte y el demonio* y *Melencolia I.*
[64] *Ibidem,* p. 171.
[65] Cf. E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, op. cit., fig. 202.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

menos elaboradas de la pintura de Durero, algunas un tanto literales salvo en los accesorios, y la influencia continuada de esta tradición, transmitida por maestros como Jan van Hemessen [...] todavía se dejará sentir en el siglo XVII". Esta pintura que "es un lúgubre *memento mori*"[66] tuvo un precedente: un dibujo a pluma que muestra al santo en su celda de cuerpo entero, con hábito de ermitaño, del que nos dice Panofsky que "en lugar de ocuparse en las labores del erudito [...] está sumido en meditación sobre la calavera, que ahora aparece situada sobre la mesa delante de él, y en su postura y talante hay una extraña reminiscencia de los más famosos monumentos que alzara Miguel Ángel al dolor universal, el *Jeremías* y el *«Pensieroso»*". Con respecto a la pintura de Lisboa apunta que "Sólo el autor de *Melencolia I* y del Autorretrato de hacia 1491 [...] podía interpretar al apacible erudito y fogoso penitente *como una especie de Saturno cristiano*, con todas sus implicaciones de tristeza y transitoriedad" [67].

Si hemos hecho estas alusiones a la tradición pictórica de una figura que cuenta con innumerables representaciones en el arte del norte, en las que suelen fundirse las ideas de pensamiento lúgubre y de melancolía, es porque Hugo, teniendo dos tradiciones a escoger, opta por la que representa Durero, portador de esos significados, y nos muestra al santo entregado a pensamientos metafísicos, a cálculos complicados... Pero también porque el propio Hugo presenta a esta figura *visualmente*: "Sorprende *ver* a ese pensador feroz [...]"[68], nos dice. Ese hombre que medita, advierte Hugo después, no se salva de lo terrible, de la amenaza de las sombras: "El hombre que no medita vive ciego, pero el hombre que medita vive en la oscuridad"[69]. Poco después se refiere al que sube "a la temible cumbre del pensamiento, desde la que se distinguen las tinieblas [...] El que sube a la cúspide se convierte en el soñador y por un lado toca con el poeta y por el otro con el profeta. En este caso cierta cantidad de sí mismo pertenece a la sombra"[70]. "Es el gran luminoso y es el gran tenebroso"[71], dirá después Lugones refiriéndose al poeta en *Las montañas del oro*. Ese ser que alcanza la cumbre se presenta con los rostros más nobles del melancólico: los del pensador, el soñador, el profeta, el poeta. "Aparece extraordinario a los otros hombres,

[66] *Ibidem,* p. 224.
[67] *Ibidem,* p. 225. Las cursivas son nuestras.
[68] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 275. Las cursivas son nuestras.
[69] *Ibidem,* p. 277.
[70] *Ibidem*, p. 278.
[71] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro*, en *Obras poéticas completas,* Madrid, Aguilar, 1974, p. 54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

porque tiene medida diferente y deberes que ellos no conocen [...] penetra en lo impenetrable y en las dilataciones sin límites de la meditación infinita"[72]. Una vez más encontraremos la clave en la tradición de la melancolía: el melancólico es también un pensador; nos acercamos cada vez más a la emblemática imagen de Durero con ese ángel con el rostro ensombrecido que emplea, sin duda, una inmensa dosis de energía intelectual y concentración en el puro acto de pensar.

Existen en ciertas obras de Lugones importantes afinidades con las ideas de Hugo, o mejor, con el sistema de pensamiento que hay tras ellas: la relación entre el discurso de *William Shakespeare* y el de *Las montañas del oro* es indudable, y contribuirá a explicar ciertos aspectos de una obra que ha desconcertado a algunos críticos[73]. La "Introducción" de *Las montañas del oro* se abre con la imagen de "una gran columna de silencio y de ideas / En marcha [...]" en la que va cuanto es "grande, o solemne, o heroico de algún modo", y tiene por vanguardia al Sol. Se trata de las fuerzas civilizadoras, el elemento impulsor del progreso espiritual, pero todo progreso se realiza en etapas; por eso se nos habla primero de "tinieblas informes" y "procesión tenebrosa" hasta que a su cabeza se levanta el alba, que proyecta la esperanza del porvenir, el despertamiento de la inteligencia ordenadora, el fruto del pensamiento creador: entonces se produce el advenimiento del poeta-profeta que "apostrofa con su clarín sonoro / A la columna en marcha"[74]. La efigie de este ser superior adopta en los versos de Lugones un perfil muy similar al transmitido por Hugo:

> Tan fuertes son sus alas, que aquel ser de ancho aliento
> Parece que en los hombros lleva amarrado el viento.
> Es el gran luminoso y es el gran tenebroso.
> [...]
> El se acuesta con todas las flores de las cimas[75].

El ser alado, situado en la privilegiada altura de las cumbres, con su paradójica condición de luminoso y tenebroso encierra la fascinación de la melancolía, que proporciona la luz inmensa de la contemplación sublime, del pensamiento superior, de la inspiración, pero también las tinieblas del humor negro con sus abismos inevitables de soledad e infortunio...; una dualidad enigmáticamente expresada en forma de oxímoron por Nerval, que había visto en el extraño "Sol negro de la Melancolía" el emblema de quien se

[72] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., pp. 278-279.
[73] Cf. C. A. Loprete, *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976, p. 156.
[74] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., pp. 53-54.
[75] *Ibidem*, p. 54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

anunciara en el primer verso de su famoso soneto "El Desdichado" como "el Tenebroso"[76]. En un lenguaje metafórico, que se vuelve casi jeroglífico, formula asimismo Lugones la diferencia de magnitudes que marca el carácter extraordinario del genio con respecto a los otros hombres señalada por Hugo:

> A fin de que los hombres alcancen con sus bocas
> Su oreja, enormemente sentado entre dos rocas
> Como un afable cóndor los escucha; y los hombres
> Creen que están a un mismo nivel almas, y nombres,
> Y cabezas. Los grandes hombres y las montañas
> Es forzoso que siempre estén en pie. Extrañas
> Son las voces del antro a la cumbre. La oruga
> Que esconde entre las hierbas su imperceptible fuga,
> Ve al águila y opina: "¡Eres un ser monstruoso,
> Águila!" –En cambio, el águila no ve a la oruga[77].

El águila, la montaña, la torre son con frecuencia símbolos del poeta como ser de espiritualidad elevada, de unas dimensiones radicalmente distintas a las del hombre común. También cuando vemos que Hugo intenta indagar en el problema de las almas, de su existencia, la de las grandes almas... y menciona a los jefes espirituales, a las inteligencias guías, podemos pensar razonablemente que Lugones comparte todas esas concepciones: *Las montañas del oro*, particularmente su "Introducción", es, en cierto sentido, la adaptación poética de lo que Hugo expone en este ensayo[78].

Más adelante habla Hugo de aquello que Lugones explica en su *Prometeo* como el sacrificio que los espíritus solares hacen al encarnarse en los seres terrestres para propiciar el progreso:

> una parte de los espíritus del sol, que así como su astro originario en lo material, dirigían la evolución de los planetas, decidió sacrificarse para acelerar la evolución de los seres terrestres, y encarnó en el ser ya habitado por los espíritus lunares. Perdió así su rango, dándole inteligencia y conciencia, es decir, volviéndolo responsable[79].

Para Hugo la respuesta a ese progreso estaría en el "alma grande", el "hombre solar" (el genio): "¿Son acaso funciones misteriosas que tienen existencia propia completar un

---

[76] Cf. G. de Nerval, *Las Quimeras*, en *Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004, p. 52.
[77] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 54.
[78] Carmen Ruiz Barrionuevo ya ha relacionado la composición introductoria de *Las montañas del oro* con el Hugo que expresó sus ideas en prefacios de algunas de sus obras poéticas: en el escritor francés tendrían su origen ciertos elementos esenciales que se expresan en la mencionada obra del argentino: el "deseo de proyección social" y la conciliación de lo ético y lo estético "para proyectarse activamente sobre los problemas nacionales", considerando la poesía "como bien útil, social, de redención". Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "Leopoldo Lugones: un acercamiento a su poética", en AA. VV., *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, Vol. V. Literatura hispanoamericana contemporánea. La obra de Alonso Zamora Vicente. Para Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1996, p. 119.
[79] L. Lugones, *Prometeo (Un proscripto del sol)*, en *Obras en prosa*, México, Aguilar, 1962, p. 841.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

universo con otro, vaciando lo que sobra en uno en lo que falta al otro, aumentar aquí la ciencia, allá el ideal, cambiar los efluvios, comunicar a los inferiores modelos de la belleza superior, traer el fuego central al planeta, armonizar los diversos mundos de un mismo sistema, empujar los que se detienen y desarrollar las creaciones? ¿Cumplen estas funciones ciertos predestinados durante su tránsito por la tierra? [...] Tal átomo, motor divino que se llama alma, ¿tiene la misión de hacer ir y venir al hombre solar entre los hombres terrestres? [...] Este hombre solar será sabio o visionario, pensador, taumaturgo, navegante, arquitecto, mago, legislador, filósofo, profeta, héroe o poeta. Estos hombres regirán la vida de la Humanidad y su misión será guiar a la civilización"[80]. Son tesis hermanas de las que expone Leopoldo Lugones en su *Prometeo*, donde aparece un inventario de todo lo solar, en el que se encuentran todos esos caracteres: el pensador, el arquitecto, el navegante, el mago, etc. Pero además Hugo ha precisado un catálogo que se inserta dentro de la tradición de la melancolía. Pongamos algunos ejemplos: en condiciones favorables Saturno podía engendrar, en ciertas constelaciones, "hombres capaces de profetizar por libros ocultos y conocedores de muchos ritos esotéricos de los misterios". También se le atribuye el poder de producir reyes, estadistas, famosos magos, filósofos y adivinos[81]. En el orfismo Kronos (cuya equiparación con Crono estaba reconocida por los neoplatónicos) era el arquitecto del mundo, "también se le consideraba vidente, y se le calificaba de πρόμαντις o προμηθεύς"[82]. En el *Fulgentius metaforalis*, texto mitográfico de la Edad Media tardía, "Saturno significaba la sabiduría"[83]. Asimismo "al dios que había huido por mar al Lacio le reconocían los astrólogos clásicos y árabes como «señor del mar y de los navegantes»"[84], lo que explica la presencia marina en representaciones de Saturno y la melancolía, como la del grabado de Durero *Melencolia I*. Los constructores y los eruditos absortos en problemas de astrología y geometría aparecen asimismo en imágenes de los hijos de Saturno[85]. ¿Y qué decir del poeta? Recordemos al menos aquel grabado de Hermann Müller donde se lee que Saturno escoge a los poetas, entre otros[86].

[80] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., pp. 280-281.
[81] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 159-160.
[82] *Ibidem*, pp. 163-164.
[83] *Ibidem*, pp. 208-209.
[84] *Ibidem*, p. 312.
[85] *Ibidem*, p. 375.
[86] *Ibidem*, fig. 53.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La misión de los genios es tan fundamental para Hugo que cada uno de ellos inaugura o clausura una de las fases del progreso, pues son "espíritus misioneros delegados de Dios" en una labor de apostolado voluntario: "Lo voluntario necesario. Tal es el Mesías. Tal es el genio", aunque más abajo siga preguntándose "¿Qué es un genio? ¿Será un alma cósmica?"[87]. Lo que está claro es que hay conciencia de una misión en esas grandes almas, y en ese apostolado voluntario vislumbramos la grandeza de los héroes solares, los cristos del *Prometeo* de Lugones que, voluntariamente, antes de ser obligados por la necesidad, se sacrifican por amor a la Humanidad, por su progreso espiritual. Como trasfondo en ambos casos, en Hugo y en Lugones, están las doctrinas esotéricas, las ideas sobre la palingenesia, por ejemplo, que hacen que Hugo se pregunte: "¿Habrán visto otros mundos las almas grandes que se adaptan transitoriamente a la tierra? [...] ¿Cuál es la ley de su formación superior y anterior a la vida?"[88].

2.2.6 Shakespeare: el genio total

La segunda parte de *William Shakespeare* empieza centrándose en Shakespeare, en "su genio". Para empezar, Hugo expone las acusaciones de falta de originalidad y de talento en Shakespeare por parte de autores posteriores a él aunque todavía del siglo XVII[89]. Se reprochaba al dramaturgo multitud de elementos y cualidades: los juegos de palabras, inverosimilitud, extravagancia, obscenidad, exageración, altisonancia, afectación, complacencia en lo horrible, igual tener demasiado talento que poco, etc. El poeta dedica varias páginas a reseñar esos reproches que se le hacían, las críticas y los críticos que tuvo, la ley impuesta por Voltaire en la Francia del siglo XVIII en cuanto a su valoración, y apunta que, aún en sus días, siguen existiendo críticos del tipo que ha ilustrado. De los comentarios de Pope en 1725 (que sabemos elogiosos en gran medida) destaca que la razón que éste diera sobre lo que movió a Shakespeare a escribir sus dramas fuera la necesidad de procurarse sustento. Incluso menciona a Coleridge en su apreciación de *Medida por medida* como "comedia fastidiosa"[90]. Aunque Hugo haga afirmaciones ciertas, también es verdad

[87] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 283.
[88] *Ibidem,* pp. 283-284.
[89] *Ibidem,* p.292.
[90] *Ibidem,* p. 296.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que el poeta francés selecciona los aspectos negativos de la crítica shakespearena. Se recordará, por una parte, que la de Pope tiene momentos muy elogiosos, y por otra, la importancia de la labor de Coleridge en Inglaterra para una mayor apreciación del autor isabelino; son muy pocos los reproches que le hace, aunque –demasiado serio él mismo– pueda percibirse cierta incomodidad al defender el humor, los equívocos y demás criaturas de la desbocada fantasía shakespeareana, aspectos todos ellos que, bajo el criterio neoclásico de "corrección" que el escritor romántico se sentía obligado a atacar, se habían juzgado como frívolos en las obras del dramaturgo, y que hicieron sentir a Coleridge la necesidad de justificarlos como rasgos propios de la época o explicarlos dándoles una dimensión filosófica, mientras que, más cómodo a la hora de enfrentarse a las acusaciones de inmoralidad o falta de decoro que pesaban sobre Shakespeare, encontró una clave distinguiendo entre la pureza moral esencial del dramaturgo y sus formas de expresión. Tampoco se encontró a sus anchas el crítico y poeta inglés romántico en la defensa de la mezcla de lo trágico y lo cómico, o en la interpretación de aspectos cómicos, y, de hecho, prestó poca atención a las comedias shakespeareanas[91].

Sea como fuere, leyendo *William Shakespeare* da la impresión de que hubo que esperar a que llegara Hugo para la recuperación verdadera y justa del dramaturgo. Por una parte está claro que el poeta francés no perdona que se pongan de relieve defectos en Shakespeare, pero por otra es cierto que el hecho que acabamos de comentar demuestra un cambio fundamental que se dio con la crítica de Hugo, pues señala el momento definitivo de la divinización del autor de *Hamlet*. El cambio es sobre todo un cambio radical de actitud: ésta se presenta no como falta de espíritu crítico, sino como producto de una generosidad buena y necesaria con el genio superior que hace que resulten del todo irrelevantes posibles defectos, los cuales, por otro lado, se consideran parte de esa misma naturaleza inmensa y desbordada. Shakespeare es aceptado sin reservas y en su totalidad: no sólo se admite que lo sublime y lo grotesco, lo trágico y lo cómico puedan convivir sin complejos en el abarcador universo shakespeareano, sino que se aprecia esa fusión como característica del genio y esencial en la creación dramática específicamente moderna, culminada ya por el bardo inglés. Recordemos, en definitiva, ese contundente "pero es el

[91] Cf. T. M. Raysor, "Introduction", en S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, I, op. cit., pp. xxix-xxxi.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

roble" con el que Hugo zanjó la discusión sobre defectos achacados a Shakespeare, y que nos da una idea más clara del cambio de actitud señalado que todo cuanto podamos añadir.

Al especificar la naturaleza del genio de Shakespeare Hugo traza un boceto que le da la supremacía de la melancolía, lo que nos lleva al punto que queremos destacar, a saber, que Hugo entrega Shakespeare a sus contemporáneos, así como a quienes lo suceden y tienen en él a un guía, como gran poeta de la melancolía. Lo primero que destaca aquél es el carácter total del genio de Shakespeare: "Shakespeare contiene en sí la tragedia, la comedia, el cuento de hadas, el himno, el sainete, la carcajada divina, el terror y el horror, y, por decirlo de una vez, el drama"[92]. Sitúa Hugo al genio por encima de las leyes humanas: "El genio es inexorable. Tiene su ley y la cumple [...]. Shakespeare va hacia lo terrible. Shakespeare, Esquilo y Dante, son grandes ríos de emociones humanas que derraman en el fondo de su antro la urna de sus lágrimas"[93]. Para explicarnos la particular cualidad del genio de Shakespeare Hugo acude a un lenguaje que exhibe el carácter abarcador, ambivalente, de la melancolía: "La gracia profunda a que aludimos es algo más que la delicadeza épica, porque se complica con cierta turbación y hace adivinar el infinito. Es una especie de radiación con *claroscuro*. Sólo dos genios modernos alcanzan esa *profundidad en la sonrisa*, lo cual, al propio tiempo que la elegancia, *deja entrever el abismo* [...]. *El duelo, el gran duelo del drama*, que sólo consiste en la condición humana desarrollada en el arte, *envuelve esa gracia y ese horror*"[94]. No es casual, pues, que se refiera particularmente a conformar una red de imágenes –en cuya proyección indagaremos en otro lugar– entre las que se destacan la de la duda hamletiana en el centro, las de los extremos del amor ingrato o malhadado y aquéllas que representan el destino aciago de las mujeres desdichadas que son sus víctimas[95].

Hugo subraya en Shakespeare la facultad humana que había ganado el primer puesto en la nueva poética del Romanticimo y que él considera como la más profunda: el poder de la imaginación; junto a ese poder, destaca el otro gran mérito, consistente en una insuperable capacidad para la investigación psíquica al poner de manifiesto "las más

[92] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 298.
[93] *Ibidem*, p. 299.
[94] *Ibidem*, p. 301. Las cursivas son nuestras.
[95] *Ibidem*, p. 302.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

extrañas particularidades del alma humana"[96]; y una vez más afirma el carácter total del genio de Shakespeare: "Shakespeare es la irradiación del genio en todas direcciones"[97].

Al seguir analizando la naturaleza del genio el poeta francés manifiesta que se diferencian de los espíritus ordinarios en la capacidad para hacer una doble reflexión y elevarse hasta la antítesis: "facultad soberana, mediante la cual se ven dos lados de los objetos"[98], logro de las inteligencias completas, que está presente en la mismísima creación y en la Naturaleza, por lo que debe estar en toda auténtica obra de arte: el bien y el mal, la luz y la sombra, la vida y la muerte... un antagonismo que produce el claroscuro de Rembrandt y el vértigo de Piranesi.

Así, combate Hugo la escuela estética en boga que defiende la sobriedad, esa que llama la "Sociedad de la Templanza", en cuyo arte la Naturaleza tiene una entrada restringida. Frente a esa sobriedad pobre, destaca el poeta la grandeza de la sencillez, que es sinónimo de verdad. En su elogio de Shakespeare éste se alza como una verdadera fuerza de la Naturaleza, impetuoso, atrevido, irrespetuoso, extraordinariamente fecundo, inmenso, inagotable, poderoso. Al final se reitera la idea del poeta inglés como uno de esos espíritus que hacen progresar y renovarse a la Humanidad, cumpliendo de ese modo su misión para reencontrarse tras la muerte con la familia de sus iguales y vivir con ellos en el infinito. Recordemos que ése es el destino y la grandeza de los héroes solares constituidos por la estirpe de Prometeo, de los que dice Lugones que "representan la *espiritualidad encarnada* en la materia"[99], lo que supone un sacrificio "para *acelerar la evolución* de los seres terrestres"[100]. Obsérvese a este respecto la simetría absoluta con lo que afirma Hugo de los hombres geniales: "nos damos cuenta de que cada uno de esos hombres es *el espíritu humano mismo encerrado en un cerebro*, que llega en un momento determinado a la tierra, *para hacerle dar un paso en el camino del progreso*"[101]. He aquí, pues, un punto de intersección altamente significativo entre el *William Shakespeare* de Hugo y el *Prometeo* de Lugones; más aún, entre lo que representa emblemáticamente Shakespeare para uno y Prometeo para otro.

---

[96] *Ibidem*, p. 305.
[97] *Ibidem*, p. 306.
[98] *Ibidem,* p. 307.
[99] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 857. Las cursivas son nuestras.
[100] *Ibidem*, p. 841. Las cursivas son nuestras.
[101] V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., pp. 322-323. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.7 Teoría de los tipos. Las cimas de Shakespeare: en los dominios de la melancolía

El Libro II de la segunda parte se centra en la obra del poeta inglés, y sobre todo en lo que serían "Sus puntos culminantes". La primera cuestión fundamental es subrayar que Hugo señala como específico de los grandes genios el producir un tipo, un ejemplar del hombre, ya riendo, ya llorando, o bien pensativo, y es éste último, a su entender, el superior. Ejemplos supremos de ellos son Shakespeare y Esquilo: "Shakespeare, meditando, crea a Hamlet. Esquilo, meditando, crea a Prometeo"[102]. La superioridad del tipo pensativo es de por sí bien elocuente (entra de pleno en la caracterización del melancólico), y es también reflejo del genio creador, pues según añade Hugo un poco después: "Dios crea por intuición. El hombre crea por inspiración, a la que acompaña meditación profunda. Esta segunda creación que es la acción divina que realiza el hombre, constituye el genio"[103]. Hugo nos da claves bien explícitas de su concepción del genio creador: inspiración y meditación profunda han de concurrir. Ya vimos que la creación de una 'segunda naturaleza' o 'heterocosmos' había pasado a ser un indicio de la capacidad creadora y de la analogía de la creación poética con la divina, y esas ideas, de filiación neoplatónica, hicieron valorar sobre todo la imaginación y la fantasía, que son las capacidades que Hugo destaca en Shakespeare; pero recordemos asimismo la tradición que, gracias a los aportes del neoplatonismo también, relaciona la meditación profunda y la contemplación con el planeta más elevado, Saturno, que es el que proporciona semejante don.

La teoría de los tipos que expone Hugo tiene como una de sus premisas esenciales que la creación de los mismos es un indicio de genialidad (nos encontramos, una vez más, ante una idea cuyo rendimiento en el ámbito de la modernidad hispanoamericana tendremos ocasión de comprobar). Su grandeza reside en concentrar "bajo una forma humana toda una familia de caracteres"[104], por lo que representan fielmente la Humanidad sin ser una abstracción, sino un ente con vida propia. Yendo a los casos concretos que quiere

[102] *Ibidem*, p. 324.
[103] *Ibidem*, p. 325.
[104] *Ibidem*, p. 329.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contrastar, destaca nuestro autor que "El tipo de Esquilo, Prometeo, es el Adán de quien procede la especie de los luchadores. El tipo de Shakespeare, *Hamlet, es el Adán de quien nace la familia de los visionarios*"[105]. Si antes nos dijo que Esquilo fue el antiguo Shakespeare ahora establece una analogía entre Hamlet y Prometeo que le parece mucho más significativa y profunda que la que pudiera establecerse entre el príncipe danés y Orestes. Ambos Adanes representan las dos caras de una misma moneda: Prometeo como la acción, Hamlet como la duda: a ambos se refiere como "los dos encadenados"[106]. Esta analogía es un anclaje fundamental de nuestro enfoque, pues si Hugo al escribir su *William Shakespeare* se demoró en mostrar la hermandad entre el personaje más célebre del dramaturgo isabelino y el de Esquilo, Leopoldo Lugones escribirá cuarenta y seis años después un ensayo con importantes resonancias del de Hugo y tomará como referencia ética y estética a la figura de Prometeo, el gran titán caído por amor a los hombres, el espíritu sacrificado; se trata, como sabemos, de un espíritu acelerador (como héroe solar que es) que a través de su sacrificio estimula el progreso de la Humanidad. Asimismo Hugo –igual que había hablado del propio Shakespeare como de uno de esos espíritus que viene alguna vez a la tierra con la misión de hacer progresar y renovarse a la Humanidad– expresa el sacrificio de Prometeo y su presencia en los puntos de inflexión de la historia que marcan un avance en el progreso: "Las obras magistrales son inmensas, porque están eternamente en presencia de los actos de la humanidad. Prometeo en el Cáucaso es Polonia después de 1772, es Francia después de 1815, y es la Revolución después de Brumario"[107].

A continuación Hugo examina más de cerca a los personajes que ha comparado. Primero expone la tragedia de Prometeo como la del altivo mártir que cae "por representar el derecho" frente a un dios usurpador. La naturaleza y el mundo entero sufren con él. Por su parte Hamlet aparece como un enigma no menos grandioso, un drama severo en el que "el hombre es un mundo y el mundo es un cero [...] En esta tragedia, que también es una filosofía, todo flota y duda, se aplaza, oscila, se descompone, se dispersa y se disipa"[108].

Hugo explica la locura fingida de Hamlet como un medio para salvaguardar su vida, y nos presenta al personaje como un filósofo, pero dotado de una vida real que lo aleja de la

[105] *Ibidem,* p. 332. Las cursivas son nuestras.
[106] *Ibidem,* p. 334.
[107] *Ibidem,* p. 337.
[108] *Ibidem,* p. 339.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

abstracción: interpreta, entre otras cosas, rasgos tan concretos como que "es de baja estatura, grueso, maneja bien la espada, pero se sofoca con facilidad"[109]. Al profundizar más en el protagonista de la tragedia más conocida de Shakespeare nos dice Hugo, después de destacar su carácter insuperable como obra del espíritu humano: "Hamlet tiene toda *la majestad de lo lúgubre*. Es empresa colosal hacer nacer un drama de una sepultura abierta. Por eso creemos que *Hamlet es la obra capital de Shakespeare*". Y añade: "No han creado los poetas ningún tipo tan doloroso y tan inquieto". Hamlet encarna al melancólico trágico, pero Hugo sitúa su melancolía en el centro mismo del drama shakespeareano y –con una curiosa intuición– llega aún más lejos, pues la asocia con la prestigiosa imagen de Durero: "Shakespeare, *que es prodigioso poeta plástico*, hace casi invisible la *grandiosa palidez* de aquella alma. Como la gran larva de Alberto Durero, *Hamlet* podría titularse *Melancolía*. También él tiene, por encima de su cabeza, el murciélago que vuela despanzurrado, y a sus pies, la ciencia, la esfera, el compás, el reloj de arena, el amor, y detrás en el lejano horizonte, un enorme y terrible sol que parece ennegrecer aún más el cielo"[110]. Hemos alcanzado otra imagen cardinal para el enfoque de nuestro análisis, puesto que Hugo está fundiendo dos grandes tradiciones de un canon fundamental –el de la melancolía– de nuestra cultura: la tradición literaria y la artística, que se proveen mutuamente de elementos, pues se trata de un código que se ha ido construyendo paralelamente en varios ámbitos y en el que es crucial el imaginario que lo integra. Júzguese la repercusión que puede tener el que Hugo, en un pasaje sumamente visual de su influyente ensayo, identifique exactamente la *Melencolia I* de Durero y el *Hamlet* de Shakespeare; en realidad, hace algo más: produce el efecto de una superposición o sustitución del gran ángel del grabado por la efigie del príncipe danés.

Tal y como lo caracteriza Hugo, Hamlet representa el ejemplo más genuino de melancolía moderna: "Se siente atormentado por una vida posible, mezclada de realidad y de quimera, y de su ansiedad participamos todos. Todas sus acciones participan de cierto sonambulismo. Parece que su cerebro sea una formación y que haya en él una capa de sufrimiento, otra de pensamiento y otra de visión". La pesadilla de Hamlet es que "no está en el lugar en que está su vida"[111], la enajenación de su propia causa, de su destino, de su

[109] *Ibidem,* p. 342.
[110] *Ibidem,* p. 343. La cursivas son nuestras.
[111] *Ibidem,* p. 344.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vida, de su pensamiento y de su acción. En ese marco de enajenación se sufre una soledad rigurosa: "La indecisión verdaderamente es una soledad. En ese estado ni con la voluntad propia se puede contar. Diríase que se hubiera ausentado vuestro yo, dejándoos allí. La carga de Hamlet no es tan rígida como la de Orestes, pero es más pesada. Orestes arrastra la Fatalidad, y Hamlet el Destino". Hasta tal punto es el análisis de Hugo coherente con la presentación de Hamlet como encarnación de la melancolía que nos lo muestra como personificación de un perfil que hay en todo hombre, en cada uno de nosotros: "Es *el hombre fúnebre* que somos todos en determinadas situaciones. Aunque Hamlet representa un *estado patológico*, expresa un *estado permanente del hombre*, representa el *malestar que siente el alma en una vida que no se ha creado para ella*, el calzado que molesta e impide andar". Y añade después que aunque no hubiera vivido lo que le tocó vivir "sería un tipo *solitario y extrañamente terrible*"[112]. Cuando estudiemos específicamente el itinerario de Hamlet en la cultura podremos contrastar esta visión con otras plasmaciones.

Hugo había situado a Hamlet en el lugar central, pero ahora nos dice: "Rectifiquemos [...] La obra capital de Shakespeare no es *Hamlet*. Su obra capital es... Shakespeare mismo. Otro tanto puede afirmarse de los espíritus de primer orden: Son masa, orden, majestad, biblia, y su solemnidad está en su conjunto"[113]. Sin embargo, y a pesar de la afirmación anterior, Hugo elige a Hamlet como primero de esos puntos culminantes que analiza. Los que le siguen se encuentran en *Macbeth*, *Otelo y El rey Lear*, bosquejados con caracteres de intensa raigambre melancólica. Veámoslo:

Macbeth y Lady Macbeth son un Adán y una Eva[114] cuyo Caín es el asesinato: "La codicia convertida en violencia, la violencia en crimen y el crimen en locura, es la progresión que representa Macbeth. Los tres vampiros, la codicia, el crimen y la locura, le hablan en la soledad y le tientan a aspirar al trono"[115]. En la evolución que describe Hugo del personaje insiste en imágenes de la caída, que aparece, ciertamente, como el contraste

[112] *Ibidem,* p. 345. Las cursivas son nuestras.
[113] *Ibidem,* p. 346.
[114] Ya mencionamos la vinculación que surgió en el medioevo, en el siglo XII, entre la caída del hombre y la melancolía. Considerando lo presente que tenía Hugo a Durero y si pensamos en su comparación reciente entre *Hamlet* y *Melencolia I*, nos viene a la mente el grabado a buril de 1504 titulado la *Caída del hombre*, en el que la corrupción de la naturaleza original del hombre se expresa en los animales que aparecen junto a Adán y Eva y que representan los cuatro humores y sus asociaciones morales: "el alce la tristeza melancólica, el conejo la sensualidad sanguínea, el gato la crueldad colérica y el buey la indolencia flemática". Cf. E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero*, *op. cit.*, p. 106.
[115] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 347.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

humano a su ascensión en cuanto a posición social: Macbeth llega a ser "energía inconsciente que *se despeña ferozmente* hacia el mal [...] *Rueda despeñado y se precipita* como un alud. *Cae* y salta de un crimen a otro, *cayendo cada vez más bajo. Sufre la lúgubre gravitación de la materia* que invade su alma"[116]. La imagen destacada por Hugo traduce el movimiento de Macbeth desde su condición inicial de valeroso soldado, como lo vemos al comenzar el drama, hasta su miseria moral posterior, al convertirse en asesino que ya no puede dejar de matar; es el movimiento paradigmático de los mitos de la caída, como Ícaro y Faetón. La imagen de la caída describe el movimiento de la atracción ctónica –determinada por el peso, la gravedad a la que también alude Hugo en su esbozo de Macbeth– asimilada a Saturno y a la melancolía (humor que se corresponde con la tierra), y encuentra un emblemático modo de expresión a través de los mitos que ejemplifican esa caída, como son los aludidos más arriba[117].

Othello le brinda a Hugo asimismo la oportunidad de descifrar uno de esos personajes complejos de Shakespeare, investidos de nobleza, pero igualmente capaces de una acción baja, una figura que define a la vez como "inmensa y fatal", de la que afirma que "es la noche". "Este Otelo *está cargado de astros, pero es negro*; y en cuanto está celoso, *el héroe se convierte en seguida en monstruo* y el negro en salvaje. Igual que la noche ha hecho en seguida un signo a la muerte"[118]. Tal y como lo presenta Hugo, y tal y como aparece en Shakespeare, Othello resulta ejemplar como melancólico, dotado de las grandezas y miserias que otorga el humor ambiguo. En él se acumulan rasgos indicativos de su temperamento: negro como la noche –que preside gran parte de la escena–, el color de su tez tiene toda la fuerza metafórica de la bilis negra, que hacía al hombre característicamente "negro de piel"[119]: la "facies nigra" era una nota frecuente en las representaciones tanto del melancólico como del hijo de Saturno[120]. El propio nombre de "melancolía", con su alusión a lo negro, evocaba todo lo malo y nocturno[121], con un poder simbólico que ha estado presente continuamente en la literatura y en el arte. Otro detalle

[116] *Ibidem,* pp. 347-348. Las cursivas son nuestras.
[117] Cf. C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., p. 36.
[118] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 349. Las cursivas son nuestras.
[119] Así aparece en un manuscrito de Zurich de mediados del siglo XV en la descripción del melancólico junto a su imagen y las de los otros temperamentos. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 130, fig. 81.
[120] *Ibidem*, p. 284.
[121] *Ibidem,* p. 39.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que se nos da a entender pronto sobre Othello y en repetidas ocasiones es su débil visión[122]: tal es uno de los rasgos del melancólico que consigna Burton en su tratado[123], y el ser "cortos de vista por la mucha sequedad del cerebro" aparece como una anotación al margen en el *Examen de ingenios para las ciencias*, de Huarte de San Juan[124], obra que, por cierto, fue traducida al inglés en la época de Shakespeare como *The tryal of wits* (1575).

En la primera escena del cuarto acto, Othello, envenenado por la sospecha que Iago le hace concebir, sufre un ataque de epilepsia, que, según le dice Iago a Cassio, era el segundo en dos días[125]: los hipocráticos ya señalaron una estrecha conexión entre melancolía y epilepsia[126]; en el *Problema XXX,1*, por su parte, se habla de los que, como Heracles, incluso padecían ataques causados por la bilis negra, "por lo cual los antiguos llamaron «enfermedad sagrada» a los trastornos epilépticos"[127]; también Galeno escribió en su obra *Sobre la localización de las enfermedades* acerca del vínculo entre humor melancólico y epilepsia[128], y expone allí la transformación de la epilepsia en melancolía y viceversa[129]. Burton se refiere asimismo a la epilepsia en varios lugares de su tratado, donde afirma que con frecuencia, junto con otros males, degenera en melancolía[130], así como que la melancolía puede degenerar en epilepsia, apoplejía, convulsiones y ceguera[131].

En relación con el pañuelo que Othello da a Desdemona, y que, por las estratagemas de Iago, protagoniza uno de los malentendidos que contribuyen a afirmar a Othello en su "certeza" de que su mujer le es infiel, sale a relucir la caracterización del Moro como supersticioso: se trata de un pañuelo que le regaló a su esposa y que había sido dado por una especie de maga egipcia a su madre diciéndole que el conservarlo le haría conservar

---

[122] Cf. W. Shakespeare, *Othello*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1997, 1.2.28, 1.2.32, 1.2.55, 3.3.37, 3.3.438, 4.1.171, 4.1.214.
[123] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 362-363.
[124] Cf. J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, op. cit., p. 460.
[125] Cf. W. Shakespeare, *Othello,* op. cit., 4.1.50-51.
[126] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 39, n. 41.
[127] Cf. Aristóteles, *Problema XXX,1*, en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 42.
[128] "A semejanza del espeso humor de la flema, este espeso humor melancólico produce a veces epilepsias al ser retenido en los conductos de salida de los ventrílocuos encefálicos, ya sea el mediano o el posterior". Cf. Galeno, *Sobre la localización de las enfermedades*, Madrid, Gredos, 2002, libro III, cap. 9, 177.
[129] "Por eso al final del sexto libro *De las epidemias* aparece esta expresión: «Los melancólicos suelen volverse la mayoría de las veces epilépticos, y los epilépticos, melancólicos. Y predomina una u otra afección según donde se incline la enfermedad; si hacia el cuerpo, se vuelven epilépticos, y si a la mente melancólicos»". *Ibidem,* libro III, cap. 10, 180.
[130] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 319.
[131] *Ibidem*, p. 367.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

asimismo el amor de su esposo, mientras que el perderlo o regalarlo a otra persona haría que se apartara de ella ese amor[132]. El supersticioso es uno de los tipos que aparece en el frontispicio de Burton en *Anatomy of melancholy,* sujeto al influjo de Saturno y la melancolía (fig. 8). En dicho frontispicio vemos también un paisaje asociado a los celos con los animales que los representan, y a los celos está dedicada toda la sección tres de la tercera parte del tratado: Burton explica que algunos ven los celos como causa de la melancolía y otros como un síntoma de ella, y él los considera tan relevantes como para tratarlos como una especie aparte, un tipo de melancolía amorosa[133]. "Melancholy men are apt to be jealous, and jealous apt to be melancholy"[134], nos dice. En cuanto a los síntomas de tan vehemente pasión destacan la ansiedad, la sospecha, los pensamientos obsesivos, una inquietud desacostumbrada, y un comportamiento que se ajusta al que vemos en Othello y que describe así Burton: "Jealousy, saith Vives, begets unquietness in the mind night and day: he hunts after every word he hears, every whisper, and amplifies it to himself (as all melancholy men do in other matters) with a most unjust calumny of others, he misinterprets every thing is said or done, most apt to mistake or misconstrue, he pries into every corner, follows close, observes to an hair"[135]. El cuadro se completa con las consecuencias trágicas de semejante pasión, dándose una progresión –bien perceptible en Othello– que va "from suspicion to hatred, from hatred to frenzy, madness, injury, murder, and despair [...] In their madness many times, saith Vives, they make away themselves, and others"[136].

En definitiva, Othello encarna las dos caras de la melancolía, ya la sublime y heroica como la sombría y maligna; por eso Hugo apuntaba: "Este Otelo está cargado de astros, pero es negro; y en cuanto está celoso, el héroe se convierte en seguida en monstruo". Iago lo sabe, y él mismo dice de Othello en su monólogo al final de la escena primera del acto segundo:

> The Moor, howbeit that I endure him not,
> Is of a constant, loving, noble nature,

[132] Cf. W. Shakespeare, *Othello,* op. cit., 3.4.57-69.
[133] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 821.
[134] *Ibidem,* p. 829. [Los melancólicos tienen tendencia a ser celosos, y los celosos a ser melancólicos].
[135] *Ibidem,* p. 840. [Los celos, dice Vives, engendran inquietud en la mente día y noche: él [el celoso] está al acecho de cada palabra que oye, de cada susurro, y lo amplifica (como hacen todos los melancólicos en otros asuntos) con la más injusta calumnia de otros, malinterpreta cada cosa que se dice o se hace, con la mayor propensión a entender mal o tergiversar, fisgonea en cada rincón, sigue de cerca, se fija hasta en el más mínimo detalle].
[136] *Ibidem,* p. 846. [de la sospecha al odio, del odio al delirio, la locura furiosa, el daño, el asesinato y la desesperación [...] Muchas veces en su locura, dice Vives, se quitan su propia vida, y la de otros].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> And I dare think he'll prove to Desdemona
> A most dear husband[137];

pero también sabe cómo debe proceder para manipular sus percepciones, y por eso excita su imaginación visual para hacer emerger su peor parte, sembrar el germen de los celos y después alimentarlo hasta llevarlo a la locura, pues esa "vis imaginativa" que tienen los melancólicos[138] puede conducirlos al abismo. La templanza inicial de su humor melancólico, de un temperamento en que las cualidades de frío y calor están equilibradas, permiten a Othello la nobleza de espíritu, la valentía y la majestad que lo caracterizan al principio y que enamoran a Desdemona, pero en el momento en que ese equilibrio se rompe es fácil que caiga en los extremos negativos a que lo sujeta su temperamento, que en este caso nos da un signo inequívoco de su aparición con los ataques epilépticos: la ruptura de ese equilibrio vendrá provocada por Iago; él es la encarnación de los peores aspectos del humor negro, un ejemplo de los rasgos más viles del melancólico: también dominado por los celos[139] y la envidia[140], inventa pérfidas estratagemas y necesita la venganza[141].

Iago personifica uno de los tipos del melancólico descontento: es un villano intrigante, pues "La posibilidad de la villanía había estado siempre vinculada con la melancolía a través de la personalidad siniestra y la influencia de Saturno, y a través de la naturaleza tenaz, intrigante, vengativa que se atribuía a los tipos melancólicos"[142]. En otras

---

[137] Cf. W. Shakespeare, *Othello,* op. cit., 2.1.286-289. [El Moro, a pesar de que yo no lo soporte, es de una naturaleza noble, afectuosa y constante, y me atrevo a pensar que resultará para Desdémona un queridísimo esposo].

[138] Los autores de *Saturno y la melancolía* explican "esa exagerada irritabilidad de la «vis imaginativa» [en los melancólicos], de la que más tarde se creyó que producía alucinaciones, o acrecentaba la potencia de la imaginación visual". Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 59. Burton subraya la fuerza de la imaginación en los melancólicos, y le da un mayor protagonismo como causa de melancolía que a la destemplanza del cuerpo. Incluso incluye una digresión sobre la fuerza de la imaginación. Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 219-224.

[139] En el monólogo de Iago en la escena final del primer acto se refiere al rumor de que Othello se ha acostado con su mujer, y la simple sospecha del hecho, sospecha que en el monólogo de la siguiente escena reconoce que le roe las entrañas, lo incita a la venganza. Cf. W. Shakespeare, *Othello,* op. cit., 1.3. 385-389, 2. 1. 289-297.

[140] Al iniciarse la obra Iago declara a Roderigo su odio hacia Othello por haber elegido para el puesto de teniente a Cassio en vez de a él. *Ibidem,* 1.1. 7-32.

[141] Burton expone con profusión los efectos de pasiones como la envidia, la malicia, el odio, el deseo de venganza, todos ellos causa de melancolía. Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 229-233.

[142] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy. Studies in literary treatments in Renaissance England*, New York, Norton, 1975, p. 35. "The possibility of villainy had always been connected with melancholy through the sinister personality and influence of Saturn, and through the tenacious, plotting, revengeful nature that was attributed to melancholy types". L. Babb estudia con cierta extensión este tipo de melancólico. Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady. A study of melancholia in English literature from 1580 to 1□42,* East Lansing, Michigan State University Press, 1951, pp. 84-91.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obras de Shakespeare encontramos conspiradores, villanos, estrategas del mal que se confiesan explícitamente en el texto bajo el influjo de Saturno: el vengativo Aaron de *Titus Andronicus*, o Conrade, instrumento del malévolo Don John –también de disposición melancólica–, de *Much ado about nothing*[143].

La traslación a imágenes, a metáforas sombrías, con las que Hugo explica la acción de Othello y Iago en la tragedia shakespeareana no puede estar más inmersa en los laberintos del humor negro: "Al lado de Otelo, que es la noche, está siempre Yago, que es el mal. El mal es otra clase de sombra. La oscuridad es la noche del mundo y el mal es la noche del alma". Y la noche del mundo y la noche del alma son melancolía. Con Yago –matiza– "lo tenebroso se constituye en guía de lo negro"[144]. Lo malo y lo nocturno gravitan en la obra, y Hugo acaba por dibujar la lucha entre la inocencia y la sombra que define la tragedia: "Espectáculo terrible ver cómo persiguen la blancura y la inocencia Otelo el negro y Yago el traidor. *Las ferocidades de la sombra se comprenden entre sí*. Las dos *encarnaciones del eclipse* conspiran, una rugiendo y otra sonriendo, para conseguir la trágica desaparición de la luz [...] Desdémona, esposa del *hombre noche*, muere asfixiada por la almohada que recibió su primer beso y que recoge su último aliento" [145].

La última de las obras de Shakespeare a que Hugo dedica varias páginas de este capítulo es *King Lear*. Poco después de que nos diga de Lear que "es un pretexto para crear a Cordelia" verificamos que el germen de tal pensamiento es de naturaleza icónica, pues la idea conmovedora de la maternidad ejercida por la hija para con el padre se sustenta en una imagen que el poeta francés describe así: "No puede contemplarse espectáculo más sagrado que el de las barbas blancas junto al pecho joven de Cordelia", y en tal imagen apoya la creación entera del drama escrito por Shakespeare: "Después que Shakespeare imaginó y concibió esta figura, tuvo creado el drama"[146]. A continuación subraya la elección temporal y espacial de Shakespeare al situar su obra en "un siglo oscuro" y el lugar en que vive y reina Lear, en "las islas tenebrosas"; forman el escenario de un "crepúsculo" conscientemente escogido por el dramaturgo al que aún se añade la lobreguez de "la vasta

[143] Cf. Cf. W. Shakespeare, *Titus Andronicus,* London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2002, 2.2.31, y W. Shakespeare, *Much ado about nothing*, London and New York, Routledge (The Arden Shakespeare), 1994, I.iii.11. Véase comentado en L. Babb, *The Elizabethan malady. A study of melancholia in English literature from 1580 to 1□42*, op. cit., pp. 84 y 89.
[144] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 349.
[145] *Ibidem,* p. 350. Las cursivas son nuestras.
[146] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

noche" [147]. El acento en tales aspectos por parte de Hugo pone a su vez de relieve sus propias opciones al designar los puntos culminantes de la obra shakespeareana: otra de las grandes tragedias en este caso, y aquélla en que la melancolía y la locura adoptan probablemente perfiles más diversos. A ello apunta el autor de *William Shakespeare*, pues cuando enumera los vicios y virtudes sobre los que el dramaturgo isabelino construye su obra y menciona la locura, puntualiza que Shakespeare la "reparte entre tres locos: el bufón del rey, loco de profesión; Edgardo de Glocester, loco por prudencia, y el rey, loco por la miseria"[148]. Hugo sugiere así la complejidad con que se manifiesta la locura en *King Lear*.

La figura del bufón no sólo tiene un papel destacadísimo en esta obra porque se trata quizás del representante más entrañable y conmovedor de las encarnaciones de tal tipo creadas por Shakespeare, sino también porque pone ante los demás el espejo de la verdad que no aciertan a ver y el del desvarío, prestando a otros su papel, convertido así en una función que se desplaza de hecho entre varios personajes. Él mismo llama a veces bufón a otros –a Lear, a Kent–, en un intercambio que pone en juego la consciencia de lo que significa serlo en sus diversos sentidos: la exploración del absurdo y el delirio, pero también de la verdad y la cordura. Por ello se ha afirmado que "La crítica después de Barber asumió la posibilidad de que la locura shakespeareana pudiera contribuir al poder filosófico de las obras. De modo que la locura ha sido considerada no en oposición a la razón sino como un tipo de racionalidad superior, un delirio cercano al genio, en el que las verdades que normalmente están ocultas son entendidas. *King Lear* ha recibido una considerable cantidad de discusión crítica en esta línea. La locura de Lear ha sido vista como medio de alcanzar discernimiento espiritual o moral en un mundo en el que el individualismo introspectivo podría prevalecer si no"[149]. No en vano el bufón emplea un lenguaje equívoco y a veces críptico: acertijos, absurdos aparentes, paradojas, antítesis, ironías. Tales modos componen la estilística de la melancolía, que propicia en sus formas más complejas un uso no lineal del lenguaje. Esto se hace explícito cuando ante el

[147] *Ibidem,* pp. 351-352.
[148] *Ibidem,* p. 353.
[149] Cf. D. Salkeld, *Madness and drama in the age of Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 1994, op. cit., p. 18. "Criticism alter Barber took up the possibility that Shakespearean madness might conttribute to the philosophical power of the plays. So madness has been regarded not in opposition to reason but as a kind of superior rationality, an insanity close to genius, in which truths which normally remain hidden are grasped. *King Lear* has received a considerable amount of critical discussion along these lines. The madness of Lear has been viewed as a means of achieving moral or spiritual enlightment in a world where self-seeking individualism might otherwise prevail".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

enajenado Lear cuyo discurso se desboca sin una dirección aparente Edgard lo comenta recurriendo inevitablemente a la paradoja y el oxímoron:

> O matter and impertinency mixed,
> Reason in madness"[150].

El propio bufón, parapetado en su lenguaje, incluso en una ironía que es notoriamente la del melancólico y que siendo implacable no es impedimento para dejar ver la ternura y lealtad que profesa al rey –a quien acompaña en su noche terrible–, es presentado, sin embargo, como una figura delicada que nos recuerda la de los pierrots melancólicos. Así ocurre en efecto antes de aparecer en escena: al ser reclamado insistentemente por Lear tras dos días sin verlo, posteriores al destierro de Cordelia, el caballero con quien dialoga el rey responde así: "Since my young lady's going into France, sir, the fool hath much pined away"[151]. La vinculación con Cordelia es de particular relevancia porque ya en las parcas palabras de la joven al principio, en su presencia taciturna, puede vislumbrarse un presagio de oscuros presentimientos en que se manifiesta la afasia del melancólico; poco después queda desposeída y desterrada, lo que acaba por situarla en el ámbito de la melancolía, como lo hace finalmente la muerte por ahorcamiento que sufre, asociada a Saturno (pues las representaciones de sus hijos solían incluir a un ahorcado, fig. 9). Cordelia es para Hugo la protagonista de la obra, su razón de ser y, desde luego, su figura emblemática; forma parte de ese universo de mujeres –que incluye a Ophelia y Desdemona– que representan la inocencia virtuosa injustamente castigada y por ello su destino es más doloroso.

Pero Hugo también traza con particular profusión las circunstancias infortunadas que conforman la figura del padre –inicialmente de temperamento colérico[152]– como melancólico: "¡Qué figura la del padre! ¡Qué cariátide! Es un hombre encorvado que no hace más que cambiar de carga, carga que cada vez es más pesada. Cuanto más se debilita el anciano, más aumenta el peso que le oprime. Primero sufre la carga del Imperio; después, la de la ingratitud; después, la de la desesperación; después, la del hambre y la de la sed;

---

[150] Cf. W. Shakespeare, *King Lear,* Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1997, 4.6.170-171. [¡Oh, mezcla de seriedad y sinsentido, / razón en la locura!]

[151] *Ibidem*, 1.4.71-72. [Desde que mi joven señora se marchó a Francia el bufón ha decaído mucho]

[152] No nos detendremos en analizar aquí algo evidente y verificable textualmente que ya a principios del siglo XX comentó A. C. Bradley. Cf. A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy,* London, Macmillan Press, 1992, p. 243.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

después, la de la locura"[153]. En este punto Hugo sigue el recorrido trazado por Shakespeare, que emplea el vívido simbolismo de la naturaleza fuera de quicio para reflejar en las mil formas del caos la falta de armonía que aqueja definitivamente al rey. La escena pone de relieve uno de los aspectos más conmovedores de esta obra, el que provoca la desazón de ver tanta naturaleza frágil a la intemperie: Cordelia en su destierro y Kent condenado a seguir la misma suerte; el maltratado Lear, y con él siempre su bufón; pero también –siguiendo una acción paralela– ese otro padre, Gloucester, a quien arrancan los ojos y que debe ser conducido por un hijo que a su vez ha quedado expuesto a partir de la calumnia y la traición que se le inflige, y debe adoptar la locura como modo de protección amparándose en la identidad de Tom o'Bedlam, representativa de la insania asociada al famoso hospital de Londres[154]. Con esos elementos se configuran imágenes de poderosa melancolía: entre ellas, la de Lear sufriendo la violencia de los elementos, pero también la del ciego Gloucester caído en desgracia, caminando hacia el abismo y la muerte con la sombra del suicidio y la locura, arrastrando la tortura de dos dolores agudos: el físico por haberle sido arrancados los ojos y el moral por la injusticia cometida hacia su hijo, si bien su ceguera tiene aquí el característico simbolismo dual que le da su asociación con la melancolía[155] y que veíamos con respecto a la locura: la desdicha que priva de visión al padre coincide con la revelación de la verdad; y por último, una imagen de extraordinario patetismo ya acuñada para la representación de la locura de Ophelia: la de la aparición del rey enajenado coronado de flores y malas hierbas[156].

Según hemos visto, en consonancia con el carácter que da Hugo a Shakespeare, al situar sus puntos culminantes lo hace dentro de la atmósfera psicológica de la melancolía,

[153] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., 354.
[154] Hay una serie de estudios sobre la historia del mismo y sobre su relación con el drama renacentista, pero remitimos a dos trabajos muy recientes: uno que trata el tema en el capítulo 6, titulado "Rethinking confinement in early modern England: the place of Bedlam in history and drama", y que contiene además una bibliografía muy completa. Cf. C. T. Neely, *Distracted subjects. Madness and gender in Shakespeare and early modern culture*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2004, pp. 167-212. El otro trata la relación entre el hospital y *King Lear* en el capítulo 5. Partiendo de la consideración esencial de Bethlem como institución benéfica dada a la práctica de mostrar a los locos pobres para obtener limosna y enfatizando el carácter benéfico de tales espectáculos, estudia la relación y el contraste entre esa función y las de la representación teatral de la locura en la obra de Shakespeare. Cf. K. Jackson, *Separate theaters. Bethlem ("Bedlam") Hospital and the Shakespearean stage*, Newark, University of Delaware Press, 2005, pp. 154-182.
[155] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 498.
[156] Cf. W. Shakespeare, *King Lear,* op. cit., 4.4.3-6 y 4.6.80 (acotación).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que es la que domina la tragedia, centrándose en personajes que representan la enajenación, la soledad, el peso del destino, la caída, la oscuridad, la locura, la muerte...

2.2.8 Sublimidad y desmesura del genio

Y es la melancolía también condición inequívoca en su concepción del genio, que se expresa impregnada del imaginario artístico-literario fraguado durante siglos. Sus reflexiones –dentro del Libro III, "Zoilo es tan grande como Homero"– sobre los tipos de público y de críticos (los lectores que forman "el público definitivo de los genios, soberano como estos" y el conjunto de ese "otro público, otros críticos y otros jueces", el de "los descontentos"[157]) sirven al poeta francés para ir marcando una clara diferencia entre la sublimidad del genio y la mediocridad de sus detractores, y, así, reconduce su discurso hacia la excelencia de esos espíritus superiores que han de ser por fuerza incomprendidos y despertar la furia por sus excesos, esos "seres imperiosos, tumultuosos, violentos, impulsivos, extremados, capaces de ir al galope con sus alas, franqueadores de límites, [...] exagerados que dan zancadas escandalosas, que vuelan bruscamente de una idea a otra, del polo Norte al polo Sur, que recorren el cielo en tres pasos, poco clementes con los cortos de alientos"[158]. Llega el momento, pues, en que Hugo se explaya sobre la naturaleza de los genios en una caracterización casi mítica que supone al tiempo la rotunda entronización de la melancolía dentro de la más alta condición del artista; así, en el apartado V de este Libro III sitúa la superioridad del genio en estos términos definitivos: "Además, los genios desconciertan. Su potencia lírica les obedece ciegamente y la detienen cuando les place. Parecen unos desenfrenados que se paran de pronto. *Estos desenfrenados son melancólicos*. Se suben y se paran en la cima de los precipicios. *Pliegan allí las alas y se entregan a una meditación* tan sorprendente como *sus arrebatos*. Con tanta audacia, *lo mismo remontan su vuelo hasta lo infinito, que se sumergen en los abismos*. Son *gigantes meditabundos*. Su titánica meditación, para dilatarse, necesita lo absoluto y lo insondable. Piensan del mismo modo que el sol irradia la luz, teniendo el abismo en derredor suyo, como condición"[159]. La manera en que Hugo emplea aquí el término melancólico está ligada a las concepciones que

[157] *Ibidem*, p. 369.
[158] *Ibidem*, p. 370.
[159] *Ibidem*, p. 371.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hemos mencionado anteriormente, pues este hombre genial melancólico se corresponde con la idea del mismo a la que dio forma Ficino, sobre todo en *De vita triplici*, y que transmitió al resto de Europa[160]. Él identificó por primera vez la melancolía de los hombres intelectualmente superiores del *Problema XXX,1* con el "furor divino" de Platón, y además relacionó la propiedad de la bilis negra de elevar el pensamiento a la comprensión de lo más alto con el planeta que la presidía y que era el más elevado: Saturno. Éste, como la melancolía, presentaba un carácter dual, ambivalente: regía, por una parte, destinos desgraciados, y otorgaba, por otra, la capacidad para la reflexión honda y la contemplación sublime[161].

Todos esos elementos aparecen en la descripción de Hugo: por un lado, la melancolía se presenta en el texto íntimamente unida a la meditación, al pensamiento, a la más noble actividad intelectual; por otro, esos "arrebatos" no pueden ser sino la fuerza de la inspiración, aquel furor poético platónico; y por último, se ofrece una descripción que incorpora elementos de lo sublime en un tono característicamente romántico: la cima de los precipicios, lo infinito, los abismos, lo gigantesco y titánico, lo absoluto y lo insondable. La tradición heredada por Hugo ya había cohesionado todos esos aspectos para generar la idea moderna de genio, y el nuevo espíritu romántico pone un énfasis muy particular en la inmensidad de lo sublime.

Está claro que Hugo ha tomado la imagen de *Melencolia I* de Durero –influido por las ideas de Ficino[162]– como emblema del genio: así nos lo sugieren los rasgos de esos gigantes meditabundos que pliegan las alas y se entregan a la meditación. El gran ángel melancólico de Durero es el genio melancólico para Victor Hugo, regido por el astro de la contemplación sublime y del pensamiento profundo. Nos resulta también significativo que incorpore lo solar a su descripción; no olvidaremos esta entrada de lo solar en la escena de la melancolía cuando estudiemos a Lugones, que hereda –por cierto– de un modo muy personal la polaridad figurada en la cima y el abismo: por ejemplo, en *Las montañas del oro* (como veremos un poco más abajo), y con elaboración más simbólica que alegórica en *Las fuerzas extrañas*.

[160] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 250.
[161] *Ibidem*, p. 254.
[162] *Ibidem*, p. 279.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una vez que Hugo nos ha dado la imagen esencial del genio y lo ha situado muy por encima de nuestras cabezas, realiza un retrato profuso del mismo en el que aparece investido de suma nobleza en su búsqueda del ideal y de una radical independencia de espíritu: la desmesura es congénita a su esencia, no hace concesiones a la moderación, pues carece de escrúpulos en la elección del tema, de misericordia y mesura con respecto al prójimo si se trata de desarrollar una idea hasta agotarla (recordamos aquí las críticas que hiciera Samuel Johnson a Shakespeare en cuanto a esa característica del dramaturgo –que él daba como defecto– de perseguir una idea o un juego de palabras hasta agotarse y resultar excesivo): el genio no hace concesiones, es sordo a todo cuanto no sea la consecución de su objetivo, no se contiene. Esas son las críticas que se dedican a los genios en el mundo de la cultura institucional, y entre la burguesía y gran parte de la clase media.

Por comparación con las críticas del XVIII se puede ver que en realidad se ha producido un cambio radical en la especificación de los valores que definen al genio y a las poéticas que aquéllos sustentan. En el retrato de Hugo tampoco faltan rasgos temperamentales asociados al melancólico: "son altivos y severos, porque lo llevan en la medula de sus huesos [...] Son rudos por temperamento, desprecian el *panem et circenses*, se amansan difícilmente, gruñen casi siempre y el vulgo de las gentes los ridiculiza"[163]. Y una vez más se lanza a una descripción en la que compromete el destino de los genios con el ideal y manifiesta el credo de aquéllos, que es el propio de los nobles de espíritu: "Creéis en los derechos del hombre, en la emancipación, en el porvenir, en el progreso, en lo bello, en lo justo y en lo grande. Por eso os habéis quedado atrás y os habéis hecho antiguos [...], no pertenecéis a vuestro tiempo"[164]. Hugo insiste en la prevención de las retóricas oficiales hacia los genios, el partido que toman por la contención, la moderación, todo lo opuesto a aquéllos, que "son líricos, coloristas, entusiastas, fascinadores, posesos, exaltados, 'rabiosos' –hemos leído este vocablo–, seres que, cuando todo el mundo es pequeño, tienen la manía de aparecer 'grandes'. ¡Qué sé yo! Tienen todos los vicios. *Un médico ha descubierto recientemente que el genio es una variedad de la locura*"[165]. La ironía de Hugo tiene por objeto hacernos un esbozo de los genios a ojos de los mediocres y contraponer de nuevo la desmesura que caracterizan sus creaciones a la poética de la moderación, la

[163] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., pp. 372-373. En cursivas en el original.
[164] *Ibidem*, p. 373.
[165] *Ibidem*, p. 376. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contención y el buen sentido. Naturalmente el reciente descubrimiento médico que menciona es de lo más trivial para Hugo, ¡como si él no supiera que la genialidad precisa un estado de rapto y se sitúa en el ambiguo terreno de la melancolía, donde el equilibrio es más precario y es fácil pasar de la exaltación creativa al abatimiento! En su explicación de las razones de por qué el genio incomoda surge de nuevo una concepción en la que juegan un papel fundamental las ideas sobre lo sublime, que su ironía juzga como una carga demasiado pesada para la medianía humana: "El defecto de lo bello [...] es el exceder de los límites ordinarios. Un croquis de Piraneso os extravía. Un golpe de Hércules os mata. Lo grandioso tiene sus faltas [...] Lo excesivo es incómodo. Vivir en el abismo es grosero. El infinito es poco habitable"[166].

Son las academias, ciertos centros de enseñanza, las universidades, la burguesía... toda la cultura institucional, los que rechazan la desmesura de los genios. Ellos son gigantes, el ideal, pero no les falta humanidad, todo lo contrario: son más hombres que los hombres normales: "En su vasto corazón llevan la Humanidad entera y os representan mejor que vosotros mismos [...] A esta Naturaleza total, a esta Humanidad completa, a esta arcilla que constituye vuestra carne y que al mismo tiempo es toda la tierra, los genios agregan –y esto colma ya vuestro terror– la reverberación prodigiosa de lo desconocido. Tienen escapadas de revelación". Y añade poco después: "Quien carece de una vigorosa educación de alma procura evitarlos a menudo. Los libros colosos reclaman lectores atletas. Es menester ser robusto para leer a Jeremías, a Ezequiel, a Job, a Píndaro, a Lucrecio, a Alighieri y a Shakespeare. Los hábitos de la burguesía, la vida a ras de tierra, la calma chicha de las conciencias, el llamado "buen gusto" y el "buen sentido", todo el pequeño egoísmo tranquilo, en fin, se ve arrasado, quién lo duda, por *los monstruos de lo sublime*"[167].

Esta estética que celebra Hugo, la poética de lo sublime, tiene –ya lo hemos apuntado– sus lazos con la melancolía, sólidamente asentados por Kant, y así lo corrobora el poeta francés al señalar que esos monstruos de lo sublime "son afectuosos, *tristes*, *melancólicos*, consoladores"[168]. En la caracterización subsiguiente hace notar cualidades que pudieran parecernos a veces antitéticas: firmeza, orgullo, simpatía, bondad, fortaleza,

[166] *Ibidem,* p. 377.
[167] *Ibidem,* p. 379-380. Las cursivas son nuestras.
[168] *Ibidem,* p. 380. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cordialidad, suavidad, maternidad, gracia; pero todo ello culmina con la analogía entre genio y montaña que recoge la grandiosidad de esos contrastes: "Las grandes montañas tienen en sus vertientes todos los climas, y los grandes poetas todos los estilos. Basta con cambiar de zona. Ascended, y es la tormenta. Descended, y son las flores [...] En una cumbre polar no es extraño que surja una llama volcánica. Este contacto de los extremos constituye la ley natural, y de ahí que estallen a cada momento los efectos teatrales de *lo sublime*. Una montaña o un genio son majestades ásperas"[169]. La analogía entre montaña y genio se aviene muy bien con las teorías de lo sublime: Kant también había propuesto como visión sublime una montaña con las cimas nevadas irguiéndose por encima de las nubes (es revelador que Hugo diga que "las cimas de los poetas están tan cubiertos de nieve como las cumbres de las montañas"[170]) o la descripción de una tormenta violenta, y como ejemplo de lo bello un prado lleno de flores, algo alegre y risueño[171]. Paralelamente, en los seres naturales que presenta Hugo como elementos de lo sublime percibimos lo indómito de la naturaleza, lo terrible y lo desbordante. "La naturaleza es prácticamente sublime únicamente cuando es *terrible*", había dicho Schiller[172].

La analogía con la montaña nos lleva a recordar una vez más el primer libro de poemas de Lugones, que tiene por título *Las montañas del oro*: este libro oscuro y poderoso, en el que se ha visto la huella de Hugo, recoge, en efecto, muchas de las ideas que estamos comentando aunque con un ropaje más ocultista. Eso sí, el lenguaje excesivo y las imágenes desbordadas ratifican su inmersión en la estética de lo sublime de la que estamos hablando. Las montañas con sus cumbres, sus interioridades de tierra, magma, corrientes internas, sus cortes y picos, sus precipicios y abismos... constituyen una imagen rica y misteriosa, a veces pavorosa, que se inserta perfectamente en la categoría de lo sublime. La riqueza de la montaña, que vive de paradojas y extremos, es, sin duda, una de las imágenes más apropiadas para concebir lo sublime. Hugo concluye así su Libro III: "Tales son los poetas. Tales son los Alpes. Esos enormes y viejos montes horribles son

[169] *Ibidem,* p. 381. Las cursivas son nuestras.
[170] *Ibidem,* p. 381.
[171] Cf. I. Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime,* op. cit., p.31.
[172] Puesto que Schiller distingue entre lo teóricamente sublime, que nos da una idea de realidad sublime de conocimiento (y que lleva consigo la noción de infinitud) y lo prácticamente sublime (que implica la idea de un peligro que no tenemos el poder de vencer), poniendo como ejemplo de lo primero el mar en calma y de lo segundo el mar agitado, podemos decir que la idea de Hugo de lo sublime se corresponde más bien con lo prácticamente sublime, que forma un contraste más acentuado con el carácter agradable y amable de lo bello. Cf. F. Schiller, *Lo Sublime (De lo Sublime y Sobre lo Sublime)*, Málaga, Ágora, 1992, pp. 81, 76.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

maravillosos creadores de rosas y de violetas. Se sirven del alba y del rocío, mejor que todas vuestras colinas y todas vuestras praderas, lo cual parece extraño. El abril de la llanura es corriente y vulgar al lado suyo, y esos viejos inmensos, en su barranco más arisco, poseen una encantadora primavera, harto conocida de las abejas"[173]. Incluso la belleza sencilla adquiere una cualidad superior cuando se da en el ámbito de lo sublime, y tal vez esa rosa y esa violeta que en el valle tienen un encanto alegre, en esos riscos transmiten con más profundidad la idea de belleza perecedera y frágil.

2.2.9 Respuesta de Hugo a la crítica sobre Shakespeare. El carácter inimitable de la creación genial

La respuesta de Hugo a la crítica en el Libro IV de esta parte se inscribe en la adopción de una perspectiva histórica, como la que defendió Herder, que daba cabida a diversas formas, específicas del momento histórico en que se producen; y así lo argumenta el poeta francés cuando comenta ciertas características del drama de Shakespeare propias de su siglo –como las acciones dobles que reflejan el drama en pequeño–, que habían sido censuradas por otros: "Los siglos tienen una firma especial que ponen al pie de las obras maestras y que es preciso saber descifrar y reconocer. El siglo XVI no firma como el XVIII. El Renacimiento era una época sutil, un tiempo de reflexión. El espíritu del siglo XVI estaba en los espejos, y toda idea del siglo XVI tiene un doble compartimiento"[174].

Si la crítica y la censura no han de ejercerse atendiendo a los criterios normativos impuestos por los hijos de una época determinada y ajena a aquélla en la que se produjo una obra de arte, más cauto se ha de ser a la hora de juzgar a quien el autor sitúa por encima de las convenciones culturales; tal es la condición del genio, gigante cuya grandeza –sólo representable en imágenes de lo sublime, muy superiores a las que reflejan el simple encanto complaciente– hace aborrecible la crítica parcial: "El genio es una entidad como la Naturaleza, y, por tanto, ha de ser, como ella, aceptado sin condiciones. Por la montaña se sube o no se sube. Hay gentes que critican al Himalaya piedra por piedra. El Etna alumbra y vomita, lanza fuera su resplandor, su ira, sus lavas y sus cenizas, y los críticos las acogen

[173] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 382.
[174] *Ibidem,* pp. 384-385.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y las pesan [...] Entre tanto, el genio continúa haciendo su erupción. Todo en él tiene su razón de ser. Su sombra es el anverso de su luz. Su humo proviene de su llama. Sus precipicios son proporcionados a su altura. Preferimos esto a aquello, pero nada decimos al presentir en esa maravilla la presencia de Dios"[175].

Hugo defiende la excelencia sin parangón con independencia de la forma que adopte. Su crítica se presenta positiva y generosa en presencia de lo bello dondequiera que se dé y en la forma en que se manifieste, pues en esas circunstancias resulta tan mezquino concentrarse en criticar imperfecciones, como lo es reprocharle "a la rosa las espinas" o "al sol las manchas"[176]. Afila su pluma para referirse a quienes desprecian a Homero, Dante, Milton o Shakespeare por juzgarlos llenos de "extravagancias" y "tonterías" para sentirse ellos más satisfechos. El final no puede ser más elocuente: "esa es una manera inocente de lisonjearse que tienen tales aristarcos. Cuando ellos dicen: 'Ese gigante es pequeño', hay que figurarse que quien tal cosa afirma debe de ser realmente grande. Que cada cual opine como quiera. Acaso yo no sepa admirar sino como un ignorante. Por eso he escrito este libro. ¡Admirar y ser entusiasta! En la época en que vivimos me ha parecido necesario dar este ejemplo de tontería"[177]. Irónica declaración de principios que explica expresivamente la diferencia de actitud entre la crítica "rehabilitadora" de Shakespeare por parte de autores como Coleridge, Hazlitt, etc., y la de Hugo, que ensalza, sin contaminar su elogio con minucias, a uno de esos "grandes bienhechores de la Humanidad". Hugo, apoyado en una concepción ético-estética del mérito artístico, va más allá de lo estrictamente literario. La estatura gigantesca de los genios no ha de medirse meramente por valores literarios, sino por su contribución para el progreso del espíritu humano. Además, la admiración de la superioridad absoluta que representa el genio hace inconcebible para el poeta todo lo que no sea aceptación plena: "Lo que vosotros llamáis defecto yo lo califico de acento", y añade: "Inútil es decir que admiro a Shakespeare. Se me pregunta si también acepto a Falstaff. Sí. Admiro el *empty the jordan*. Admiro el grito insensato: '¡Una rata!' Admiro los retruécanos de Hamlet, y las matanzas de Macbeth; admiro las brujas y su 'ridículo

[175] *Ibidem,* p. 387.
[176] *Ibidem.*
[177] *Ibidem,* p. 388.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

espectáculo', admiro *the buttock of the night* y el ojo arrancado de Glocester. Mi espíritu no va más allá"[178].

Sin embargo, la reivindicación entusiasta de Shakespeare por parte de Hugo da meditados frutos en el campo del análisis. Como respuesta a quienes lo han tachado de simple, ofrece un examen sutil y establece vínculos que han pasado desapercibidos: así, frente a la clásica comparación entre Orestes y Hamlet, el escritor francés muestra un perfil no tan evidente de la relación entre Esquilo y Shakespeare: "Hay también relación menos perceptible entre *Prometeo* y *Hamlet*. Estudiando al primero salta a la vista la misteriosa intimidad de ambos poetas, pero de un modo tan extraño y en un punto que hasta hoy no han notado los observadores ni los críticos. Prometeo es el abuelo de Mab"[179]. Y lo dice no en sentido metafórico sino real, como se desprende de la genealogía legendaria del titán: esta genealogía de Prometeo como creador de espíritus –además de creador de hombres– lo convierte en padre de una dinastía de dioses que Hugo resume y que desciende hasta Oberon y Mab, llegando el poeta a esta hermosa reflexión: "Admirable fábula que con sentido profundo liga lo sideral a lo microscópico y lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño!"[180]. Además Hugo hace un recorrido por los otros nombres de Mab, que aparecen relacionados con Oberon, para acabar diciendo: "en Shakespeare [Mab] se llama Titania, y su marido es Oberón. ¡Titania! Este nombre une a Mab con el Titán y a Shakespeare con Esquilo"[181]. Las vinculaciones "descubiertas" por Hugo parecen encerrar significados cifrados; en cualquier caso, culminan su divinización de Shakespeare y sirven para completar la relación que fija entre Prometeo y el dramaturgo inglés. Ésta no se agota fácilmente y nos parece que queda establecida de tres formas por Hugo:

1. Shakespeare ha creado a su propio Prometeo, que es Hamlet.
2. Shakespeare ha creado en su mundo mágico la imagen especular de Prometeo, en un microcosmos de "lo infinitamente pequeño" que reproduce el macrocosmos de "lo infinitamente grande".
3. Shakespeare mismo es un Prometeo, creador de hombres –como Hamlet, Macbeth, Lear, Rosalind, Ophelia, etc.– y de seres fantásticos –como

[178] *Ibidem*, p. 389.
[179] *Ibidem*, p. 390.
[180] *Ibidem*, p. 391.
[181] *Ibidem*, p. 392.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Caliban, Ariel, Mab, Titania, Puck, etc. Recordemos que la analogía entre Shakespeare y Prometeo fue usual entre alemanes como Goethe y Schlegel; este último se refirió a Shakespeare como "este Prometeo" precisamente cuando alabó su creación no sólo de seres humanos sino también de esos otros pertenecientes al reino de la fantasía, y sabemos que Hugo había leído los comentarios de Schlegel sobre Shakespeare[182].

La secreta hermandad que liga a los genios y a sus creaciones no es óbice para que Hugo confronte las diferencias entre el quehacer de Shakespeare y el de Esquilo: el segundo parte de la concentración y el primero de la dispersión, la ubicuidad. Tal constatación sirve al poeta para señalar la especificidad del teatro de su propio tiempo, que "bien o mal, se ha trazado su camino propio entre la unidad griega y la ubicuidad shakesperiana"[183]. La perspectiva histórica y, sobre todo, la defensa de los valores supremos del Romanticismo, como la originalidad, pone a Hugo en la posición de rebatir a quienes –en el extremo opuesto a aquellos que lanzaban reproches al genio de Shakespeare– pretenden hacer del dramaturgo inglés un sistema por el que deba regirse el teatro del siglo XIX, y echan en falta por tanto un seguimiento de Shakespeare por parte de la escuela romántica o la presencia en ella de su influjo. La concepción intensamente individualista y personal del genio que sostiene Hugo excluye la necesidad de seguir un modelo, ni siquiera el del, por otro lado, inimitable Shakespeare, cuyas obras están repletas de rasgos que las hacen intensamente personales y lo convierten en un artista que cuenta entre sus grandezas "la imposibilidad de servir de modelo"[184].

Hugo proyecta en imágenes que funden grandeza y soledad la paradójica condición del genio, que lo vincula a sus iguales al tiempo que exige su aislamiento: "siempre hay algo de salvaje en esos misteriosos civilizadores [...] Hay lo desconocido [...] Cada cual permanece solo en su caverna. Se comprenden desde lejos, pero no se copian. Los leones no se imitan"[185]. Tal condición se lleva al extremo en el caso del genio por excelencia: "La obra de Shakespeare es absoluta, soberana, imperiosa, eminentemente solitaria, mala vecina, sublime cuando irradia luz, absurda cuando se refleja, pero incopiable. Es insensato

[182] *Ibidem,* p. 383.
[183] *Ibidem,* p. 394.
[184] *Ibidem,* p. 395.
[185] *Ibidem,* p. 396.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imitar a Shakespeare, como sería estúpido imitar a Racine"[186]. La visión de Hugo concuerda con la concepción romántica del artista expresivo y creador; la nueva orientación del fenómeno literario hacia el artista, que señalábamos siguiendo a Abrams, hace inaceptable para Hugo neutralizar la propia personalidad a través de la imitación. Además, entendiendo la función del genio como una función civilizadora –consistente en ayudar a dar un paso más en el largo recorrido del ascenso intelectual del hombre–, el progreso se anularía si no existiera una contribución específica del genio. Por último, el poeta melancólico, el pensador, es siempre un solitario, y para que su pensamiento sea creativo, para que su mente pueda asimilarse a lo divino (Hugo decía que el poeta es el "trípode de Dios"), es necesario que su creación sea emanación de sí mismo.

2.2.10 La cultura oficial frente a Shakespeare, poeta del pueblo

El último capítulo del Libro que Hugo dedica a la crítica, lo destina a arremeter contra los pedantes, la escuela, la cultura oficial que se aleja del pueblo que sufre y lo tilda de *profanum vulgus*. Esos mismos odian a Shakespeare por ser "expresión del pueblo". Pero es con respecto al pueblo como Hugo define la función del poeta, una función liberadora, iluminadora: "El poeta escucha y oye; mira y ve; comprende más cada vez y llora, y de repente, creciendo con grandeza verdaderamente extraña, saca de todas esas tinieblas su propia transfiguración y se levanta, tierno y terrible, por encima de todos los miserables, de los de arriba y de los de abajo, despidiendo rayos de luz por sus ojos"[187]. El poeta ha de ser la voz de los que sufren: "El poeta cumple su misión promulgando estas verdades, y para cumplirlas *es preciso que él se convierta en pueblo y hasta en populacho*, es decir, *que traiga un elemento de progreso* y que no retroceda ante ningún obstáculo"[188]. Vemos que vuelven a emerger ideas relacionadas con las de Lugones en *Prometeo*, pues ese convertirse en populacho para traer el progreso –que hemos subrayado– equivale a la encarnación de la espiritualidad en la materia para hacerla progresar. El párrafo final contiene las ideas del sacrificio de la inteligencia superior para el progreso de la humanidad que, con sus ropajes míticos y en un sentido cosmogónico más trascendente (aunque ya

[186] *Ibidem,* p. 397.
[187] *Ibidem,* p. 401.
[188] *Ibidem*. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

veremos que él también le da una dimensión que podríamos llamar social), tan presentes están en el *Prometeo* de Lugones: la caída, el sacrificio de los héroes solares –los bienhechores de la Humanidad– para acelerar la evolución de los hombres halla su eco en estas palabras de Hugo: "Sacrifícate a la canalla, ¡oh poeta! [...] La canalla es el género humano en la miseria. Es el pueblo víctima de las tinieblas. Sacrifícate por ella y nada te importe que te rechacen y que te destierren [...] Corrígela, adviértela, instrúyela, gánala, edúcala"[189].

Mencionaremos una misma imagen a la que recurren en su afán civilizador Hugo y Lugones, pues también éste aplica en la parte final de su *Prometeo* las ideas expuestas para reclamar la civilización de su país. Esa imagen es la del cántaro que, según el escritor argentino, ha de llenarse con el agua fecunda de la justicia[190], y que Hugo ve, en medio de un pueblo que sufre –hambriento, andrajoso, moribundo– como lleno de un líquido corrompido e insípido si no se produce la salvación por la justicia y la educación[191].

2.2.11 La función educadora de los poetas

El Libro V de esta segunda parte, que lleva por título "Los genios y la masas", nos muestra que si la deificación de Shakespeare está en el ideario de Hugo dentro del contexto de su noción de genio, éste se encarna en el mundo con una justificación y una función específicas. El final del capítulo anterior le dio pie a señalar el papel civilizador del poeta, su función de guía; en este Libro va a centrarse en el binomio que plantea esa función: los genios y las masas. Partiendo de la necesidad de "construir el pueblo" destaca el papel educador de los poetas. Ésta es también la tarea a la que se han dedicado los socialistas –entre los cuales se cuenta él mismo– en las últimas décadas, a pesar de que "Es un trabajo harto duro transformar el populacho en pueblo"[192]. Nos habla entonces de la persecución que sufre el socialismo, víctima de un "odio ciego", a pesar de que –apunta– "conviene no olvidar que el verdadero socialismo tiene por objeto la elevación de las masas a la dignidad cívica y por preocupación principal, por consiguiente, la elaboración moral e intelectual de

[189] *Ibidem,* p. 403.
[190] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 1063.
[191] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 400.
[192] *Ibidem,* p. 407.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las mismas"[193]. Ciertamente él reclama una tarea social que sea asimismo la de los escritores: producir el "resurgimiento moral", llevar al hombre más allá de la felicidad del estómago saciado, mejorar su naturaleza inteligente antes que el aspecto material.

Obsérvese la sintonía de estas ideas con las de Lugones: también él se refiere a un ennoblecimiento moral que demanda cargar con el peso de realizar un destino cuya "recompensa debe estar en la mejora del alma que comporta todo noble esfuerzo"[194], y afirma que es necesario espiritualizar el deseo de ser útil para tener formulado el destino[195]. Como para Hugo, lo fundamental es el desarrollo moral, más que una prosperidad material; aunque sea necesario –también lo proclamaba el poeta francés– "concluir con la inquietud de la necesidad", asegurar el justo rendimiento del trabajo de cada uno, pues "una civilización donde no existe la miseria es el más grande de los éxitos humanos: la obra suprema de la justicia, que ahora no conocemos sino de nombre"[196]. Para todo ello afirma ser necesaria –en nueva afinidad ideológica con Hugo– "la socialización de la propiedad"[197]. Las ideas del poeta francés vienen representadas por las palabras libertad, humanidad, progreso, igualdad; así pues, increpa a quienes se oponen a la democracia y a la libertad del pueblo. Toma el partido de la construcción de civilización a través necesariamente de la libertad, y en este contexto el escritor tiene una función muy relevante y un deber urgente que se cifra en estas palabras: "hacer ver al hombre el fin humano, mejorar primero su naturaleza inteligente y después su naturaleza animal. Desdeñar la carne mientras se desprecie el pensamiento, ofreciendo la suya propia como ejemplo. Eso es lo que los genios han hecho en todos los tiempos. ¿Preguntáis para qué son útiles los poetas? Sencillamente para iluminar la civilización"[198]. Una vez más las visiones de Hugo y Lugones concuerdan, pues para éste –según expresa en *El payador*– el concepto de civilización coincide con "el dominio de la materia por la inteligencia"[199] y es precisamente el objeto del arte "la espiritualización de la materia"[200]. En consonancia con lo expuesto por Hugo, Lugones reclama una literatura popular, abierta a todos, en vez de la literatura

[193] *Ibidem,* pp. 407-408.
[194] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 1066.
[195] *Ibidem,* p. 1067.
[196] *Ibidem,* pp. 1059, 1062.
[197] *Ibidem,* p. 1059.
[198] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 413.
[199] Cf. L. Lugones, *El payador* en *Obras en prosa,* op. cit., p. 1087.
[200] *Ibidem,* p. 1099.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encerrada en sí misma (terreno exclusivo de los literatos), el arte compartimentado, las poéticas restrictivas, en definitiva, la enseñanza oficial.

Puesto que Hugo sigue clamando por la instrucción y la enseñanza del pueblo, por el desarrollo de las inteligencias, su programa social se concreta en la necesidad de una "Enseñanza gratuita y obligatoria" que debe culminar con la explicación de las grandes obras: "Allí donde haya una aglomeración de hombres debe colocarse, en sitio especial, un explicador público de los grandes pensadores"[201], pues la comunicación entre los genios y el pueblo es fuente de ilustración. El poeta mira al pueblo lleno de esperanza y entusiasmo, cree intensamente en su capacidad para comprender y para emocionarse con el gran arte; habla del pueblo con verdadera devoción, observando las posibilidades de acercamiento a lo sublime y a la grandeza a través del arte. Prueba de su devoción por el pueblo, de la fe en sus posibilidades, del idealismo con que lo concibe, son estas palabras: "Las multitudes, y ahí está su belleza, logran penetrarse profundamente del ideal. Su acercamiento al gran arte les agrada, y tiemblan de emoción. No se les escapa un detalle. La multitud es una extensión líquida y viva ofrecida al estremecimiento. Una masa es una sensitiva. El contacto con lo bello eriza extáticamente la superficie de las multitudes, prueba de que se ha tocado su alma. Se mueven las hojas, pasa un hálito misterioso, y la multitud se resquebraja tras la profunda insuflación de las profundidades"[202].

Para acabar este Libro Hugo vuelve a esgrimir el principio que importa sobre todo, el objetivo que ha de marcar la perfectibilidad del hombre: el ideal. El ideal está en los genios, y por eso pide el poeta que se les dé a conocer al género humano en una tarea de ilustración del pueblo que "debe consistir en combinar los principios con la ciencia [...] En considerar la utopía en sus diversos modos de realizarse, que son la economía política, la filosofía, la física, la química, la dinámica, la lógica y el arte"[203]. En el último párrafo extrema la vinculación entre el pueblo y los genios: "¿De quién son los genios, ¡oh pueblo!, si no son tuyos? Te pertenecen; son tus hijos y al mismo tiempo tus padres, porque si tú los engendras, ellos te enseñan. Se alimentan de tu savia y se han agitado en la matriz universal, en la Humanidad. Cada una de las fases del pueblo significa un cambio. La huella profunda de la vida es menester buscarla en ti, ¡oh pueblo! Tú eres la entraña de

[201] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 418.
[202] *Ibidem,* p. 420.
[203] *Ibidem*, p. 422.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

todo. De ti, multitud misteriosa, salen los genios. Por eso vuelven contigo, y su autor, que es Dios, te los dedica"[204].

En el Libro que acabamos de considerar Hugo encuentra en el pueblo un alma grande digna de ser educada, de ser ennoblecida por la educación, y con capacidad para serlo. Aquí surge el puente entre su poética y su afán reformador y utópico; de ahí el papel crucial que asigna a los genios y el vínculo necesario que establece entre éstos y el pueblo; todo ello, por supuesto, dentro de una ética que persigue en primera instancia el ideal, y a él se dirige como camino único de progreso para la Humanidad. Por tanto, todo su ideario, con mezcla de elementos estéticos, sociales, políticos, etc., se encuentra enmarcado en un diseño ético que es el que siempre ha guiado a reformadores y utópicos: el progreso de la Humanidad, con la libertad y la igualdad como condiciones necesarias, y el ideal y la utopía, como referentes y objetivos.

2.2.12 La utilidad del arte. Ideario ético-estético de Hugo

En el Libro VI, "Lo bello al servicio de lo verdadero", Hugo toma partido por la utilidad en el arte y se centra en defender esta postura frente a la de quienes postulan el arte por el arte. Así pues, este Libro se inicia con un exaltado apóstrofe a los genios: "Sed siempre útiles, ¡oh genios!, y no nos desdeñéis cuando necesitemos vuestro concurso. Amar el arte por el arte puede ser bello, pero amar el arte por el progreso es más bello todavía. Soñar un gran sueño está bien. Pero soñar la utopía es mejor. ¿Os hace falta soñar? Pues soñad al hombre más perfecto, esto es, al hombre ideal"[205]. Hugo pide una utilidad que haga a los genios guías de la humanidad, para lo que son necesarias la formación del pueblo, su enseñanza, su instrucción, pero él nunca reprocharía a Shakespeare, como hiciera Samuel Johnson, que se preocupara más por deleitar que por instruir y que no hiciera explícito ningún propósito moral en sus obras, pues la de Hugo no es la actitud de un moralista de su tiempo, sino, como decíamos hace poco, la del reformador, la de quien se compromete con el destino espiritual de la humanidad en un proyecto ambicioso que anhela y busca su progreso, que aspira al cumplimiento del ideal y la utopía.

[204] *Ibidem,* pp. 422-423.
[205] *Ibidem,* p. 424.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una vez más al elegir la imagen del genio para ejemplificar sus palabras recurre Hugo a la iconografía de la melancolía: nos habla del profeta que busca la soledad, que "va al desierto a pensar y piensa en las muchedumbres", del "gran solitario" que "medita y llora", del "sombrío pensador" que "Está encargado de la alta misión de hacer adelantar al género humano" [206]. La referencia al bienhechor de la humanidad, al sacrificado por el hombre, nos remite una y otra vez al titán Prometeo: el extraño solitario, generoso, comprometido al máximo con el destino del hombre, es un héroe liberador que increpa a los tiranos y "después medita y llora". También nos llegan los ecos, una vez más, de las ideas de Lugones, de esos espíritus solares, aceleradores de la Humanidad, que eran civilizadores, "bienhechores: médicos, artistas, constructores, libertadores"[207]. Y si Hugo menciona la "divinidad" de estos "cristos"[208], Lugones señalará "su carácter de cristos clavados en la cruz, símbolo de la materia"[209]. El programa ético de Hugo se asienta sobre el bien, lo verdadero y lo justo, y a ello debe ir encaminado el sacrificio de los poetas[210]. El designio social del arte, que contribuye esencialmente a mejorar la humanidad, no es un desdoro, no hace sino aportar aún más belleza a la obra de arte: "Sí, el arte es el azul, pero el azul del cenit del cual se desprende el rayo que dora el trigo, amarillea el maíz, redondea la manzana, colora la naranja y endulza la uva"[211]. Hugo aduce ejemplos prestigiosos para refrendar sus ideas sobre la utilidad de la poesía y nos dice que la musa "ha sido creada para cantar el ideal, para amar a la Humanidad, para creer en el progreso y para orar postrándose ante el infinito"[212], pues el poeta ha de tener alas, pero también pies para andar sobre la tierra.

Una idea recurrente y central vuelve a surgir, la misma que hace que podamos decir que el *Prometeo* de Lugones es, en ciertos sentidos, un texto hermano del *William Shakespeare* de Hugo: "Sólo es grande quien se sacrifica"[213], idea con base en la teosofía, en las doctrinas esotéricas espiritualistas a que fueron adeptos ambos autores. En la obra de Lugones se manifiesta a través de la referencia a los héroes solares, al tema del noble,

---

[206] *Ibidem,* pp. 424-425.
[207] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 847.
[208] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 425.
[209] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 845.
[210] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 425.
[211] *Ibidem,* p. 427.
[212] *Ibidem,* p. 430.
[213] *Ibidem,* p. 431.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

heroico sacrificio, con paradigmas mitológicos como el de Prometeo, Hércules, etc. Señalemos aquí que también los paradigmas literarios probablemente más importantes de la literatura occidental han sido comparados con Hércules, y comparten sin duda los rasgos de quienes se sacrifican por restituir el orden, el equilibrio, la justicia, por destronar el vicio.... Son Hamlet[214] y Don Quijote[215], y tal vez ahí radique una de las razones de que, como dice Arturo Marasso, la posteridad haya vinculado misteriosamente a ambos seres[216] y de que Lugones ponga a dialogar en su "Teatro quimérico"[217] a los dos melancólicos proverbiales.

En línea con su defensa del arte útil afirma Hugo que "La belleza no pierde nada por unirse con la bondad"[218], y considera que la grandeza de la poesía antigua consistía precisamente en la utilidad. Pero, ¿a qué clase de utilidad se refiere Hugo? Tiene que ver con la filantropía, parte de la creencia en el hombre, en la necesidad de educarlo, en el ansia de civilización, en la fe indomeñable en el progreso... Por eso la utilidad como él la concibe es una grandeza añadida al arte, presente desde sus inicios: "el origen del verso es su acción civilizadora"[219]. Sobre esa función civilizadora de la poesía escribe también Leopoldo Lugones en *El payador*: "Cuando un primordial mito helénico atribuía al son de la lira del aeda el poder de crear ciudades, era que con ello simbolizaba esta característica de nuestra civilización"[220]. *El payador* mismo es un libro destinado a perfilar el papel de la poesía épica del *Martín Fierro* en la formación de civilización, y esa formación se funda en los mismos valores que Hugo proclamaba: "defínese [la poesía épica] por los conceptos de patria y civilización, coincidentes [...] en ese doble anhelo de excelencia humana: la justicia y la libertad"[221]. "Es obra de civilización la del artista"[222], afirma Lugones en otro lugar del libro. También la utilidad de la poesía que gustaba a Hugo halla un eco en la "*utilidad*

[214] Sobre la relación entre Hamlet y Hércules, véase B. G. Lyons, *Voices of melancholy. Studies in literary treatments in Renaissance England*, op. cit., pp. 107-109.
[215] La relación entre Hércules y Don Quijote ha sido ya estudiada. Fue una comparación que le pareció "nueva e ingeniosa" a Darío, quien la reseñó de Mariano Miguel de Val y la trató en el texto "Hércules y Don Quijote" en *Letras* (1911). Cf. R. Darío, "Hércules y Don Quijote", *Letras,* en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, pp. 555-559. Véase también A. Marasso, *Cervantes. La invención del Quijote*, Buenos Aires, Huchette, 1954, pp.115-116.
[216] *Ibidem*, p. 291. Harold Bloom ha afirmado que "Existe una afinidad hermética entre Cervantes y Shakespeare. Cf. H. Bloom, *El canon occidental,* Barcelona, Anagrama, 1997, p. 83.
[217] Lo hace en la pieza "Dos ilustres lunáticos o la divergencia universal", en *Lunario sentimental* (1909). Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas*, op. cit., pp. 313-321.
[218] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 433.
[219] *Ibidem,* p. 435.
[220] Cf. L. Lugones, *El payador*, en *Obras en prosa*, op. cit., p. 1082.
[221] *Ibidem,* p. 1089.
[222] *Ibidem,* p. 1099.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

docente sobre el espíritu de los pueblos"[223] de la poesía épica que nos muestra Lugones. A propósito de Grecia señala el poeta argentino que "toda su educación física, intelectual y moral, basábase en la estética. Ellos sostenían *prácticamente* que leer a Homero era el mejor modo de empezar la educación de una vida tan eficaz como lo fue la vida griega"[224].

Hugo cierra el capítulo con una imagen que es particularmente reveladora de cuál es la concepción más alta de poeta para el autor de *William Shakespeare*: se encuentra en Escocia una enorme roca hundida junto a una gruta como si fuera el inmenso asiento de un gigante, rodeada de olas y nubes: es "La gran Silla del Bardo". Ante la gruta se estrellan las olas y "Durante la noche parece verse en la silla una figura en la actitud de meditar", "el misterioso hombre de la sombra"[225]. Podemos suponer que la actitud de meditar es la de sostener la mejilla con la mano, que se corresponde asimismo con la de la melancolía. Incidimos en esta coincidencia porque ya hemos visto que el mismo Hugo ha empleado repetidamente esa síntesis, y en la propia descripción anterior se unen los motivos de la meditación (la actitud) y los de la melancolía (la gran roca, la noche, la soledad, la sombra). Puesto que de lo que hablamos es de una imagen, queremos destacar dos cosas: en primer lugar, la actitud de meditar y la del melancólico coinciden hasta tal punto que la tradición iconográfica las ha unido con frecuencia; así, es significativo que a las varias copias de una obra de Domenico Fetti de hacia 1614 (una de ellas está en el Louvre, en París), se las conozca tanto con el título de *Melancolía* como con el de *Meditación* (fig. 10); esa ha sido considerada, por cierto, como la obra de arte quizá más importante surgida de la influencia del grabado de Durero *Melencolia I*[226]. En la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa la Meditación es descrita "reposando la mejilla encima de la mano del brazo izquierdo, plegándose éste último sobre la rodilla del mismo lado, en actitud pensativa", una actitud que "significa la gravedad y profundidad de pensamientos en que ocupa su mente"[227] (fig. 11). La propia representación de la Melancolía en Cesare Ripa aparece "sujetando el mentón con ambas manos"[228] (fig. 12). En segundo lugar, también existen imágenes de la melancolía sobre una roca: la que acabamos de mencionar en Ripa es un ejemplo de ello,

[223] *Ibidem,* p. 1100. En cursivas en el original.
[224] *Ibidem,* p. 1107. En cursivas en el original.
[225] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 440.
[226] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 367.
[227] Cf. C. Ripa, *Iconología*, Tomo II, op. cit., pp. 63-64.
[228] *Ibidem,* p. 65.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pues es descrita "sentada sobre un peñasco"; en los *Marmi*, obra de Antonio Francesco Doni que salió en 1552, hay una xilografía, que ejerció una gran influencia, con una doncella sola y afligida sobre un peñasco[229]. La melancolía aparece ligada a lo mineral, a los espacios desolados, y la iconografía la presenta con frecuencia apoyada en un elemento mineral[230].

El impulso utópico tiene un destacado papel en el ideario ético-estético de Hugo expuesto en este libro. Consciente de lo mucho que queda por hacer para que pueda hablarse de una civilización armónica y feliz, propugna que hay que seguir luchando contra los déspotas que oprimen a los pueblos y tratar de conquistar la libertad, estimulados por "el sueño del porvenir"[231]; hay que tener los ojos puestos en el Ideal y enseñárselo a los hombres. De nuevo formula ideas que tienen mucho en común con las que expresa Lugones en la última parte de *Prometeo*: si Hugo mencionaba la felicidad como objetivo aún no logrado ("No hemos llegado al término de nuestro camino. Estamos lejos aún de que la concordia se condense en felicidad"[232]), Lugones afirma que "Hay que socializar ante todo el ideal de la dicha"[233]. Y si Hugo nos exhortaba a mirar hacia el porvenir: "Opongamos [...] el sueño del porvenir al sueño del pasado"[234], Lugones nos quiere mostrar que "Vive la actual civilización de porvenir, no de pasado. Éste es la iniquidad de la guerra, de la envidia y del odio a la patria ajena. Aquél es la justicia naciente en un común ideal de felicidad humana"[235]. El poeta argentino también se refiere con frecuencia al ideal, que define como "el impulso interno del bien desinteresado"[236], y que concreta en sed de justicia, pues la justicia, que es el principio que dirige el universo, debe ser también el principio de la civilización[237]: ese es el sentido que tiene la última parte de *Prometeo*: adaptar el modelo de espiritualidad solar de la mitología a la formación de civilización y al caso concreto de Argentina; mantener, con voluntad firme de realizarlo, ese ideal de lo solar, destino heroico

[229] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., 138.
[230] Cf. C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., p. 50. Esa gran Silla del Bardo está, además, ante una gruta, y nos recuerda Orobitg que: "Carducho conseillait de représenter le mélancolique «entre piedras o caverna»". *Ibidem*. [Carducho aconseja representar al melancólico «entre piedras o caverna»].
[231] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 442.
[232] *Ibidem,* p. 440.
[233] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 1061.
[234] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 442.
[235] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 1067.
[236] *Ibidem,* p. 1059.
[237] *Ibidem,* p. 1063.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y sublime. Y advierte Lugones: "«Tengo sed» han clamado todos los mártires en el suplicio. El del Calvario, el del Cáucaso, han dicho la misma palabra de abandono y de tristeza. Cuide el país de no aumentar el tormento de su Prometeo"[238].

En el esbozo moral del poeta que hace Hugo insiste en que éste no debe ser indiferente al bien y al mal: debe "Apasionarse por lo bueno, por lo verdadero, por lo justo; sufrir por los que sufren"[239], impulsar el porvenir, indignarse por el mal..., por eso el verdadero poeta es insobornable. Su papel y su función deben ser los de prestar servicios a la humanidad, combatir la injusticia, el despotismo, la tiranía, la opresión, la falta de libertad. Debe actuar como la conciencia del verdugo y del tirano. Sin embargo, todo ello no impide que el poeta hable con otro lenguaje más íntimo, que comparta también la felicidad, el amor, los sueños, las esperanzas de otros, pues "Viene al mundo para ejercer dos funciones, una individual y otra pública, y para desempeñarlas necesita, digámoslo así, dos almas"[240]. La idea con la que Hugo acaba esta segunda parte se cifra en las siguientes palabras, epítome del sentido que tiene su ideal de arte útil: "Nos parece ridículo afirmar que prestar esos servicios, que cooperar a la civilización suponga necesariamente pérdida de belleza en la poesía y de dignidad en el poeta. El arte útil conserva y aumenta sus gracias, sus encantos y sus prodigios [...] No se degrada lo bello por servir a la libertad y al mejoramiento de las multitudes humanas"[241].

2.2.13 Los genios: impulsores del progreso

La tercera parte de esta obra consta de tres libros. El primero lleva por título "Después de la muerte. Shakespeare. –Inglaterra". Hugo pone de relieve aquí que la verdadera vida del espíritu, y por tanto de los genios, comienza cuando acaba la de los hombres comunes, después de la muerte: la palabra de estos hombres, expresión de sus pensamientos, es fértil, creativa, como el logos divino: "cuando un hombre pobre y miserable como Homero deja caer en la oscuridad una palabra y muere, esa palabra se convierte en estrella". La desdicha que suele acompañarlos durante sus vidas no es un

[238] *Ibidem,* p. 1068.
[239] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 446.
[240] *Ibidem,* p. 451.
[241] *Ibidem,* p. 452.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obstáculo, todo lo contrario, esas desgracias "constituyen la fuerza, pero la fuerza suprema, el espíritu"[242]. Hugo recuerda el infortunio de esos espíritus superiores, vencidos, desterrados, enfermos o prisioneros: son Dante, Esquilo, Ezequiel, Cervantes, Tirteo, Plauto, Spinoza o Rousseau. Después menciona a Job, a Epicteto, a Molière, a Averroes, a Milton, a Voltaire, a Descartes, a Torcuato Tasso, a Diderot: todos ellos debieron soportar agravios infligidos por quien detentaba el poder, debido a su independencia de espíritu. Son "los espíritus divinos", los impulsores del progreso y la civilización: el "progreso en la inteligencia y por la inteligencia [...] necesita el concurso de los poetas, de los profetas, de los filósofos y de los pensadores"[243]. En tal caracterización se encuentran implícitas las ideas sobre el genio como melancólico, que asume la doble faz del planeta ambiguo bajo cuyo patrocinio se encuentra esa clase de hombres, receptores de un destino extraordinario, de excelencias desconocidas para el hombre corriente, pero también abocados a un ineludible encuentro con el infortunio, forjado por múltiples sugestiones: los sufrimientos de la melancolía, regida por el astro que también recuerda al dios destronado y desterrado; y algo más que procedía de la tradición de lo sublime actualizada por Kant y que hacía del melancólico un hombre con un elevado sentido moral, independiente e insobornable. Merece la pena que recordemos unas palabras del filósofo que citamos anteriormente pero que son particularmente pertinentes aquí, pues pueden aplicarse al esbozo moral que hace Hugo del genio: "El hombre de carácter melancólico se preocupa poco por lo que juzgan los demás, lo que consideran como bueno o verdadero, por eso se funda solamente en su propia comprensión [...] La veracidad es sublime y aborrece mentir o simular. Tiene un elevado sentido de la naturaleza humana [...] No tolera ningún sometimiento abyecto y respira libertad en su noble pecho. Son abominables para él todas las cadenas, tanto las de oro que llevan los cortesanos, como las pesadas de hierro que llevan los galeotos. Es un juez severo para sí mismo y para los demás, y no pocas veces siente hastío de sí propio tanto como del mundo"[244].

[242] *Ibidem,* p. 459.
[243] *Ibidem*, p. 460.
[244] Cf. I. Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime,* op. cit., pp. 53-54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.14 Shakespeare no recibe el debido reconocimiento en Inglaterra

En las páginas en que Hugo reflexiona sobre la suerte de los genios después de la muerte física volvemos a encontrar un intenso enaltecimiento del dramaturgo isabelino que "no [tiene] quien lo supere"[245] y al que no se hace justicia en su tierra, en esa Inglaterra que le debe su grandeza. Lo más interesante es apreciar el contraste entre la exaltada alabanza que Hugo realiza de Shakespeare y su percepción de los pobres honores que se tributan a un poeta tan inglés como "cosmopolita y universal", pues pone en evidencia una vez más el cambio de actitud que el propio Hugo lidera y demanda para la valoración del dramaturgo. Una cosa es el lugar que éste ocupa en el parnaso literario: "El lugar de Shakespeare debemos buscarlo entre los más sublimes, entre esos genios absolutos elegidos que de cuando en cuando aparecen para coronar la civilización e iluminar con su resplandor al inmenso género humano"[246]. Y otra cosa es el reconocimiento de sus méritos en la tierra que vio fraguarse su genio: Inglaterra, ajena a la grandeza de haber dado el mayor poeta, celebra a personajes muy inferiores y se olvida de Shakespeare, a quien no se le perdona la invención, y se le combate agresivamente –arguye Hugo–, dedicándole adjetivos como "*improper*" y "*shocking*"[247]; el autor de *William Shakespeare* opina que la situación no ha cambiado tanto desde que el poeta inglés inspirara la reacción escandalizada de la Inglaterra puritana o se evidenciara la preferencia por las versiones arregladas por Davenant: "Ha mejorado indudablemente el tono de cierta crítica puritana al juzgar a Shakespeare, pero no le trata aún como se le debe tratar"[248].

2.2.15 Siglo XIX: la acción del poeta en la hora del progreso

Puede decirse que en el Libro II de esta tercera parte (titulado "El siglo XIX") Hugo define históricamente, en relación con su época, la función del genio, de la literatura y del arte para el progreso, hace explícito el sentido con que ha de traducirse en su propio tiempo

[245] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 465.
[246] *Ibidem*, p. 467.
[247] *Ibidem*, p. 474.
[248] *Ibidem*, p. 478.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la utilidad que el poeta francés demandaba para el arte. Algunas de las ideas ya las expuso, como él mismo recuerda, en su "Prólogo" a *Cromwell*. A través de su visión, políticamente comprometida, emerge el siglo XIX como el equivalente literario y social de lo que supuso la Revolución francesa políticamente, lo que le permite reivindicar la conexión entre romanticismo y socialismo de que se hablaba en tono de censura. Se trata, pues, de un momento privilegiado, de progreso, de triunfo del impulso civilizador liderado por Francia: "Las misteriosas gestaciones del progreso se suceden cumpliendo una ley providencial. El siglo XIX está dando a luz una civilización, y le falta todavía dar vida a todo un continente"[249]. El siglo XIX, tiempo de ruptura y renovación inauguradas por la Revolución, es genial en sí mismo pues ya no depende del pasado. En tal encrucijada Hugo reclama al poeta, al pensador, su función de guía y le pide que actúe con diligencia, que sea si hace falta un hombre de acción, que intervenga para la regeneración espiritual del pueblo con el arte útil: "Nada de arte holgazán. ¿Hay algo más admirable que la poesía creadora de civilización? El soñador debe ponerse a la cabeza, como un precursor, con su estrofa como guía"[250].

En el fondo de tal escenario ideológico se vislumbran los anhelos utópicos, la fe en la capacidad de la poesía –empleada como instrumento de reforma– para mejorar el mundo, el mesianismo laico que luego veremos en textos fundamentales del Modernismo hispanoamericano. Pedimos que se recuerden incluso las fluctuaciones en el ánimo que expresa Hugo haciéndose eco de los desfallecimientos y denuedos que acosan y vuelven a impulsar el espíritu del reformador, como prueba de que estamos en la línea de textos cuyo aliento veremos recorrer el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó. El desánimo amenaza al observador crítico que reflexiona sobre los sufrimientos que aún persisten y los logros inalcanzados: "¿En qué han quedado tantas promesas? ¿Dónde están las esperanzas? ¡Ah pobre y miserable Humanidad! Se siente uno impulsado a pedir socorro a gritos, en medio del bosque, y el apoyo de una mano de hierro en esta sombría Naturaleza. ¿Acaso es indiferente al progreso este conjunto misterioso de fuerzas?". Pero vence la necesidad de estimular el progreso: "Estimular, apresurar, regañar, despertar, sugerir e inspirar son funciones que deben cumplir en todas partes los buenos escritores, con objeto de impregnar

[249] *Ibidem*, p. 490.
[250] *Ibidem*, p. 499.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la literatura de nuestro siglo de un elevado carácter de potencia y de originalidad"[251]. El poeta del XIX, que nace de la Revolución, ha de conciliar "lo bello con lo útil" para cumplir fielmente la misión que le corresponde: el desarrollo de esa nueva civilización; los genios del pasado cumplieron la suya y ya –por mucho que se les admire– no cabe imitarlos[252].

2.2.16 Consagración de la figura del pensador como hombre superior, y como héroe civilizador y melancólico

El Libro con el que concluye la obra (titulado "La historia real. Que cada cual ocupe su puesto") tiene una particular importancia para nosotros: en él se establece fundamentalmente la primacía del pensador frente al hombre de fuerza. Las ideas defendidas vuelven a recordarnos a Lugones y a una utilización social de corrientes herméticas. La melancolía encuentra su lugar también con la concepción de este pensador grave que impulsa el progreso y acelera el proceso de la civilización. Frente a los héroes del pasado, héroes guerreros, hombres de fuerza, que tuvieron su momento de gloria, aunque de una "gloria sangrienta" en tiempos de despotismo, Hugo sitúa la figura superior del pensador. Por encima y a una enorme distancia de tiranos y torturadores, aclamados no obstante por el pueblo, se ubican los "déspotas geniales. Son los capitanes, los conquistadores, los poderosos de la guerra, los civilizadores por la fuerza, los que se imponen por la espada"[253]. Pero estos jefes admirables, entre los que Hugo cuenta a Ciro, Sesostris, Alejandro, Aníbal, César, Carlomagno, Napoleón, deben desaparecer y dejar sitio a los mejores y más grandes: los pensadores. Ellos siempre estuvieron ahí: "el pensador es anterior al batallador"; su lugar le fue usurpado, pero "su hora llega, en fin, porque surge el predominio de los mejores, de aquellos a los cuales la civilización –deslumbrada por la verdad– reconoce como los únicos fundadores. La serie de estos se ilumina y eclipsa a los restantes. Como el pasado, el porvenir les pertenece. Y en lo sucesivo esos son los que proseguirán la obra divina"[254]. Cuando Lugones escribe *Prometeo*, lo hace –según él mismo

[251] *Ibidem*, p. 501.
[252] *Ibidem*, p. 504.
[253] *Ibidem*, p. 517.
[254] *Ibidem*, p. 518.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

manifiesta en su "Prólogo"– "para formular un ideal generoso, tomando como fundamento la leyenda del pensador por excelencia, de Prometeo, el titán amigo de los hombres a quienes dotó de mente para que pudieran vivir como él: con un objeto superior a la vida"[255]. Ambos escritos, *William Shakespeare* y *Prometeo,* confluyen en la búsqueda del ideal, en el deseo de impulso civilizador, para lo cual se precisa la educación espiritual y adoptar por guía definitivo al pensador.

Así pues, Hugo reivindica una reconsideración de la historia, hecha no de la anecdótica sucesión de reyes, sino de las realidades realmente relevantes para el progreso y la configuración de un pueblo: las letras, las artes, las ciencias, la filosofía… ámbitos en que se generan los frutos del pensamiento. La falsa y trivial historia, venerada por los historiadores, apenas nos deja "distinguir la *misteriosa dinastía de los genios* a través de las herencias reales" [256]; sin embargo, éstos son los verdaderos creadores de civilización, pues es el desarrollo del pensamiento lo que marca el progreso. Por eso indica Hugo que los periodos tienen un punto culminante que no es la "cabeza con corona" sino "un cerebro pensador". Los genios, no los príncipes ni guerreros, son los abanderados de los siglos: "El pensador debe ser colocado en el pedestal del guerrero"[257], y éste –necesario en ciertas ocasiones– ha de conformarse con un lugar secundario, porque "¿qué es un conquistador al lado de un sabio? ¿Qué es la invasión de los reinos comparada con la invasión de las inteligencias? Los conquistadores de espíritus eclipsan a los conquistadores de territorios"[258]. Hugo se apresura a explicar un elemento de sus ideas que puede causar rechazo, a saber, la referencia a una dinastía de genios: no se trata de sustituir a unos amos del hombre por otros, sino de requerir el legítimo derecho a tener guías, conductores eficaces, pues "La marcha hacia adelante necesita un dedo que nos señale el camino". Por otra parte, al no renunciar a la palabra que establece un vínculo basado en las mayores excelencias del hombre y en un poder inmaterial sigue una estela siempre atractiva para el artista; ni el socialismo más acendrado podría hacerle desprenderse del ambiguo privilegio: "Dinastía poco molesta e inquietante la de los genios, que tiene por reinado el destierro de Dante, por palacio el calabozo de Cervantes, por lista civil las míseras alforjas de Isaías, por

[255] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 778.
[256] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 533.
[257] *Ibidem,* p. 536.
[258] *Ibidem,* p. 537.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trono el estercolero de Job, y por cetro el bastón de Homero"[259]. Así pues, los genios forman dinastía, pertenecen a una familia; pero esa dinastía –acaba de decírnoslo Hugo– tiene un reino caído en desgracia: es el de los desterrados, los prisioneros, los que han perdido la vista exterior para poder contemplar mejor; es el reino de Saturno (él mismo dios destronado, caído y desterrado), la heroica estirpe de bienhechores de la humanidad, sacrificados por amor a ella… Como Prometeo.

La última reflexión de Hugo presenta una imagen esperanzada, llena de ideal y porvenir, en la que opone al hundimiento en el abismo de los hombres de la fuerza, la constelación que forman los verdaderos redentores, el "grupo sagrado" de los pensadores: poetas, hombres de ciencia, descubridores, filósofos, artistas, etc. –una larga nómina en la que incluye a figuras míticas como Orfeo o Hermes–, "cuya claridad es más luminosa a cada instante, y brilla como una gloria de diamantes celestes, resplandece en la claridad del horizonte y va elevándose mezclada con la inmensa aurora que envuelve a Jesucristo"[260]. Este es el aliento que preside *Las montañas del oro* de Lugones, donde también se señala a lo largo de sus tres ciclos una vía de perfectibilidad, una forma de progreso que puede trazarse marcando como puntos de partida y de llegada términos susceptibles de recibir nombres diferentes, pero en niveles profundos estrechamente vinculados: es el camino de lo germinal a lo evolucionado, del caos a la forma, de la oscuridad a la luz, del infierno al cielo, de la materia a la apoteosis del espíritu.

Toda la ideología ética y estética de Hugo tiene como base la exaltación de la figura del pensador; el poeta francés incluso prefiere ver encarnada la función de un activista social en esa figura antes que en la del hombre de acción. Eso ocurre por dos razones fundamentales: primero, había toda una tradición noble y poderosa que exaltaba una dinastía de hombres superiores, con una capacidad fuera de lo común para el pensamiento profundo, aquellos que tenían en Saturno a un *iuvans pater*. Segundo, la caracterización del genio que hace Hugo recoge la tradición heroica de la melancolía, que permitía identificar al pensador genial con el héroe civilizador. El genio sublimado por Hugo asume también un papel crucial en el desarrollo de la civilización que implica el

[259] *Ibidem,* pp. 541-542.
[260] *Ibidem,* p. 546.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sacrificio y la caída, aspecto presente en el ámbito de la melancolía desde el inicio de su concepción ennoblecida, pues ya en el *Problema, XXX,1* aparecen como melancólicos excepcionales Hércules y Belerofonte, héroes civilizadores. A Hugo le interesa profundamente el drama del héroe caído, ése que al caer se convierte en gigante, pues adquiere "la grandeza que se encuentra en el fondo del abismo"[261]. Precisamente la exaltación del héroe caído, necesario para el progreso, es un hilo con la textura de la melancolía que une las obras de Victor Hugo y Leopoldo Lugones. No deja de resultar significativo que Lugones ponga el título de *Prometeo* a la obra donde pretende "propagar el ideal de civilización"[262] –del mismo modo a como lo procura Hugo en su obra sobre *William Shakespeare*– y que Hugo llame a Esquilo –el creador del perfil de Prometeo que ambos admiran– "el antiguo Shakespeare".

En el mismo orden de cosas, la capacidad civilizadora del pensamiento hace que el objeto que lo contiene, el libro (elemento iconográfico importante en representaciones de la esfera de la melancolía), sea utilizado por Hugo como emblema de civilización y de pensamiento, del progreso intelectual: lo compara con un cántaro para apagar la sed de las inteligencias, según vimos; reproduce el pasaje de Ezequiel en que "el revelador trágico del progreso" utiliza la metáfora de comer el libro[263], que es –nos dice Hugo– "en imagen extraña y sensible, la fórmula de la perfectibilidad que arriba se llama ciencia y abajo se llama enseñanza. Como acabamos de decir, la literatura segrega civilización"[264]; en otro lugar expresa que es bueno "aprovechar la ubicuidad del libro para que sea en todas partes y a la vez un pensamiento de consuelo"[265]. Hugo utiliza el "libro" además como metáfora del creador, del pensador genial, que es a su vez una metonimia para referirse a su obra completa: "Inglaterra tiene dos libros: uno que la ha constituido y otro que ella ha creado. La Biblia y Shakespeare"[266]. Por último, cuando el poeta francés quiere situar en primera línea a los poetas como guías civilizadores se sirve otra vez del libro: "Es hora ya de que

[261] *Ibidem,* p. 138.
[262] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 777.
[263] El pasaje es éste: "Dirigiose una mano a mí llevando un rollo que era un libro, y la voz me dijo: 'Come ese rollo'. Y yo abrí los labios y comí el libro, que en mi boca era tan dulce como la miel". Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 406.
[264] *Ibidem.*
[265] *Ibidem,* p. 446.
[266] *Ibidem,* p. 473.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los genios se coloquen delante de los héroes, de que se dé al César lo que es del César y al libro lo que es del libro"[267].

Subrayamos este aspecto por la representatividad iconográfica del libro a que aludíamos más arriba en las figuras relacionadas de la meditación y la melancolía, que también Hugo vincula. Así en la *Iconología* de Cesare Ripa la Meditación es descrita como "Mujer de edad madura y grave y modesto aspecto, que aparece sentada sobre un montón de libros. Estará reposando la mejilla encima de la mano del brazo izquierdo, plegándose este último sobre la rodilla del mismo lado, en actitud pensativa. En cambio, e igualmente encima de la rodilla diestra, ha de pintarse sosteniendo algún libro con la mano contraria, subrayándolo y señalándolo con uno de sus dedos"[268] (fig. 11). Esta representación contiene elementos que corresponden a rasgos de la melancolía, como el de la mejilla apoyada en la mano, que se interpreta en consecuencia así: "La actitud en que aparece, sujetándose el rostro, significa la gravedad y profundidad de pensamientos en que ocupa su mente, ejercitándose precisamente en aquellas cosas necesarias e imprescindibles para actuar con la mayor justeza y perfección, evitando el azar y las acciones caprichosas". En cuanto al libro, se señala en la interpretación de Ripa: "Se pone sentada y encima de unos libros para simbolizar la asiduidad y empleo de su más propia dedicación, que se funda en la escritura, por cuanto en los escritos se contienen los primeros principios naturales, por medio de los cuales se procede generalmente a la investigación de todo lo verdadero. El libro donde señala sirve para indicar que realiza sus reflexiones a partir del conocimiento de las cosas, formándose con ello las mejores y más perfectas opiniones, que es de donde proceden el bien y los honores"[269]. Por otra parte, la representación de la complexión melancólica incluye asimismo entre sus rasgos el sostener un libro abierto en cuyo estudio se ve inmersa a la figura, sobre lo cual aclara Ripa: "El libro abierto y la atención centrada en el estudio muestran cómo los melancólicos son muy dados a estudiar, haciendo muchos progresos en dicha actividad"[270] (fig. 13).

---

[267] *Ibidem,* p. 534.
[268] Cf. C. Ripa, *Iconología*, tomo II, op. cit., p. 63.
[269] *Ibidem,* p. 64.
[270] *Ibidem,* tomo I, p. 205.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.3 Fijación de un modelo: Shakespeare como poeta de la melancolía; la integración de las artes

La obra de Hugo sobre Shakespeare es, pues, mucho más que una celebración del gran isabelino o un análisis de sus dramas. En ella el poeta francés expone el perfil y la altura del genio, su función también, y además deja constancia de su propio canon, que en el terreno literario está compuesto por Homero, Job, Esquilo, Isaías, Ezequiel, Lucrecio, Juvenal, Tácito, San Juan, San Pablo, Dante, Rabelais, Cervantes y Shakespeare. Si Hugo elige precisamente a Shakespeare como centro de su libro es porque va a ser presentado como el paradigma del genio, el ejemplo sublime de genio total. La recuperación de Shakespeare va ligada a una visión del poeta que será la que prospere: la imagen del artista meditando, y engendrando mundos y criaturas con esa meditación, prestigiosa imagen de divinización del genio. Hugo recoge la tradición que vincula genio y melancolía, hasta tal punto que la efigie del genio melancólico de la que Shakespeare es prototipo, según nos la ofrece el poeta francés, se parece mucho al gran ángel de Durero, y de esa forma se manifiesta una y otra vez la reiterada asociación entre meditación y melancolía.

La visión de los genios como "desenfrenados melancólicos", "meditabundos" que pliegan las alas para entregarse a la meditación en las cimas de los precipicios, nos muestra que el adjetivo melancólico, como se emplea aquí, es heredero de las concepciones renacentistas en las que el temperamento melancólico adquirió un prestigio nuevo –aunque basado en ideas antiguas– al asociarse con la excelencia intelectual y dar origen a la idea de genio, una vez que Ficino hubiera identificado el furor divino poético de Platón con la melancolía de los hombres extraordinarios intelectualmente de Aristóteles, y dijera que es la bilis negra la que, al corresponder al planeta más alto –Saturno–, eleva el pensamiento, de tal modo que los que más sufren de melancolía son los pensadores entregados a la especulación y contemplación profundas[271]. La canonización de Shakespeare implica, por tanto, en el panorama dibujado por Hugo, la canonización de la melancolía como rasgo de estirpe (recordemos que el poeta habla de "dinastías de genios"); dicho de manera más

[271] Cf. M. Ficino, *De vita triplici*, I, 4 (*Opera omnia*, p. 497), citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 254.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

clara, Shakespeare es recuperado y transmitido como poeta de la melancolía por antonomasia.

Y no sólo por la concepción de genio se vincula a Shakespeare con la melancolía en la transmisión de Hugo, sino porque al identificar como genio superior al capaz de crear el tipo pensativo[272], el escritor francés sitúa en el centro del canon a la propia melancolía, que exalta al pensador, la meditación, el pensamiento profundo. El paradigma de ese tipo no es otro que Hamlet, personificando la duda que "vive en el centro de la obra de Shakespeare"[273]. Esa percepción se mantiene en nuestro tiempo: Harold Bloom lo formula en términos similares: "Su exaltación y su tormento [de Hamlet] surgen de igual modo de su continua meditación acerca de su propia imagen. Shakespeare es el centro del canon al menos en parte porque Hamlet lo es"[274]. En realidad, eso es algo que ha acompañado la percepción de Hamlet desde que ya los alemanes contemporáneos de Goethe se mostraran especialmente permeables a su melancolía. Borges explica así la predilección que se le profesó al príncipe danés en el siglo XIX: "Hamlet, el dandy epigramático y enlutado de la corte de Dinamarca, que, lento en las antesalas de su venganza, prodiga concurridos monólogos o juega tristemente con la calavera mortal, ha interesado más a la crítica, ya que estaban en él, de modo profético, tantos insignes caracteres del siglo XIX: Byron y Edgar Allan Poe y Baudelaire y aquellos personajes de Dostoievski, que exacerbadamente se complacen en el moroso análisis de sus actos. (Esas y muchas otras cosas, naturalmente: por ejemplo, la duda –que es uno de los nombres de la inteligencia–, y que en el caso del danés no se limita a la veracidad del espectro sino a su realidad y a lo que nos espera después de la disolución de la carne.)"[275].

El príncipe de Dinamarca ha quedado como emblema del pensamiento, lo que también aparece reflejado en estas palabras de Bloom: "el canon es Platón y Shakespeare; es la imagen del pensamiento individual, ya sea Sócrates reflexionando durante su propia

---

[272] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 324. La creación de estos tipos no deja de ser una pasión para muchos poetas, herederos como son de las concepciones que estamos examinando. Este aspecto está estudiado en el brillante ensayo de G. Fernández Ariza, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.

[273] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 302.

[274] Cf. H. Bloom, *El canon occidental,* op. cit., p. 83.

[275] Cf. J. L. Borges, "William Shakespeare: *Macbeth*", *Prólogos con un prólogo de prólogos*, en *Obras completas IV*, Barcelona, Emecé, 1996, p. 132.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

agonía, o Hamlet contemplando esa tierra ignota"[276]. Con esta afirmación, aun sin ser probablemente consciente de ello, Bloom está centrando su canon asimismo alrededor de la melancolía. La hermandad que Hugo estableciera entre el personaje literario Hamlet y la figura del grabado de Durero acentuó precisamente este aspecto, pero, sobre todo, nos dio la clave de algo crucial, a saber, que la melancolía como código artístico permea las distintas artes y propicia la integración de las mismas: hay una simetría entre imágenes, ideas y tonos que determinan la manifestación concreta del código en las artes visuales, en la literatura y en la música.

Por último, añadiremos un hecho que vincula la melancolía del creador genial y la del creador del tipo pensativo: se trata de que en el siglo XIX fue formando cuerpo la teoría de que Shakespeare debía identificarse con Hamlet[277], personaje a quien más se parecería el escritor. De alguna manera, existe la percepción, en parte por ser *Hamlet* la quintaesencia shakespeareana y la obra que ha llegado a gozar de la predilección general, que induce a ver al príncipe danés, ejemplo cardinal de melancólico trágico, más cerca de Shakespeare que otros de sus personajes[278].

Puesto que insistiremos en varios lugares de nuestro trabajo en la integración de las artes a que acabamos de aludir, pensamos que es conveniente presentar el marco general y algunos ejemplos del modo en que se manifestó en el periodo que nos interesa. Tal intercomunicación se llevó a efecto como nunca antes en el siglo XIX (al convertirse en ideal cultivado en el Romanticismo europeo y que llegó al Modernismo hispanoamericano), y podemos constatar que tanto la obra de Shakespeare como el imaginario de la melancolía actuaron con frecuencia como importantes elementos aglutinadores.

La vinculación de la poesía con la pintura por el carácter representativo de ambas se había dado por sentada a través de la poética clásica horaciana que quedaba formulada en la máxima *"ut pictura poesis"*[279]. Muy presente en el Renacimiento, este apotegma sería recuperado con fuerza en el Romanticismo a pesar del hito marcado por el *Laocoonte*

---

[276] Cf. H. Bloom, *El canon occidental,* op. cit., p. 45.
[277] Cf. M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara*, op. cit., p. 358.
[278] Así lo sugirió Keats, por ejemplo. *Ibidem,* p. 356, n. 64.
[279] Aunque la primera equiparación explícita entre ambas artes tiene lugar antes, cuando Simónides de Ceos (c. 556-468) habla de la pintura como poesía silenciosa y de la poesía como pintura que habla. Para conocer el origen y desarrollo del tema en la Grecia Clásica, su relevancia para la concepción misma del arte y de la poesía como arte, véase N. Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(1766) de Lessing, que postulaba la diferencia entre los medios expresivos de la literatura y los de las artes visuales. Por otra parte, también recordaremos que la teoría expresiva alemana había hermanado en el siglo XVIII más bien a la música –el arte menos representativa– con la poesía, según nos mostró Abrams al tratar ese cambio de referencia expresado con la nueva fórmula *"ut musica poesis"*, algo que fue posible por los rasgos específicos de unas producciones poéticas en las que los representantes del prerromanticismo estaban volcando ya su subjetividad y alumbrando con ella una realidad filtrada.

Al iniciarse el Romanticismo literario en Alemania, éste influye en el musical; de hecho, tempranamente, con los primeros indicios de la nueva sensibilidad romántica, "Por primera vez sirven para todas las artes los mismos principios"[280]. La teoría expresiva cala profundamente, de modo que "Romanticismo y poesía llenan la música de contenido extramusical, así como de un sentimiento determinado, una idea o un programa expresivo [...] especialmente a partir de Berlioz, Liszt y Wagner"[281]. Una expresión importante de la fecunda relación entre la música y la obra literaria en el siglo XIX se produce con el surgimiento de la gran ópera seria italiana, cuyos temas dramáticos proceden con frecuencia de la literatura[282]; algunas de las más conocidas, de dramas o personajes de Shakespeare, que de hecho ha inspirado casi 300 obras operísticas según se señala en *The Oxford companion to Shakespeare*, donde encontramos una larga entrada dedicada al tema[283]. Entre las italianas con mejor fortuna se cuentan, pues, el *Otello* (1816) de Gioachino Rossini; y *Macbeth* (1847), *Otello* (1887) y *Falstaff* (1893), de Giussepe Verdi. Fuera de Italia se encuentran entre las más populares *Die Lustigen Weiber von Windsor* (1849) del alemán Otto Nicolai, *Roméo et Juliette* (1867) del francés Charles François Gounod y la *Béatrice et Bénédict* (1860-1862) del compositor tal vez más apasionadamente

[280] Cf. U. Michels, *Atlas de música, 2*, Madrid, Alianza, 1999, p. 437.
[281] *Ibidem.*
[282] *Ibidem,* p. 441.
[283] Cf. M. Dobson y S. Wells (eds.) *The Oxford companion to Shakespeare*, op. cit., pp. 325-328. En la entrada "opera" se repasan las realizaciones operísticas basadas en obras de Shakespeare a lo largo de los siglos y en distintos países, empezando por Inglaterra y acabando por Norteamérica. Se señala, no obstante, que no siempre es fácil determinar si una pieza está basada directamente en las obras del dramaturgo isabelino o en alguna de sus fuentes. De hecho, se sabe ahora que *I Capuleti e i Montechi* (1830) de Vincenzo Bellini sigue las fuentes italianas de la historia que también Shakespeare plasmaría en *Romeo and Juliet. Ibidem*, pp. 327, 328.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

shakespeareano, Hector Berlioz[284]. El hermanamiento entre la música y los elementos extramusicales, de inspiración literaria principalmente, producen también la sinfonía programática (Berlioz) y el poema musical (Liszt); veamos algunos ejemplos basados en la obra shakespeareana: de Hector Berlioz tenemos la "fantasía dramática" sobre *The tempest* (1830), la obertura *Le roi Lear* Op. 4 (1831) y la sinfonía programática basada en *Romeo and Juliet* (1839); de Franz Liszt, el poema sinfónico *Hamlet* (1858); de Felix Mendelssohn, la obertura para *A midsummer night's dream* (1826); de Piotr Ilitch Tchaikovsky destacan entre sus poemas sinfónicos y oberturas: *Romeo y Julieta* (1869, revisada en 1870 y 1880, obertura programática), *La tempestad* (1873, fantasía sinfónica) y *Hamlet* (1888, obertura); de Richard Strauss, el poema sinfónico *Macbeth*, Op. 23 (1886-91)[285]. La integración de las artes tuvo otra forma de expresión y una nueva conceptualización cuando Wagner esbozó hacia 1850 su teoría de la obra de arte total que estaría representada por el "drama musical", forma que vendría a sustituir a la ópera tradicional: "Su idea de la obra de arte total no supone la acción conjunta de las artes (poesía, música, teatro, danza, arquitectura, pintura) como en la ópera barroca, sino un nuevo ensamblaje de todas ellas"[286].

La aproximación entre artes plásticas y literatura era otra realidad pujante –que consideraremos en nuestros ejemplos– con diversas vertientes, desde el simple préstamo de temas hasta realidades culturales como la del desarrollo de una prestigiosa crítica artística por parte de destacados poetas, pasando por realizaciones mixtas o en las que hay un apoyo poético de lo visual o a la inversa.

---

[284] Puede verse una temprana clasificación de óperas basadas en obras de Shakespeare en W. Barclay Squire, "Shakespearian operas", en I. Gollancz (ed.), *A book of homage to Shakespeare*, Oxford, Humphrey Milford / Oxford University Press, 1916, pp. 75-83. Posteriormente se han realizado catálogos cada vez más completos y análisis de las más importantes óperas inspiradas por la obra de Shakespeare, como los de G. Schmidgall, que además de estudiar las diferencias entre los textos shakespeareanos y los libretos, da cuenta del contexto artístico-musical en que se crearon las óperas y de las cuestiones que suscitaron en relación con el modo en que las obras de Shakespeare aparecían reflejadas en ellas. Cf. G. Schmidgall, *Shakespeare and opera*, New York / Oxford, Oxford Univerity Press, 1990, especialmente pp. 235-334.

[285] Para un análisis comparado –de carácter eminentemente pedagógico– entre cinco de las obras de Shakespeare (*Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *The merry wives of Windsor*, *Othello* y *A midsummer night's dream*) y distintos tipos de composiciones musicales inspiradas por ellas (no sólo óperas) de la época que nos interesa, véase A. Graham, *Shakespeare in opera, ballet, orchestral music, and song: an introduction to music inspired by the bard*, Lewiston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen Press, 1997. Oxford publicó en 1991 un exhaustivo catálogo en 5 volúmenes con toda la música directa o indirectamente basada en la obra de Shakespeare: B. N. S. Gooch y D. Thatcher (eds.), *A Shakespeare music catalogue*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

[286] Cf. U. Michels, *Atlas de música, 2*, op. cit., p. 453.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sea como fuere, la comunicación interartística en esos momentos se crea sobre un fondo compartido de símbolos, motivos, actitudes... Esa síntesis sería heredada por los modernistas, y la fusión que se produciría hace posible observaciones como las de Ricardo Gullón cuando señala que "En música, en pintura y en poesía el nocturno se impuso"[287]. El crítico comenta imágenes simbólicas como la que identifica a la mujer con la flor, que se puede rastrear, ya en pinturas prerrafaelistas, ya en la música (mujeres-flores custodiadas por Klingsor en *Parsifal*) o en la literatura, donde abundan los ejemplos, como aquel en que Darío llama a la mujer "flor de histeria"[288].

Veremos en otro lugar la fortuna que determinadas imágenes tomadas del universo shakespeareano o inspiradas por él tuvieron en las diferentes artes; tal fue el caso de Ophelia –la infeliz ahogada–, que se convirtió en icono prerrafaelista con correlatos en la poesía modernista, y el de esas cabelleras que se le asociaban, protagonistas de poemas y de pinturas como las de Jan Toorop.

Shakespeare muestra, en efecto, su presencia constante en las distintas artes (junto con el otro gran autor asimilado por todas ellas, Dante) a lo largo del siglo XIX. Por una parte, su propio ejercicio auspiciaba la síntesis al abarcar todas las parcelas: además de sus cualidades estrictamente poéticas y dramáticas, es muy plástico –como subrayó Hugo– y a la vez muy musical. Por otra parte, Shakespeare representaba el genio total –categoría que sobrevuela las esferas de todas las artes– y arrastraba el prestigioso código de la melancolía, ligado de manera fundamental a la idea de genio y propiciador a su vez de la integración a que nos estamos refiriendo, en tanto que proveedor de una poética muy fértil para la creación artística de todo tipo.

Las preferencias en lo que se refiere a las obras y motivos del dramaturgo isabelino, basadas en el imaginario común, no sorprenden: la música escoge sobre todo obras como *Romeo and Juliet*, *Hamlet*, *The tempest*... En pintura, Eugène Delacroix publica en 1843 una serie de trece litografías basadas en *Hamlet*, a las que se le añadirían otras tres posteriormente, y algunas fueron reproducidas como óleos: tres sobre *La muerte de Ophelia* en 1838, 1844 (fig. 24) y 1853 –la litografía en la que se basaban fue de las más influyentes de la serie (fig. 23)– y dos sobre *Hamlet y Horatio en el cementerio*, uno de

[287] Cf. R. Gullón, "Simbolismo y modernismo", op. cit., p. 23.
[288] *Ibidem*, p. 25.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1835 y otro de 1839 (fig. 16); John Everett Millais selecciona la imagen de Ophelia flotando en el agua (1851-1852, fig. 25); Ford Madox Brown realiza una serie de ilustraciones para *King Lear* (1843-1844), dos de cuyos diseños desarrollará posteriormente como pinturas (*Lear and Cordelia*, 1849-1854, y *Cordelia's portion*, 1843-1844, figs. 14 y 15); Manet lleva a cabo en diferentes momentos el retrato de dos actores dando vida escénica a Hamlet: *El actor trágico (Rouvière en el papel de Hamlet)* (1866) y *Retrato de Faure en el papel de Hamlet* (1877) (figs. 17 y 18); ambos son además representativos documentos de la imagen del príncipe danés que se proyectaba en los escenarios (el actor Rouvière, que sabía de pintura, diseñó al personaje siguiendo los grabados de Delacroix).

Apuntaremos aquí, como una parcela más de ese dominio común a las artes en que confluyen Shakespeare y el imaginario de la melancolía, que en el campo de las recreaciones literarias o del tratamiento de determinados temas y motivos se observan similares predilecciones: Rimbaud también se inclina por Ophelia; Laforgue, además de escribir entre sus *Moralidades legendarias* una titulada "Hamlet o las consecuencias del amor filial", se refiere a Ophelia en su *Imitación de Nuestra Señora la Luna* y a Hamlet en poemas de *Últimos versos*, por poner sólo unos pocos ejemplos ahora de cuestiones que trataremos con mayor detenimiento. El código de la melancolía está, pues, tan en el centro de la inspiración artística de todo género como Shakespeare.

Por lo demás, la vinculación del temperamento melancólico con el artista no hace más que afianzarse: además de corresponderle por situarlo en el lugar más eminente como genio inspirado, le resulta el más afín sin duda al adoptar en el fin del siglo XIX las formas del poeta maldito, del inadaptado, del marginado, del esteticista decadente. En ese contexto el reflejo de la subjetividad marca con los rasgos de la melancolía las producciones de los artistas y auspicia la integración de las artes.

Dos de los poetas que reúnen en sí de modo más completo las tendencias que vemos producirse, para los que Hugo fue también un maestro, y que se convirtieron a su vez en referentes fundamentales en la estética modernista, son Charles Baudelaire y Paul Verlaine: el primero, autor del "libro saturnal"[289] *Las flores del mal*, fue el cantor de las "correspondencias", el "pintor" de "Estampas parisienses"[290], el que exclamó en un poema

[289] Cf. Ch. Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Visor, 1996, p. 195.
[290] *Ibidem,* pp. 111-135.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"¡La música me domina igual que el mar!"[291] y nos habló en otro de "Un viaje a Citera"[292] que ya conocíamos por Watteau; fue asimismo el que señaló como "faros" a Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Miguel Ángel, Puget, Watteau, Goya y Delacroix[293]. Verlaine, el autor de los *Poemas saturnianos* –en la estela de Baudelaire– y de las *Fiestas galantes* (siguiendo la inspiración de Watteau), fue, por su parte, aquél a quien Darío llamó "Padre y maestro mágico, liróforo celeste" y "alma triste"[294], a quien se dirigió en *Los raros* con estas palabras: "¡oh pobre viejo divino! Ya no padeces el mal de la vida, complicado en ti con la maligna influencia de Saturno"[295], cuya figura –nos dice Darío– "resplandece en su nimbo supremo, así sea delante del trono del enorme Wágner"[296], quien cultivó el verso musical hasta el extremo, llegando a exclamar "De la musique avant toute chose"[297], y quien también compuso "Acuarelas"[298] con la pincelada ágil de sus palabras.

Pero la integración de las artes se desarrolla de manera muy significativa asimismo en los autores modernistas: la divinización del artista genial no conocerá límites que lo circunscriban a parcelas determinadas del arte: un cuadro emblemático de esa convicción lo presenta Darío en su buhardilla de *El velo de la reina Mab* (significativamente parte de un motivo shakespeareano), donde se encuentra un conjunto de tristes creadores compuesto por un escultor, un pintor, un músico y un poeta. El arte poético modernista extenderá su percepción estética a todos los sentidos y querrá provocar sensaciones o formas de conocimiento asociadas tradicionalmente a otras artes, haciendo posible la síntesis; los mismísimos principios de la creación poética harán necesaria la fusión: el ritmo, esencial, es compartido claramente por la creación musical y la poética, y la analogía vincula los sentidos que primariamente se emplean en una u otra arte[299].

La relevancia de estas conexiones se ve muy bien en Darío, que las explicó en relación con parte de su obra; así, expresó el efecto de carácter musical que pretendió lograr

---

[291] *Ibidem*, p. 98.
[292] *Ibidem,* p. 153.
[293] *Ibidem,* pp. 44-45.
[294] Cf. R. Darío, *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 820.
[295] Cf. R. Darío, *Los raros,* en *Obras completas. Semblanzas,* tomo II, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p.292.
[296] *Ibidem,* pp. 292-293.
[297] Cf. P. Verlaine, *Poesía,* Madrid, Visor, 1984, p. 181.
[298] *Ibidem,* pp. 139-141.
[299] O. Paz ve precisamente "la verdadera y secreta originalidad del modernismo" en "la visión analógica heredada de los románticos y los simbolistas". Cf. O. Paz, *Los hijos del limo*, op. cit., p. 139.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con *El velo de la reina Mab*: "Más que en ninguna de mis tentativas, en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales", lo que le hace definir su empeño como "*transposición musical*, hasta entonces [...] desconocida en la prosa castellana"[300]. Unas líneas más abajo también se refiere a algunas de sus composiciones de *Azul...* como "*transposiciones pictóricas*", ensayos originales seguidos después por J. Asunción Silva que describe así: "La parte titulada «En Chile», que contiene «En busca de cuadros», «Acuarela», «Paisaje», «Agua fuerte», «La Virgen de la Paloma», «La cabeza», otra «Acuarela», «Un retrato de Wateau», «Naturaleza muerta», «Al carbón», «Paisaje» y «El ideal», constituyen ensayos de color y de dibujo que no tenían antecedentes en nuestra prosa"[301]. Son ejemplos del propósito de componer un cuadro con palabras, reflejado con frecuencia en el propio título, que delata la voluntad de representación visual.

Es asimismo frecuente encontrar poemas ligados a una obra pictórica, como "L'embarquement pour Cythere" incluido por Lugones en *Las horas doradas*. En Lugones precisamente podemos localizar numerosos ejemplos de la voluntad de interconexión entre lo poético y lo pictórico: un "Díptico galante" en *El libro fiel*, "Paisajes" en *El libro de los paisajes* (el título del propio libro es ya significativo), "Estampas japonesas" en *Las horas doradas*, "Estampas rurales" y "Estampas porteñas" en *Poemas solariegos*, y composiciones como "Paisaje decorativo", "Estampas sintéticas", "Marinas", "Estampas en veinte sílabas", "Azul oscuro (Díptico)", etc. El poeta argentino nos proporciona asimismo muchos poemas que toman una referencia musical o se presentan como composiciones musicales en sí: aquí y allá aparecen sonatas, himnos, serenatas, etc. En *El libro fiel* el título "Crepúsculo del jardín" se compone de cinco movimientos: "Andante", "Adagio", "Scherzo", "Allegro, ma non troppo", "Rondó"; en *El libro de los paisajes* hay una "Sonata primaveral", unos "Cantares del mar y de la luz", la serie "A ti única (Quinteto de la luna y del mar)" con cinco instrumentos: "Piano", "Primer violín", "Segundo violín", "Contrabajo" y "Violonchelo"; en *Las horas doradas* encontramos estos títulos: "Música de cámara", "Balada del fino amor", "Canción romántica" o un "Septeto de otoño" con violín, viola, contrabajo, oboe, fagot, clarinete y violonchelo; en *Romancero*, hay unas "Romanzas a Vanna", un "Intermezzo", "Los trece lieders", "Los tres cánticos"; en *Poemas*

[300] Cf. R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 200. Las cursivas son nuestras.
[301] *Ibidem*, pp. 200-201.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

solariegos, "El canto" y "Coplas de payada", y, por supuesto, los ejemplos no quedan agotados, aunque ¿qué mejor testimonio que la inusitada revelación del propio poeta sobre la inspiración musical concreta de ciertos sonetos suyos, aducida para reforzar la tesis de que los de su libro *Los crepúsculos del jardín* no fueron ningún plagio de Herrera y Reissig, algo de lo que había sido acusado por algunos?[302]: "Lo que se dice respecto a que por una razón de tiempo, no pude yo sufrir influencia del malogrado Herrera y Reissig, es perfectamente cierto. Aquella forma de soneto, cuya novedad principal consiste en el manejo del endecasílabo (por donde tampoco pudo resultar de Samain), me vino por tendencia personal, constituyendo mi estilo poético; y hasta ahora no he querido decir que *su verdadera fuente está en la música beethoveniana, cuya influencia ha patentizado en Paseo Sentimental y en los cinco últimos sonetos del Libro Fiel*"[303].

De este modo –provisionalmente sintético– esperamos haber logrado al menos trazar una línea que propone tres elementos esenciales en la actividad creativa iniciada en el Romanticismo europeo y culminada en el Modernismo hispanoamericano: un autor, Shakespeare; un código artístico, la melancolía; y una práctica cultivada con entusiasmo, la integración de las artes. Partíamos para ello de una imagen que Hugo nos dejó, verdadera síntesis de esos elementos: la de Hamlet ocupando el lugar del ángel meditabundo de Durero. La tendencia determinada por esa realidad múltiple daría en su madurez algunos de sus mejores frutos. Dejaremos, así pues, que la imagen finisecular de *El pensador* (fig. 19) de Rodin, así como su monumento a Victor Hugo (fig. 20), que es igualmente representado en actitud pensativa (también Baudelaire lo vio como un "paseante pensativo" e incluso "como la estatua de la Meditación que anda"[304]), cierren este apartado con la sugerencia de la melancolía creativa fertilizando el campo de todas las artes.

---

[302] El desagradable episodio (que derivaría en una polémica muy dilatada en el tiempo), conocido como el pleito Lugones-Herrera y Reissig, fue injustamente suscitado por círculos hostiles al poeta argentino, y amigos del mismo se encargaron de aclararlo. Se generó una ruidosa polémica a la que el autor argentino se mantuvo noblemente ajeno (Herrera ya había muerto), pero que no pudo sino despertar, tras el silencio aparentemente indiferente de Lugones, una amarga contrariedad. Un amplio análisis de los hechos puede leerse en el estudio de V. Granados y A. Estévez, "Modernismo *versus* Creacionismo: Julio Herrera y Reissig en torno a sus polémicas", en J. Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, Madrid [etc.], ALLCA XX, Colección Archivos 32, 1998, pp. 906-954, sobre todo pp. 926-947. También puede consultarse el Capítulo XX del libro de Arturo Capdevila sobre el poeta argentino. Cf. A. Capdevila, *Lugones*, Buenos Aires, Aguilar, 1973.

[303] La declaración procede de una carta de Lugones fechada el 2 de octubre de 1914 y citada por Capdevila. Véase en *ibidem*, pp. 198-199. Las cursivas son nuestras.

[304] Cf. Ch. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, Barcelona, Bruguera, 1984, pp. 112-113.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.4 Shakespeare y el imaginario de la melancolía: de Hugo a los modernistas

Hemos visto que la recuperación de Shakespeare está unida a la de una concepción determinada del arte, de la literatura y del artista mismo; por eso el esplendor del poeta, su definitiva deificación, llega en un momento –el Romanticismo– que retoma algunas de tales concepciones del tiempo –el Renacimiento– que vio fraguarse su genio: un artífice fundamental de esa labor es Victor Hugo, especialmente relevante por llegar a ser un guía para poetas entre sus compatriotas franceses y entre los autores del Modernismo hispanoamericano. Su importancia y el largo alcance de su autoridad quedan intensa y vívidamente reflejados en estas elocuentes palabras de Baudelaire: "*Victor Hugo representaba la figura hacia la que todo el mundo vuelve la mirada para pedir la consigna.* Jamás hubo realeza más legítima, más natural, más aclamada por el reconocimiento, más confirmada por la impotencia de la rebelión [...] El movimiento suscitado por Victor Hugo continúa existiendo aún ante nuestros ojos. Que haya sido poderosamente secundado nadie lo niega; pero si hoy hombres maduros, jóvenes, mujeres de mundo poseen el sentimiento de la buena poesía, de la poesía profundamente ritmada y vivamente coloreada, si el gusto público se ha alzado hasta goces que había llegado a olvidar, todo eso se debe a Victor Hugo [...] Nadie tendrá inconveniente en confesar todo eso, salvo aquellos para quienes la justicia no es una voluptuosidad"[305].

Hugo afirmó con ímpetu una nueva poesía, y los rasgos definitorios con que trazó su perfil tuvieron sólidas columnas en que asentarse para la sensibilidad moderna: un autor, el genio por antonomasia: Shakespeare; y una condición, que es consustancial al hombre, pero, sobre todo, marca el temperamento del creador genial: la melancolía. Esta poética se convierte en una fecunda transmisión que acarrea la de un código y un canon cultural. El propio Harold Bloom no hace en esta época sino reactualizar la visión de Hugo, incluso su canon literario[306] en lo esencial. He ahí, pues, un legado fundamental del poeta francés a la

[305] *Ibidem*, pp. 113-114. Las cursivas son nuestras.
[306] En *El canon occidental*, op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

modernidad literaria que recogen con particular fervor sus herederos en Hispanoamérica: la transmisión de Shakespeare como poeta de la melancolía.

Ese legado fue, en efecto, muy relevante para los grandes modernistas hispanoamericanos, que sitúan en el centro la figura del poeta y del artista, conscientes ahora de la brecha abierta entre el creador genial y el mundo que lo rodea. La relación entre aquél y la sociedad no puede concebirse como lo hiciera Hugo: el poeta se siente en la marginalidad con respecto a un pueblo que no comparte sus mismos ideales; ya no tiene el optimismo de creer que puede instruirlo en los valores espirituales; de hecho, se ve a sí mismo como reducto de espiritualidad en un mundo eminentemente materialista. Y, sin embargo, los hay que aún conservan algo de la vieja esperanza de que el poeta se constituya en guía, como quería Hugo, acuciados por el deseo de una civilización superior, teniendo casi siempre el referente de Grecia[307]; aún creen algunos, entre ellos Lugones, en el poder civilizador de la poesía: en el "Prólogo" de su *Lunario sentimental* habla de la función social del poeta, por ser el que enriquece y renueva el idioma, que es un bien social[308]; en *El payador* identifica el lenguaje con un fenómeno poético, y dice de él que es "el instrumento primordial de toda sociedad y de toda civilización"[309], y casi al final del libro señala que "Formar el idioma es cultivar aquel robusto tronco de la selva para civilizarlo"[310].

Una de las manifestaciones más importantes de la presencia de Shakespeare en Darío se relaciona precisamente con el tema del artista, con el temperamento que hace desdichado al genio, pues cuando Rubén se ve "poseído" por el "deslumbramiento shakespiriano"[311], hace de la reina Mab –de la que habla el personaje Mercutio en *Romeo and Juliet*[312]– la protectora de los infelices poetas y artistas: la reina les entrega el velo de la feliz inspiración, la cara positiva de la melancolía, lo que tiene de superioridad intelectual. Además, Darío puebla sus cuentos y poemas con las creaciones fantásticas de Shakespeare y los grandes personajes trágicos del genial dramaturgo. También sus citas traslucen a partir

[307] Así ocurre en Lugones, que en *Prometeo*, por ejemplo, propone a Grecia como ideal de civilización. Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 777. También lo hace Rodó en *Ariel*. Cf. J. E. Rodó, *Ariel*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 144-145.
[308] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas, op. cit.* p. 192.
[309] Cf. L. Lugones, *El payador,* en *Obras en prosa,* op. cit., p. 1109.
[310] *Ibidem,* p. 1341.
[311] Cf. R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., pp. 199-200.
[312] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2000, 1.4.53-95.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de determinado momento el probable acceso a los originales en inglés, pues aparecen en tal idioma. Sabemos, por otra parte, que leyó el *William Shakespeare* de Hugo con suma atención, ya que inserta varias citas, una de ellas muy larga, que proceden de allí –de un capítulo que califica de "admirable"– en un texto sobre "Hércules y Don Quijote"[313].

Ambos referentes, Hugo y Darío, son a su vez cruciales para Lugones y, como hemos dicho anteriormente, sus concepciones sobre el poeta tienen importantes coincidencias con las de Hugo. Sin embargo, hay otra línea de recepción de Shakespeare que también confluye en Lugones: la de Jules Laforgue. La primera, la que procede de Hugo, tiene que ver por una parte con la cuestión de inmensa importancia del carácter y la función del genio –y va a dar sus frutos en la obra poética *Las montañas del oro* y en el ensayo *Prometeo (Un proscripto del sol)*–, y, por otra parte, con el desarrollo poético de las imágenes acuñadas. La segunda, la línea heredada de Laforgue, aunque marcada también por el lugar central en que Hugo había situado a Shakespeare, lo llevará a él de igual forma al ejercicio paródico de los mitos shakespeareanos en piezas de su *Lunario sentimental* como "Abuela Julieta" y "Dos ilustres lunáticos". En ese libro Lugones dialoga con la tradición, con los autores que se hallan en el centro del canon, recrea personajes de Shakespeare, Cervantes y Dante, y con su afán desmitificador no hace sino renovar la vida del mito, reconocer el valor de unas presencias insoslayables que pueden cobrar nueva vigencia. Su reescritura también lo es del canon de la melancolía, y por eso elige a tres genios emblemáticos en la formación de ese prestigioso canon, de modo que el poeta argentino se integra en él aportando su redefinición y transmitiendo de forma subrepticia una melancolía más profunda que se oculta en la parodia de los elementos estereotipados.

¿Es ello coherente con la lección de Hugo, que prohibía imitar, aceptar modelos? La originalidad, valor irrenunciable en el Romanticismo que hace despreciar la imitación servil, cobra nuevas plasmaciones entre sus herederos más directos: no hay imitación, sino asimilación, apropiación, que permite transformar lo dado en algo personal, y en el caso de la literatura hispanoamericana –de un fuerte carácter culturalista al elegir sus referentes– se responde a Shakespeare, presente en todas las facetas del arte y la cultura y unido –como sabemos– a un código de particular fortuna y revitalización entonces, con dos tendencias: la

[313] Cf. R. Darío, *Letras*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., pp. 555-559.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estetizante, que llevó al extremo la búsqueda de la belleza, y la paródica, que se burló de los aspectos esclerotizados del canon pero sólo para recuperarlo en su sentido más auténtico.

Cuando Hugo estudia el genio de Shakespeare se refiere a elementos fundamentales desde nuestra perspectiva de estudio que conformarán el espacio de imágenes simbólicas y representaciones arquetípicas de más amplia repercusión en su momento y hasta llegar a los modernistas: la personificación de la duda en Hamlet ocupando el lugar central en la obra de Shakespeare, la del amor en Romeo y Othello ocupando los extremos, y así, junto a "los [luminosos] pliegues del sudario de Julieta", imágenes fundidas de Ophelia y de Desdemona expresivas de duelo y melancolía profunda:

> Desdémona canta la canción del sauce, bajo el cual corre el agua que arrastra a Ofelia [...] El sauce se estremece sobre las dos. En el misterioso canto de la calumniada que va a morir, flota el cabello suelto de la infeliz ahogada[314].

En todo lo destacado por Hugo en la cita anterior se concentra un denso contenido del imaginario de la melancolía: el canto de Desdemona es comparado con el canto del cisne antes de morir; ya de por sí el cisne forma parte de la fauna asociada a la melancolía: como tal aparece en el frontispicio de la obra de Burton *Anatomy of melancholy*[315] (fig. 8) dentro del paisaje relativo a los celos; así lo vemos también en un grabado de los *Cuatro temperamentos* de Virgil Solis[316] (fig. 21). Pero además, el motivo del último canto del cisne refleja bellamente la ambivalencia de la melancolía que se vincula con la infinita tristeza, pero igualmente con el canto sublime. Y, lo que es muy pertinente asimismo en el caso que nos ocupa, este motivo se relaciona con el del llanto al borde del agua[317].

La canción que en el drama de Shakespeare recuerda y canta Desdemona con el ánimo abatido por la desconcertante actitud de un Othello receloso, esa canción que se presenta acompañada de vagos presentimientos, está en sí cargada de motivos melancólicos: es la canción del sauce, que expresa la desdichada fortuna amorosa de unas mujeres-cisne que mueren cantándola, como ocurre incluso con Emilia, la esposa de Iago, quien, justo antes de morir golpeada por su marido, dice:

> What did thy song bode, lady?
> Hark, canst thou hear me? I will play the swan

[314] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare*, op. cit., p. 302.
[315] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 3.
[316] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., fig. 130.
[317] Puede verse la presencia de este motivo en la tradición literaria en C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., pp. 63-64.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

And die in music. [*Sings.*] Willow, willow, willow[318].

Desdemona había conocido la canción del sauce por una doncella de su madre cuyo enamorado enloqueció y la abandonó: se trataba de una antigua canción que expresaba su suerte, y la doncella murió cantándola[319]; en la noche fatal en que Desdemona va a morir no puede desprenderse de su recuerdo, y también la canta:

The poor soul sat sighing by a sycamore tree,
Sing all a green willow:
Her hand on her bosom, her head on her knee,
Sing willow, willow, willow.
The fresh streams ran by her and murmured her moans,
Sing willow, willow, willow:
Her salt tears fell from her and softened the stones,
Sing willow, willow, willow.
[…]
Willow, willow –
[…]
Sing all a green willow must be my garland.
Let nobody blame him, his scorn I approve –
[…]
I called my love false love; but what said he then?
Sing willow, willow, willow:
If I court moe women, you'll couch with moe men[320].

El sauce que se inclina sobre el agua –y es así destacado en las palabras de Hugo– forma parte de la flora asociada a la melancolía[321]: tanto en el caso de Ophelia como en el

[318] Cf. W. Shakespeare, *Othello*, op. cit., 5.2.244-246. [¿Qué presagiaba tu canción, señora? / Escucha, ¿puedes oírme? Imitaré al cisne / Y moriré cantando. [*Canta.*] Sauce, sauce, sauce].
[319] *Ibidem,* 4.3.24-28.
[320] *Ibidem,* 4.3.39-56. [La pobre alma se sentó suspirando junto a un sicomoro, / Cantad todos al sauce verde: / La mano sobre su seno, la cabeza en su rodilla, / Cantad sauce, sauce, sauce. / Las frescas aguas corrían junto a ella y murmuraban sus quejas, / Cantad sauce, sauce, sauce: / sus saladas lágrimas caían y ablandaban las piedras, / Cantad sauce, sauce, sauce. [...] Sauce, sauce – [...] Cantad todos que un sauce verde debe ser mi guirnalda. / Que nadie lo culpe, yo apruebo su desdén – [...] Llamé a mi amor falso amor; pero ¿qué dijo él entonces? / Cantad sauce, sauce, sauce: / Si cortejo a otras mujeres, te acostarás con otros hombres.].
[321] Orobitg señala que el álamo connota la atracción melancólica por el elemento líquido y el llanto al borde del agua; perfectamente podemos aplicar esto al sauce del canto de Desdemona. Cf. C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., p. 79. La imagen del sauce melancólico se ha hecho tópica dentro del imaginario de la melancolía, y así aparece recurrentemente entre nuestros escritores modernistas: Darío, por ejemplo, utiliza como fondo para su composición "Paisaje", en *Azul* (1888), "un sauce melancólico que moja de continuo su cabellera verde en el agua", un "viejo sauce" bajo el cual se sientan en un banco "la amada y el amado". Cf. R. Darío, *Obras completas. Poesía,* tomo V, Madrid, Afrodisio Aguado, 1953, p. 707. En un libro de Lugones tan denso en representaciones para las que el poeta se vale del imaginario de la melancolía como *Las montañas del oro* (Poema en tres ciclos y dos reposorios), leemos, dentro de la composición "Nebulosa Thule" del "Primer ciclo", estos versos finales: "y mirarán los seres de la bruma—bajo un sauce que crispa sus follajes—(como un blanco pavón, que en la penumbra—está haciendo la rueda a las estrellas)—bajo un sauce que vela dos angustias,—unirse nuestros huesos, como rimas—de una estrofa completa, oh reina rubia:—Bajo un sauce de plata, protegidos—por el inmenso escudo de la luna". Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro*, en *Obras poéticas completas,* Madrid, Aguilar, 1974, p. 68. Dentro del "Segundo ciclo" del mismo libro, en "Los árboles" se nos da la imagen siguiente: "Y la Tarde va a sentarse resignada—bajo los

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Desdemona ese árbol actúa como símbolo del amor no correspondido, del abandono de la persona amada. En la imagen del árbol melancólico se halla el reflejo de la pena que se sufre en soledad, de la que se hace partícipe a ese elemento sensitivo de la naturaleza, el sauce, que se convierte en hermano del alma dolorida y, aunque imagen tópica, transmite la fuerza expresiva que le confiere la superposición de rasgos que portan connotaciones de duelo: "el árbol que se curva –señala G. Fernández Ariza– [...] es una metáfora del transcurso del tiempo que se acaba con la muerte"[322]; el ramaje curvado hacia el agua es también imagen de la caída, del fluir de las lágrimas. Ese mismo ramaje aparece como cabellera laxa, inevitablemente entregada a la languidez y el abandono; su inclinación al río, imagen del tiempo y de un llanto infinito y rumoroso, expresa la cadena de afinidades con la que la naturaleza pronuncia su dolor...

La canción del sauce se inicia con la figura que suspira bajo un sicomoro: su sombra proporciona el escenario de la melancolía al amante abandonado. La figura bajo el árbol era ya una imagen fijada del melancólico tanto en la tradición pictórica como en la literaria[323]: así aparece Demócrito en el frontispicio de la obra de Burton (fig. 8) y es descrito en el poema *The argument of the frontispiece* de esta manera:

> Old Democritus under a tree,
> sits on a stone with book on knee[324];

o en la pintura de Salvador Rosa *Demócrito ensimismado en sus pensamientos* (c. 1650) (fig. 22), por poner un par de ejemplos de una tradición que nos ofrece otros muchos. En *As you like it* el melancólico Jaques es descrito bajo un roble moralizando a partir de la figura herida de un ciervo sollozante que va a agonizar a un arroyo y derrama sus lágrimas

---

sauces espesos.—muda y pálida la Tarde,—una mujer muda y pálida que tiene llenos de brisa los cabellos;—bajo los sauces doblados—cual banderas a media asta sobre un duelo,—para oír cantar las blancas agonías de los cisnes". *Ibidem*, pp. 80-81. En el poema "El viejo sauce" en la serie de "Loas de primavera" de *Las horas doradas* se dirige el poeta al "Viejo sauce pensativo", que inclinado sobre el agua es una vez más escenario del encuentro amoroso: "Viejo sauce de los novios / Que pronto van a venir. / Mas doblado sobre el cauce, / Peligras y amas mejor. / Viejo sauce, viejo sauce, / Preferido de mi amor". Cf. L. Lugones, *Las horas doradas,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 639.

[322] Cf. G. Fernández Ariza, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, op. cit., p. 153.

[323] Véase el revelador estudio de esta imagen –cargada de significativas connotaciones– en la obra de Borges y de García Márquez, en *Ibidem,* pp. 127-209.

[324] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 2. [El viejo Demócrito bajo un árbol, / se sienta sobre una piedra con un libro en sus rodillas].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en él[325]. No obstante, en esos casos el árbol da cobijo a la figura del pensador ensimismado, sumergido en pensamientos melancólicos, o al moralizador que reflexiona y extrae las más tristes consecuencias de lo que el mundo le da a observar.

Pero igualmente ha sido el árbol lugar privilegiado para la expresión de la pena en el terreno amoroso. En la tradición de la literatura bucólica que arranca con Virgilio el árbol es el escenario de la canción de amor[326]. El sicomoro es utilizado por Shakespeare también en *Romeo and Juliet*, pues en una arboleda de esta especie dice Benvolio haber visto a Romeo rehuyendo la compañía humana al principio de la obra, cuando aparece como prototipo de enamorado melancólico[327]. La palabra "sycamore" se presta en inglés a un juego de palabras, pues al sonar como "sick-amour" vendría a significar "lovesick": enfermo de amor, haciendo referencia al carácter mórbido de la pasión amorosa, que era vista como una variedad de la afección melancólica.

La siguiente imagen propuesta en la canción del sauce de Desdemona, que expresa la analogía entre el fluir quejumbroso del agua con su acción erosiva sobre la dura piedra y el fluir de las lágrimas capaces de ablandar igualmente a las piedras, es un motivo tópico de la literatura pastoril[328] y la lírica amorosa en que la naturaleza entera parece participar de las penas del que se queja, y que nos recuerda asimismo el poder de la música ejercido por

---

[325] Cf. W. Shakespeare, *As you like it*, London and New York, Routledge (The Arden Shakespeare), 1989, II.i.26-66. El "ciervo sollozante" era un motivo tópico ligado a la melancolía en el siglo de Shakespeare. Este motivo es estudiado por Orobitg en *Garcilaso et la mélancolie*, op. cit., pp. 60-62. El ciervo aparece en el frontispicio de la obra de Burton, dentro del paisaje que contiene la fauna asociada a la soledad (fig. 8); en el grabado de los *Cuatro temperamentos* de Virgil Solis el ciervo, junto con el cisne, acompaña al melancólico (fig. 21).

[326] La "Bucólica primera" comienza con las siguientes palabras de Melibeo: "¡Títiro! Recostado tú bajo la fronda de una extendida haya ensayas con tenue caramillo; nosotros abandonamos los lindes patrios y nuestros dulces campos; de la patria huimos; tú, Títiro, despreocupado a la sombra, enseñas a las selvas a repetir el nombre de tu hermosa Amarilis". Cf. Virgilio, *Poesía castellana completa*, Madrid, Gredos, 2000, p. 3. Luego Garcilaso introducirá las palabras de Salicio en su *Égloga primera* diciendo: "[...] cuando Salicio recostado / al pie de un alta haya, en la verdura, / por donde un agua clara con sonido / atravesaba el fresco y verde prado, / él, con canto acordado / al rumor que pasaba, / se quejaba tan dulce y blandamente /como si no estuviera de allí ausente / la que de su dolor culpa tenía". Cf. G. de la Vega, *Poesía castellana completa*, Madrid, Gredos, 1986, *Égloga primera*, 45-54, p. 37.

[327] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, op. cit., 1.1.116-119.

[328] En la *Égloga primera* de Garcilaso de la Vega oímos decir a Salicio: "Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan; / los árboles parece que se inclinan". Cf. G. de la Vega, *Poesía castellana completa,* op. cit., *Égloga primera*, 197-199, p. 42. Y en otro lugar: "Acuérdaseme bien que en la ribera / de Tormes lo hallé solo cantando, / tan dulce, que a una piedra enterneciera" *Ibidem, Égloga segunda*, 1098-1100, p. 96.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Orfeo para animar a la naturaleza y amansar a las fieras[329]. El falso amor del que también habla la canción produce el abandono de la doncella y la fuerza a la soledad: esta imagen no ha dejado de tener repercusiones pictóricas, como en la obra *Melancolía* (1867) del alemán Eduard von Steinle, en cuya base se puede leer: "Cuanto más tiempo esté sola más contenta estaré, porque la fidelidad y la verdad ya no son nada"[330].

Pero volvamos a la imagen de Hugo; en ella se agudizan las sugerencias fúnebres de los elementos de la naturaleza: bajo el sauce no hay ya una doncella abandonada, sino el río –con sus connotaciones de llanto, tiempo y muerte– actuando como la tumba de Ophelia. El dolor logra, en efecto, despertar la sensibilidad del sauce que "se estremece sobre las dos": una vez más la inclinación de sus ramas es interpretada emocionalmente, es otro llanto que acompaña al de las infelices mujeres, al de las mujeres-cisne, al del rumoroso río. Ya hemos visto que esos elementos forman parte de la semiología de la melancolía. Las otras indicaciones de Hugo remiten, igualmente, a esa esfera: la calumnia, que Desdemona sufre, es una de las causas de melancolía[331]; la muerte por ahogamiento de Ophelia está asociada a Saturno[332]; en el adjetivo "infeliz" que se le aplica laten –además de la tragedia de su muerte– la locura y la enajenación que sufrió la doncella huérfana y abandonada[333]; por

[329] El poder de la queja hecha canto se expresa, por ejemplo, en el soneto XV de Garcilaso: "Si quejas pueden tanto, / que el curso refrenaron de los ríos, / y en los diversos montes y sombríos / los árboles movieron con su canto; /si convirtieron a escuchar su llanto / las fieras tigres y peñascos fríos; / si, en fin, con menos casos que los míos / bajaron a los reinos del espanto". Cf. G. de la Vega, *Poesía castellana completa,* op. cit., p. 188.

[330] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 370 y n. 55, fig. 145.

[331] "A bitter jest, a slander, a calumny, pierceth deeper than any loss, danger, bodily pain, or injury whatsoever [...] They leave an incurable wound behind them. Many men are undone by this means, moped, & so dejected, that they are never to be recovered" Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 291. "Una broma amarga, una difamación, una calumnia, hieren más profundamente que cualquier otra pérdida, amenaza, dolor físico, o daño de cualquier clase [...] Dejan una herida incurable tras ellos. Muchos hombres quedan deshechos por esta causa, abatidos, y tan hundidos que no pueden recobrarse nunca".

[332] El escritor del siglo II Vettius Valens, en su *Anthologiarum libri*, sitúa bajo el gobierno de Saturno las formas de muerte por ahogamiento, ahorcamiento, encadenamiento y disentería. Fue por la interpretación pitagórica y órfica de Kronos como dios marino y fluvial por lo que se le asoció con lo húmedo, como la muerte por ahogamiento. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 152-153. En los cuentos de canterbury dice de sí mismo Saturno: "Mía es la muerte por ahogamiento en el lívido mar". Citado en *Ibidem,* p. 197. Además la tendencia al suicidio era un previsible rasgo del melancólico, ya presente en las primeras formulaciones relativas a la enfermedad melancólica. *Ibidem,* p. 69. Las representaciones de los hijos de Saturno solían incluir a un suicida (ahorcado).

[333] En la descripción de Vettius Valens Saturno aparece asociado a la orfandad, al celibato, a los tristes, a los preocupados. También el astrólogo árabe del siglo IX Abū Ma'šār relaciona a Saturno con la orfandad, la pérdida, las muertes, los cantos fúnebres, la aflicción; y, poco después, Alcabitius lo asocia con los preocupados, las causas de muerte, la aflicción, la lamentación... Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 153, 142-3. La pérdida de seres queridos, las esperanzas frustradas etc. aparecen, según es de esperar, como causas de melancolía en el tratado de Burton. Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 305-308. En realidad la pérdida está tan en la base de la melancolía que Freud

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

último, la laxitud y el lirismo del cabello suelto flotando en el agua transmiten la triste indolencia, el dolor despertado por el rastro efímero de la belleza frágil.

Estas imágenes, sobre todo la de Ophelia, forman parte destacada del imaginario literario pero también pictórico del siglo XIX, pues como señala Elaine Showalter "los románticos la transforman en un *objeto de arte*, como si tomaran literalmente el lamento de Claudius: "pobre Ophelia / Separada de sí misma y de su buen juicio, / Sin el cual somos imágenes""[334]. Rimbaud le dedica un poema entero en que no faltan los "sauces temblorosos" que "lloran contra sus hombros"[335]; y Bécquer introduce en sus rimas una sugerente imagen lírica de la joven (convertida en símbolo del sufrimiento moral en una naturaleza frágil y afectuosa), que mantiene los elementos claves –la enajenación, las flores y el canto– para componer un cuadro en que se mezclan su indefensión y su belleza triste:

> Símbolo del dolor y la ternura,
> del bardo inglés en el horrible drama,
> la dulce Ofelia, la razón perdida,
> cogiendo flores y cantando pasa[336].

Por otra parte, desde finales del siglo XVIII hasta el XX, y sobre todo a lo largo del XIX, Ophelia –convertida principalmente a partir del Prerrafaelismo en tema favorito para su plasmación pictórica– fue reflejada en multitud de ocasiones en imágenes que representaban casi siempre su locura y su muerte o los momentos previos a ella[337]. Como sugiere Showalter, la elección del momento de su muerte daba una ventaja a estos artistas

---

define a ésta en relación con aquélla. La pérdida, como en el caso de Ophelia, no se reduce al caso de muerte: "En una serie de casos [la melancolía] constituye también evidentemente una reacción a la pérdida de un objeto amado. Otras veces observamos que la pérdida es de naturaleza más ideal. El objeto no ha muerto, pero ha quedado perdido como objeto erótico (el caso de la novia abandonada) [...] Las causas de melancolía van más allá del caso transparente de la pérdida por muerte del objeto amado, y comprenden todos los casos de ofensa, postergación y desengaño". Cf. S. Freud, *La aflicción y la melancolía,* en *El malestar en la cultura y otros ensayos,* Madrid, Alianza, 1999, pp. 233, 240.

[334] Cf. E. Showalter, "Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism", en P. Parker y G. Hartman (eds.), *Shakespeare and the question of theory*, New York and London, Methuen, 1985, p. 84. "the romantics transform her into an *objet d'art*, as if to take literally Claudius lament, "poor Ophelia / Divided from herself and her fair judgement, / Without the which we are pictures."".

[335] Cf. A. Rimbaud, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 221-225.

[336] Cf. G. A. Bécquer, *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*, Barcelona, Planeta, 2004, p. 31.

[337] En 2001 se celebró una exposición en Armherst, Massachussets, que revela el interés que suscita aún el tema, exhibiendo reinterpretaciones artísticas del mismo que llegan a nuestros días. El catálogo nos proporciona algunas de las más significativas representaciones de Ophelia desde su primera fase de plasmación en el siglo XVIII, y un estudio sobre los cambios experimentados en la conceptualización y el reflejo del personaje, convertido en icono, arquetipo, mito. Cf. C. S. Kiefer (ed.), *The myth and madness of Ophelia*, Amherst, Mead Art Museum, 2001. Hay un buen número de sitios web en Internet sobre Ophelia, pero merece una particular atención el creado por Harry Rusche "Shakespeare illustrated", con una página que contiene un buen número de representaciones de Ophelia. http://www.english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/Ophelia.html

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

plásticos, puesto que "sólo es descrita en la obra, y [...] no los había precedido ni había interferido con la supremacía de su imaginación la imagen de actriz alguna"[338]. Tanto se extendió la iconografía fijada por los artistas y tan podersosa influencia ejerció su representación que llegó a afectar la expresión y la percepción de la enajenación real: "la iconografía de la Ophelia romántica había empezado a infiltrarse en la realidad, a definir un estilo para las jóvenes lunáticas que buscaban expresar y comunicar su angustia. Y allá donde las propias mujeres no se entregaban por sí mismas a poses imitando a Ophelia, los directores de los manicomios, armados con la nueva tecnología de la fotografía, les imponían el traje, la gestualidad, el *atrezzo* y la expresión de Ophelia"[339] . Según revela el testimonio de algunos psiquiatras victorianos, ellos mismos concedían plena autoridad a los cuadros patológicos presentados por Shakespeare, y veían en algunas de sus lunáticas una encarnación del tipo figurado por Ophelia (particularmente de aquélla que había consagrado el Prerrafaelismo)[340]. Tanto fue así que llegó a darse el caso de que actrices y pintores acudieron a las clínicas en busca de la inspiración que podía proporcionarles un modelo fidedigno[341].

Recordaremos que ya Delacroix había insistido en el tema de Ophelia, y junto con figuras como Berlioz y Hugo, perteneció a "una generación de románticos franceses que hicieron de Ophelia "una figura de culto""[342]. Entre las representaciones que cabría adscribir a la estética prerrafaelista o heredera de ella podemos aducir, además del conocido e influyente cuadro de John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-2 (fig. 25)[343], donde la pálida joven flota en el río rodeada de flores, algunas otras pinturas que revelan los innumerables matices con que se concibió al personaje, su locura y su muerte: Arthur Hughes realizó dos

---

[338] Cf. E. Showalter, "Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism", op. cit., p. 84. "is only described in the play, and [...] no actress's image had preceded them or interfered with their imaginative supremacy".

[339] *Ibidem*, p. 86. "the iconography of the romantic Ophelia had begun to infiltrate reality, to define a style for mad young women seeking to express and comunícate their distress. And where the women themselves did not willingly throw themselves into Ophelia-like postures, asylum superintendents, armed with the new technology of photography, imposed the costume, gesture, props, and expression of Ophelia upon them".

[340] *Ibidem*, pp. 85-86, y C. S. Kiefer, "The myth and madness of Ophelia", en C. S. Kiefer (ed.), *The myth and madness of Ophelia*, op. cit., p. 16.

[341] *Ibidem*, p. 18.

[342] *Ibidem*.

[343] El estudio de C. S. Kiefer explora la larga huella que ha dejado en el arte y en algunos ejemplos literarios la representación de Millais desde su ejecución hasta nuestros días; entre otros menciona el poema de Rimbaud o incluso, en otro medio, la película *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock. Nosotros tendremos ocasión de comprobar esa presencia en el ámbito modernista. *Ibidem*, pp. 22 y ss.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

versiones: la aniñada *Ophelia* de 1852 (fig. 26) y la visión idealizada de la heroína en *Ophelia ("And he Hill not come again")* de 1863-1864 (fig. 27); Richard Redgrave la reflejó en un estilo más clásico y de baja intensidad emocional en *Ophelia weaving her garlands*, 1842 (fig. 28); Dante Gabriel Rossetti la mostró, en la acuarela de trazo medievalizante titulada *The first madness of Ophelia*, 1868 (fig. 29), junto a Laertes, la reina Gertrude y el rey Claudius en la escena en que da los primeros síntomas de enajenación; George Frederic Watts eligió como modelo a su mujer, la actriz Ellen Terry, para dibujar los delicados rasgos de su *Ophelia*, c. 1864 (fig. 30); en la acuarela de W. G. Simmonds, *The Drowning of Ophelia* –obra ya de 1910, fig. 31–, se pueden percibir aún ecos de la obra de Millais; John W. Waterhouse dio muestras de su fijación por Ophelia a través de cuatro versiones que pintó en un amplio lapso de tiempo, entre 1889 y 1910 (figs. 32 y 33). Tal atracción ejerció el tema que incluso un pintor de la línea academicista como Alexandre Cabanel no pudo sustraerse a la tentación de representarla en 1883 de un modo que, sin dejar de denotar la tendencia al realismo, inevitablemente se hizo eco –en la expresión y el gesto de abandono de la joven, en la continuidad de las flores en su pelo y flotando sobre el agua, en la rama rota y caída que ya apenas la sostiene–, de un lirismo más propio de las corrientes netamente románticas (fig. 34). De hecho, esta pintura revela la vitalidad del modelo de Delacroix, pues puede apreciarse que Cabanel sigue una composición muy similar a las de las Ophelias del pintor romántico y dota a la suya de un parecido componente sensual. Por otro lado, como señalamos en el apartado anterior, la cabellera flotante se constituyó por sí sola en icono riquísimo de la imaginación decimonónica y modernista, un motivo de constantes resonancias en la literatura y el arte[344].

[344] Ricardo Gullón se ocupa de esas imágenes que el Prerrafaelismo consagró y destaca que en la *Eulalia* de Valle-Inclán aparece la de una mujer abandonada por su amante que flota en el agua tras dejarse caer de la barca: "Arrastrada por la corriente, en medio de la indecisa bandada de sus cartas, iba el cuerpo de Eulalia. La luna marcaba un camino de luz sobre las aguas, y la cabellera de Eulalia, deshecha ya, apareció dos veces flotando" Cf. *La novela corta,* núm. 73, 26 mayo 1917, sin paginar, citado por R. Gullón, "Simbolismo y modernismo", en J. O. Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, p. 26. Comenta Gullón: "Muerta sigue siendo su pelo, emblema de feminidad, el centro de la atención (en cuadros como *Las tres novias*, (1893), de Toorop, las cabelleras atraen la mirada tanto como los cuerpos, desnudos o velados, y casi los anulan), como quizá lo es en los tres dibujos de Rossetti de sus musas, Elizabeth, Jane Morris y Fanny Cornford". Cita Gullón asimismo un poema de Manuel Machado incluido en *Caprichos* en que "el cabello es protagonista". *Ibidem,* p. 26. Puede consultarse un ensayo dedicado exclusivamente al motivo de la cabellera femenina en la literatura y el arte, aunque se detiene poco en la cabellera de Ophelia y en su repercusión. Cf. E. Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estamos, pues, en situación de aportar ejemplos en Darío y en Lugones –poetas de nuestro especial interés y herederos de esa tradición– que recogen la línea analizada de representación de lo shakespeareano. Darío expresa hasta qué punto quedó fascinado por el genio de Shakespeare, ya que en *Historia de mis libros* indica: "El deslumbramiento shakespiriano me poseyó y realicé por primera vez el poema en prosa"[345]. Aquí se refiere a "El velo de la reina Mab"; ciertamente, los personajes fantásticos de Shakespeare (Mab, Puck, Titania, etc.) aparecen con frecuencia en la obra de Darío, pero también encontramos en ella alusiones directas o ligadas a Ophelia, Desdemona o Juliet.

En el cuento sin título que empieza con la frase "El año que viene siempre es azul" (1888) narra Darío la "historia melancólica" del primer amor de una niña –encontrado en verano a orillas del mar–, su marcha a la ciudad a la llegada del invierno y su muerte por tisis. Darío hace alusiones a Shakespeare tanto más significativas cuanto que el motivo señalado contiene la misma amarga ironía que en la tragedia shakespeareana de la que procede (*Othello*). Dos veces cita las "ondas pérfidas como las mujeres, según Shakespeare"[346], a pesar de estar hablando de una "mujer fiel y rara", como lo era la desdichada Desdemona.

"La miss" es un cuento de 1893 que gira en torno a una joven inglesa que viaja en el mismo barco que el narrador. La mayor parte del cuento se centra en las observaciones sobre la naturaleza del verdadero pudor, del pudor casto –que no se escandaliza de la desnudez inocente–, y en el suceso que provoca esas observaciones: la reacción de espanto de miss Mary ante el panorama de unos niños negros desnudos pidiendo desde un bote monedas a los viajeros para atraparlas en el agua. La reacción de Mary, alterada a causa "[d]el pudor inglés", le parece al narrador propia más bien de un falso pudor que denota una mirada maliciosa, y señala:

> Tantas fueron las manifestaciones de su extraña pena, que yo, con la mirada, tan solamente con la mirada, le dije todas estas cosas: "Ofelia, vete a un convento. *Get thee to a nunnery*"[347].

Sabemos por el narrador que la joven tenía en sus manos un libro de Catulle Mèndes. Después, al bajar a tierra juntos, inician una amistad que lo lleva a saber que "acababa de salir de un colegio de religiosas" y describe su conversación diciendo que "tenía inocencias

[345] Cf. R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, op. cit., pp. 199-200.
[346] Cf. R. Darío, *Cuentos completos,* op. cit., pp.147-150. La metáfora de Shakespeare era realmente: "She was false as water". Cf. W. Shakespeare, *Othello,* op. cit., 5.2.132.
[347] Cf. R. Darío, *Cuentos completos,* op. cit., p. 273.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de novicia y ocurrencias de colegiala". Se entera, por otra parte, de que "iba de duelo". Luego, al narrar la despedida, la describe como "la hechicera y cándida Mary", y finalmente exclama "¡Mi dulce Ofelia!"[348].

En todos esos rasgos no se deja de tener presente el referente del personaje shakespeareano: una de las vías por las que a Darío le llegó Shakespeare fueron las obras de Catulle Mèndes, que ahora esta Ofelia rediviva tiene en sus manos; el ir de duelo fue el destino último del personaje creado por Shakespeare; y en la mezcla de candidez y encanto seductor quiere Darío acaso recordar los rasgos de la triste virgen en quien adivinamos la capacidad para una pasión frustrada para siempre. Este cuento es, no obstante, algo así como la redención de Ofelia del rencor de Hamlet, el recorrido del camino inverso por un "Hamlet" más benévolo que el de Shakespeare. La impresión primera de fastidio provoca en el narrador la misma exhortación que Hamlet le dirigiera a Ophelia al verla como un ejemplar del sexo femenino, en el que creyó haber descubierto la condición misma de la inconstancia, la falsedad y la impudicia, incapaz de hacer compatible la belleza con la honestidad, y potencial engendradora de seres pertenecientes al infame género humano: es el famoso "get thee to a nunnery"[349]. Pero de la inicial sugestión de un falso pudor que parece ocultar algo de malicia, se pasa a la constatación de la candidez: el narrador del cuento indica que "tenía inocencias de novicia". Esta nueva Ofelia ya ha estado en el convento en cierto modo, pues acaba de salir de un colegio de monjas, y la impresión que el resentimiento de Hamlet expresara es vencida por el encanto que va a fijarla en la memoria del poeta como la dulce Ofelia.

Más tarde, en el cuento "En la batalla de las flores" (1893) se dice que

> Las violetas conventuales, como un coro de novicias, rezan un padre nuestro por el alma de Ofelia[350].

El eco del "get thee to a nunnery" pervive en esta alusión ligado a la melancolía a través de una flor que forma parte de su imaginario[351], más aún en este caso en que se habla de violetas conventuales, sujetas al encierro y a la palidez[352], así como al triste y estéril destino

---

[348] *Ibidem*, pp. 274-275.
[349] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., 3.1.103-151. [Vete a un convento].
[350] Cf. R. Darío, *Cuentos completos,* op. cit., p. 283.
[351] Cf. C. Orobitg, *Garcilase et la mélancolie,* op. cit., pp. 74-75.
[352] Existe la tradición poética, representada por Horacio, Ovidio y Sannazaro, por la que se compara al amante desgraciado, de tez pálida, con la pálida violeta. *Ibidem,* p. 74.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que Hamlet concibió para Ofelia. Las violetas fueron, por otra parte, flores que la doncella no pudo ofrecer en su reparto de flores, pues sufrieron la desdichada suerte que ella misma:

> I would give you some violets, but they withered all when my father died[353],

si bien al final reaparecerá la imagen de la flor que le pertenece como emblema de la belleza y la castidad pero sin perder sus connotaciones melancólicas, ya que en su propio entierro un Laertes enfurecido por negársele a su hermana las ceremonias que le corresponderían expresa su deseo de que broten violetas de su carne bella e inmaculada[354].

También en la poesía de Darío, Shakespeare y sus personajes son citados con frecuencia. La dulce Ofelia vuelve a serlo en el "Ovillejo a Celia"[355] de *"La iniciación melódica"*, que recoge las composiciones dispersas hasta el viaje a Chile (1880-1886). En el poema "El arte", de *Primeras notas* (1885), encontramos estos versos que acumulan encarnaciones paradigmáticas de pasiones y momentos claves de los que conforman el universo shakespeareano:

> Y nacen amor y celo
> Que arrebatan y consumen,
> Y crea el grandioso numen
> A Desdémona y a Otelo.
>
> Hamlet duda; Hernani hiere;
> Cleopatra, lúbrica, incita;
> Sube al cielo Margarita;
> Fausto piensa; Ofelia muere[356].

Aquí vuelve a elegir la imagen de Ofelia muerta, como elegirá la de Desdémona en estos versos de «Lo que habla, en el silencio...», de los poemas "Del viaje a Nicaragua al viaje a Méjico" (1907-1910):

> Lo que habla en el silencio de mi vida,
> De voz, canción, llamada, trino o queja,
> No lo oirá ya Desdémona dormida,
> Porque ya el ruiseñor no está en la reja[357].

La presencia de Shakespeare en la obra de Lugones irá cambiando y cargándose con significados más personales, como tendremos ocasión de comprobar. Hay un par de

---

[353] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., 4.5.181-183. [Os daría violetas, pero se marchitaron todas cuando murió mi padre]. La flor marchita, expresiva de la unión contradictoria de la belleza con la fragilidad extrema, es imagen tópica de la poesía elegíaca. Cf. C. Orobitg, *Garcilase et la mélancolie,* op. cit., p. 75.
[354] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., V.i.232-233.
[355] Cf. R. Darío, *La iniciación melódica,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 147.
[356] Cf. R. Darío, *Primeras notas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 548.
[357] Cf. R. Darío, *«...Del chorro de la fuente»,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 1359.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

alusiones a Ofelia entre sus versos más tempranos, y distinguimos en ellas el valor poético que tiene como heroína consagrada iconográficamente por el Romanticismo y el Prerrafaelismo. El personaje casi se reduce a su palidez proverbial; así en el poema "De amores", fechado en 1893 y publicado en 1897. En él empieza el poeta cantando su aflicción y expresándola con imágenes acuñadas (el último canto del cisne, los sauces de ramas curvadas, la música del laúd):

Empieza mi alma a gemir,
Mientras cunden esos tiznes,
Cantando como los cisnes
Cuando se están por morir.

Bajo el oscuro sauzal,
Gran palio de hojosas cimas
Voy desgranando mis rimas
Como gotas de un raudal.

Mis cantos de juventud,
Penas, nostalgias ignotas,
Manando en sartas de notas
De las cuerdas de un laúd[358].

Después pide la intercesión de alguna divinidad –tal vez la misma Afrodita– para acercarse a su amada; entre otras cosas le suplica:

Cambia con suave pincel
En su frente de camelia
Las palideces de Ofelia
Por la color de Raquel[359].

Vulnerable y frágil, la figura de Ofelia, símbolo de todas las doncellas malogradas, es evocada de nuevo en un soneto también temprano (publicado en *El Tiempo*, de Buenos Aires el 5 de enero de 1897) que emplea como metáfora inicial de esa fragilidad y pureza la imagen de una rota "maceta de alabastro" –que forma parte del título del poema–, pero se extiende con emblemas expresivos de lo que ostenta los atributos de la delicadeza quebrada, la pureza incorruptible en la blancura o la triste palidez, para levantar una especie de altar al siempre invocado Ideal:

Ayer vi rota la maceta de alabastro:
Novias muertas; ajados cisnes; el corazón
De un héroe virgen muerto; la palidez de un astro;
La campana vibrando con larga emoción

[358] Cf. Cf. L. Lugones, *Poesías diversas*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 1134.
[359] *Ibidem*, p. 1136.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la tarde poblada de cisnes de alabastro;
Una bendita comunión que el corazón
Mantiene intacta como sobre un tríptico un astro;
Las ojeras inquietas que pintó una emoción.

Cirio, Lirio, Martirio, Delirio, Triste cirio,
Lirio de Salomón, martirio del Ideal.
Y delirio de Ofelia, con Casiopea y Sirio.

Constituiré la antorcha que arderá como un cirio,
En el hondo delirio del martirio del lirio
Que emerge sobre el lago remoto del Ideal[360].

En el libro de poemas *Los crepúsculos del jardín* (1905), cuyo nombre es de por sí expresivo del tono melancólico que en efecto tiene, podemos leer dentro de la composición "Hortus deliciarum":

Algo llora en los árboles espesos.
El alma, enferma de divinos males,
Quiere unir en las copas inmortales,
A la quietud ambigua de tus besos,
El sabor de las églogas pradiales.

Llega un triste mensaje: ha muerto Ofelia.
La flor de oro del Sol, desde el Poniente,
Quema en su polen de oro, inútilmente,
Tu integridad estéril de camelia,
Y agoniza dorándote la frente[361].

¿Para qué se sirve el poeta aquí de la mención a Ofelia, si no es para cargar de melancolía la atmósfera emocional al aludir a uno de los episodios más aflictivos de la literatura? La melancolía que expresa el poeta en la primera estrofa citada es la enfermedad divina del alma dignificada por la tradición que la ha hecho patrimonio de los espíritus más nobles. Pero incluso esa mención, el escenario de la naturaleza doliente y la consunción de la luz se convierten en indicadores vagos de tristeza comparados con el lacónico mensaje de la muerte de la doncella.

En el mismo libro, el poema "Melancolía" describe percepciones y pensamientos en el momento del día ligado por antonomasia a la melancolía: el atardecer[362]. De nuevo, los colores del crepúsculo aparecen en una naturaleza personificada, cargada la tarde con las

[360] *Ibidem*, pp. 1157-1158.
[361] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 116.
[362] En la correlación entre los humores y las partes del día, se consideró al tercer cuarto, entre las tres de la tarde y las nueve de la noche, como el periodo propio de la melancolía. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 35, n. 24, p. 309, n. 119.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"ojeras" del cansancio; y el lenguaje de la paradoja, tan propio de la melancolía[363], y en particular de la melancolía del desengaño, hace su aparición:

> Cuando el sol moribundo sangres pálidas vierte
> En la imperial fatiga de su grandeza inútil.

Los sentimientos provocados forman la letanía del desencanto:

> Cuando el amor es necio, cuando la gloria es fútil;
> Cuando la misma pena, por el cansancio trunca,
> Conoce el desconsuelo de no revivir nunca;
> Cuando en el alma amagan incurables dolencias.

El poeta busca intensificar la impresión ya de por sí abatida que produce con la imagen de los "pensativos sauces"[364] a continuación, añadiendo con una pincelada la figura de la huérfana proverbial, situada no en ademán de colgar guirnaldas en el sauce, como aparece en el drama shakespeareano justo antes de caer al río[365], sino bajo el árbol, actitud que entra de lleno en la tradición iconográfica de la representación del melancólico, según vimos más arriba:

> Vístese de heliotropo la tarde solitaria;
> Los pensativos sauces despídense del día
> Con un desasosiego tal, que se creería
> Hallar, bajo cada uno de los sauces aquellos
> Una huérfana de lánguidos cabellos[366].

Lugones vuelve a ofrecernos una referencia explícita en el poema "A tus imperfecciones", también en *Crepúsculos del jardín*. Para empezar, los dos primeros versos tienen reminiscencias shakespeareanas, concretamente del famoso soneto CXXX cuyo primer verso es: "My mistress' eyes are nothing like the sun". Si Lugones dice

> Amada mía sé imperfecta
> A despecho del canon adusto,

---

[363] Cf. C. Orobitg, *Garcilase et la mélancolie,* op. cit., pp. 133-135.

[364] La imagen de los "pensativos sauces" recoge por un lado la idea de la atracción ctónica que preside con frecuencia la representación de la melancolía, por estar el humor negro ligado a la tierra y regir, como el planeta Saturno, al hombre que se inclina hacia la tierra y, en general, la posición inclinada. *Ibidem,* pp. 31-32, 35. Tanto en la antigüedad como en el medioevo la mirada inclinada hacia el suelo solía aparecer entre los rasgos del melancólico, en un sentido negativo expresivo de temor, tristeza, etc. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 71, 79, 195. Por otro lado, al ligar la imagen de la inclinación de las ramas con la idea del pensamiento se recoge la conexión entre melancolía y reflexión: cuando Milton escribió *Il Penseroso* la mirada clavada en el suelo se cargó de un valor nuevo y positivo, significando la absorción meditativa. *Ibidem,* pp. 227-228.

[365] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1997, 4.7.165-174.

[366] Cf. L. Lugones, "Melancolía", *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 145.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Shakespeare hace una descripción de su amada que es antitética al canon de belleza dominante[367]. No es extraña esta simetría, pues en este poema de Lugones asoma ya el tono desmitificador que se explayará en *Lunario sentimental*. En "A tus imperfecciones" Lugones menciona a Julieta en la primera estrofa, y en la penúltima dice:

> Tu palidez que sugiere una
> Tumba ofélica entre acuáticas zarzas[368].

La imagen de Ofelia vuelve a evocar la figuración lírica de la triste ahogada, pero el contexto paródico en que se encuentra supone un cambio radical en el uso de esa imagen, como veremos más adelante.

Ya en *Lunario sentimental* (1909), en el poema "El pescador de sirenas", que desarrolla el argumento tragicómico del ahogamiento del pescador al perseguir a las nubes reflejadas por la luz lunar que confunde con sirenas, recordamos la expresión "mermaid-like" [como una sirena] con la que la reina describe a Ophelia flotando sobre el agua al narrar su muerte en *Hamlet*[369], y nuestra imaginación tiene presente a Ophelia incluso antes de leer en el poema:

> Otras nadan más hondas,
> En lenta congelación de camelias,
> Difluyendo con vagas sutilidades blondas,
> Cabelleras boreales de hipnóticas Ofelias[370].

Aquí aparece la cabellera en el agua, motivo que había cautivado la imaginación romántica, y que hace recordar a Ophelia aunque no se mencione su nombre, como ocurre en "Luna marina", también de *Lunario sentimental*:

> Con histéricos efluvios,
> La maravilla lunar preexiste,
> Iluminando cabellos rubios
> De longitud anormal en la onda triste[371].

En todos los casos que hemos visto las alusiones se dan en un contexto dominado por la melancolía, ya sea en la línea intimista o con un objetivo desmitificador del propio canon melancólico. Recordaremos tan solo de momento que en esa línea desmitificadora tenía Lugones el precedente de Jules Laforgue, vía por la que le llegó Shakespeare en clave

---

[367] Cf. W. Shakespeare, *Shakespeare's sonnets*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 1998, p. 375.
[368] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 152.
[369] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*, op. cit., 4.7.175.
[370] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 227.
[371] *Ibidem,* p. 281.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

paródica, como en "Hamlet o las consecuencias del amor filial" (1886), una de las *Moralidades legendarias*. En "Esterilidades", del libro *Imitación de Nuestra Señora la Luna* (1885), la propia Ophelia parece transformarse en mera imagen acústica resultante de un sonoro juego de palabras irreproducible en español:

> [...] félines Ophélies
> Orphelines en folie[372].

En realidad, tal imagen acústica hace que su nombre contenga una especie de mensaje cifrado sobre su destino de orfandad y locura en el pareado citado, que se repite en el poema.

[372] Cf. J. Laforgue, *Imitación de nuestra señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* (ed. bilingüe, trad. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez), Madrid, Hiperión, 1996, p. 106. Reproducimos en las citas la traducción de esta edición. "felinas Ofelias / Huérfanas en locura".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Segunda parte:

ALGUNOS ITINERARIOS DE SHAKESPEARE EN HISPANOAMÉRICA (SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Capítulo 1:
PROCESO DE CONSOLIDACIÓN DE LA PRESENCIA DE SHAKESPEARE EN HISPANOAMÉRICA: FACTORES Y MANIFESTACIONES

Antes de centrarnos en el estudio de la presencia de Shakespeare en autores que se enmarcan en el Modernismo –sobre todo, en Lugones– y, dado que ya conocemos los principales hitos de la recepción de la obra del dramaturgo inglés en Europa, vamos a hacer un esbozo de la que se le tributó a lo largo del siglo XIX en Hispanoamérica, concentrándonos especialmente en Argentina, que fue la patria de Lugones y en cuya capital se aglutinarían, en torno a Rubén Darío, escritores de la generación modernista. Tendremos así un panorama bastante completo que nos ayudará a apreciar con más claridad el modo en que Shakespeare está presente en los autores que centrarán nuestro interés.

Cuando señalamos en la introducción la necesidad de llevar a cabo un estudio de alcance sobre la obra de Shakespeare en Hispanoamérica –ya demandada a mediados del siglo XX por Antonio Pagés Larraya en una publicación periódica[1]–, mencionamos el libro que da un enfoque más abarcador al tema, a saber, el volumen que se hizo para conmemorar el IV° centenario del nacimiento de Shakespeare en 1964, y que bajo el título *Shakespeare en la Argentina* incluye trabajos de Raúl H. Castagnino, Juan Carlos Ghiano y Pedro Luis Barcia (a éste último pertenece el más extenso). Tal obra pone a nuestra disposición una serie de datos y un corpus de referencias que nos permitiremos interpretar a la luz de nuestro enfoque, dándoles un sentido del que carecen presentados como simples hechos. El propio Barcia declaraba con modestia la naturaleza de su tarea, de la que excluía el sacar conclusiones relevantes: "El objeto del presente trabajo es ofrecer una ordenación del material recogido referente a la presencia de la obra de Shakespeare en la Argentina hasta fines del siglo pasado [...] Antes que extraer conclusiones –salvo las evidentes– se ha

[1] Cf. A. Pagés Larraya, "Shakespeare en Hispanoamérica", op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

procurado componer las referencias y situarlas, a riesgo de abundar en enojosas enumeraciones; presentar hechos, al fin, aun del orden más humilde"[2].

En las "Palabras liminares" que preceden los mencionados trabajos que forman parte del volumen titulado *Shakespeare en la Argentina* se nos da idea de la relevancia que ha tenido en ese país el poeta y dramaturgo inglés: "La conmemoración de 1564 en la Argentina del año 1964 ha dado una prueba fehaciente de la trascendencia que en estas costas del Río de la Plata se ha asignado al autor de *Hamlet*"[3]. En aquellas tierras la figura del dramaturgo fue aceptada desde el principio y no sufrió rechazos[4], pues ya llegaba tamizada por las consideraciones de los críticos europeos que la habían encumbrado, si bien sí se dio un proceso de consolidación que significó el tránsito desde meras alusiones iniciales de poca importancia a una presencia muy significativa en los modernistas, dando lugar a una apreciación global que incluía tanto al Shakespeare dramaturgo, perspicaz conocedor de la naturaleza humana, como al Shakespeare poeta. Esa aceptación sin fisuras queda perfectamente reflejada por estas líneas de Estrada: "Ni Shakespeare, ni Meyerbeer, ni Wagner, han pasado aquí las tribulaciones que han tenido que soportar en otras partes. Es verdad que, como países nuevos, recibimos sus obras juzgadas, absueltas y triunfantes en los viejos. Por la circunstancia apuntada, hemos aprendido en cabeza ajena [...] América acoge con entusiasmo el talento, y acepta sin reservas sus inspiraciones bellas y sanas"[5]. La otra cara de la moneda es que hubo de producirse la consagración de la fama de Shakespeare en Europa a partir de los escritos de los prerrománticos alemanes para que empezaran a surgir las primeras menciones de su nombre en Hispanoamérica[6]. Tres factores determinaron la progresiva difusión de Shakespeare en aquellas tierras, tres

[2] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina*, op. cit., p. 43.
[3] *Ibidem,* p. 7.
[4] Sólo cabe hacer constar algún comentario sin mayor relevancia, como el de un muy joven Bartolomé Mitre que en un artículo escrito a los dieciséis años llamó "carnicerías" a las tragedias de Shakespeare, comentario condicionado por la obediencia al neoclasicismo. Cf. A. Pagés Larraya, "Shakespeare en Hispanoamérica", op. cit.
[5] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina*, op. cit., p. 81.
[6] Raúl H. Castagnino señala que "El retardo rioplatense en acoger el repertorio shakespeariano fue consecuencia natural del eclipse universal padecido por su obra y reflejo de la postergación que sufrió, en determinado momento, hasta en la propia patria". Cf. R. H. Castagnino, "La fama póstuma de Shakespeare y los primeros ecos rioplatenses", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 23. Al repasar la fama póstuma de Shakespeare en Europa, Castagnino –que se refiere al papel desarrollado por Voltaire y por los alemanes del XVIII, y a la adhesión de los románticos, pero se olvida de hacer explícita la propia contribución inglesa por parte, sobre todo, de Hazlitt y Coleridge– hace notar que "Bajo el impulso prerromántico europeo algunas muestras deformadas del autor de *Ricardo II* asoman en la Argentina, aún atenaceadas por las rigideces del arte seudoclásico". *Ibidem,* p. 22.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

factores que fueron las vías a través de las cuales el conocimiento de lo shakespeareano se fue iniciando y afianzando.

1.1 Vías para la difusión de la obra de Shakespeare en Hispanoamérica

1. Entrada de la crítica europea: de los alemanes, de los franceses (Hugo, sobre todo) y de los ingleses. Las primeras ideas que llegaron de la apreciación de Shakespeare fue a través de reflexiones como las de A. W. Schlegel, Goethe, Herder, Hegel, aunque en versiones francesas (que era la lengua extranjera que generalmente se conocía)[7]. Pedro Luis Barcia señala como fuentes de conocimiento shakespeareano, en el momento que se corresponde con el romanticismo, una serie de obras de amplia difusión, y de uso y referencia continuos: lugar preferente hay que dar al "Prólogo" a *Cromwell* (1827) de Hugo, muy leído y aceptado, que "figuró como credo estético de la generación del 37 y brindó sus esquemas a las exposiciones románticas"[8]. Más tarde, sería asimismo muy influyente el *William Shakespeare* –cuyo estudio de tipos gozó de una particular vigencia entre los hispanoamericanos– y llegarían también las ideas sobre los dramas de Shakespeare de los británicos Coleridge y Hazlitt[9].

   Puesto que el *Willam Shakespeare* de Hugo tiene para nosotros una especial importancia, permítasenos insistir en su difusión en tierras hispanoamericanas[10]; al referirse a la generación del "ochenta", Barcia subraya la "especial adhesión" que entre ellos despertaba el trabajo de Hugo[11]. Luego veremos que estas lecturas determinan la recepción de Shakespeare en los autores hispanoamericanos, porque en los aspectos que destacan del dramaturgo inglés

[7] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 29.
[8] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 56.
[9] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 29.
[10] Esto puede hacerse extensivo a países del más amplio ámbito latinoamericano, al menos así lo sugiere el autor de un artículo titulado "*Othello* and Hugo in Machado de Assis", que alude a una considerable influencia de Hugo en la recepción de Shakespeare en Brasil durante el siglo XIX. Cf. J. L. Passos, "*Othello* and Hugo in Machado de Assis", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, p. 168.
[11] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 69.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(impersonalidad, capacidad casi divina, hondura psicológica, etc.), así como en las ideas sobre las características de su genio se hace evidente la influencia de las mismas.

2. Representaciones teatrales. Las primeras representaciones teatrales de dramas de Shakespeare estaban basadas en versiones desfiguradas, de Ducis en su mayor parte[12], aunque tuvieron el valor de ir al menos familiarizando al público con ciertos elementos shakespeareanos. Hay que añadir el papel importante del teatro lírico en Buenos Aires para la difusión de algunas obras[13]. Finalmente, la llegada a partir de 1870 de las más afamadas compañías europeas, italianas sobre todo, constituyó un elemento crucial para la consolidación de Shakespeare en Argentina. Particularmente despertaron auténtico entusiasmo y admiración entre los representantes de la generación del "ochenta" las interpretaciones de Ernesto Rossi en su tercera visita en el año 1879[14]. Como consecuencia de esta manifestación cultural, aparecieron además las crónicas sobre esas representaciones, crónicas que hicieron aumentar las alusiones a lo shakespeareano y que ganaron en importancia a medida que mejoraban las representaciones, ocupándose ya no sólo de comentar aspectos de las mismas sino también de cuestiones importantes referidas a los dramas en sí.

3. Lectura de los dramas. El acceso a la lectura de los dramas estuvo condicionado por algunas limitaciones, que, una vez superadas, permitieron al fin un conocimiento directo. Al principio, el escaso dominio del inglés y el carácter poco fiable de las versiones existentes hicieron que el acercamiento a la obra de Shakespeare estuviera casi siempre falseado. La primera y única traducción directa de una obra de Shakespeare en Argentina durante las décadas iniciales fue la de *Otelo* llevada a cabo por Santiago Spencer Wilde. Los escritores del "ochenta" contaban ya, sin embargo, con versiones aceptables en las lenguas

[12] *Ibidem,* pp. 45-48.
[13] *Ibidem,* p. 53.
[14] *Ibidem,* p. 74.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

modernas. Y además iban aumentando los lectores de inglés, lo que permitió un acceso directo a la producción del dramaturgo en algunos casos.

Hasta 1830 no es posible encontrar sino algunas referencias poco significativas de Shakespeare (la primera en Argentina data de 1817) y representaciones de ciertas obras en traducciones basadas a su vez en versiones deformadas, así como algunas obras del repertorio del teatro lírico. En esos momentos las apreciaciones están muy condicionadas por los juicios críticos de Francia y por el conflicto entre las poéticas enfrentadas representadas por Shakespeare y por Corneille[15].

1.2 Escritores del romanticismo hispanoamericano

Los escritores del romanticismo producen las primeras aportaciones importantes para la consolidación de la obra de Shakespeare. En algunos autores se pueden rastrear referencias poco significativas; en otros, encontramos citas epigráficas: el poema de Echevarría "La melodía" (1833), de *Los consuelos*, "que –nos aclara Barcia– pondera los efectos de una secreta música, está encabezado y sugerido por el «sweet music» de *La tempestad*"[16]. Tal referencia, alusiva a la función de la música como remedio consolador, pone ya en primer plano una reveladora elección de lo shakespeareano vinculado con el código de la melancolía. También hay una notación epigráfica que procede de *The tempest* en el poema "La guitarra o Primera página de un libro", en que se citan unos versos sobre la música igualmente. Encontramos asimismo referencias epigráficas en obras de Sarmiento como *Facundo* (1845) y *Recuerdos de provincia* (1859), y, en general, en sus escritos aparece con frecuencia el nombre de Shakespeare. Pero son fundamentalmente cuatro las formas en las que en ese momento se manifiesta la presencia del autor isabelino:

1. En la expresión de las preferencias literarias. Así Echevarría incluye a Shakespeare entre los autores que durante su estancia en París lo conmovieron e incitaron a la creación poética: "Durante mi estancia en París, y como desahogo á estudios más

[15] *Ibidem*, p. 53.
[16] *Ibidem*, p. 59.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sérios, me dediqué a leer algunos libros de literatura. Shakespeare, Schiller, Goethe, y especialmente Byron me conmovieron profundamente y me revelaron un mundo nuevo. Entonces me sentí inclinado á poetizar"[17].

2. En consideraciones de los autores de esta generación que ligan a Shakespeare con las nuevas ideas estéticas propugnadas por el Romanticismo europeo. Esto es fruto, como se observará claramente, de la difusión de las ideas de Hugo sobre todo. En *El ángel caído*, de Echevarría, se califica la obra de Shakespeare con los adjetivos de "grotesca" y "sublime", significativa unión que había empleado el poeta francés en el "Prólogo" a *Cromwell* para referirse al drama de Shakespeare y al Romanticismo en general[18]. Hay otras referencias en Echevarría, por ejemplo en su texto "Clasicismo y romanticismo", en las que se expresan ideas análogas a las que sustentaban la polémica francesa entre ambos movimientos, polémica en la que Shakespeare encarnaba los valores románticos[19]. Vale la pena citar un párrafo del epistolario de Juan María Gutiérrez que recuerda el lenguaje totalizador de lo sublime en relación con el genio que utilizara Hugo e incluso sus mismas metáforas[20]: "Milton y Shakespeare son los Himalayas y los Andes, los océanos de la poesía, no en la forma, sino en la concepción, en el sentido de lo bello, en lo filosófico de sus caracteres. Son como aquellas porciones gigantescas de nuestro globo, eternas, inmarcesibles, y siempre beberán en ellas amor y belleza las generaciones venideras sin cuento, como se beberá de toda eternidad con deleite el

[17] Cf. E. Echevarría, *Obras completas,* Escritores Argentinos, Buenos Aires, Carlos Casavalle editor. 5 tomos, 1870-4, tomo quinto, *Escritos en prosa,* p. 449, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 58.

[18] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 61. Para las afirmaciones de Hugo, véase V. Hugo, "Prólogo a *Cromwell*", en *Manifiesto romántico,* op. cit., pp. 38 y ss.

[19] Cf. G. Fernández, "Imágenes de un clásico: notas sobre Shakespeare en la Argentina del siglo XIX", en J. Dubatti (comp.), *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, op. cit., pp. 115.

[20] "Efectivamente, hay hombres Océanos", dijo Hugo en *William Shakespeare*, y también: "Una montaña o un genio son majestades ásperas [...] Tales son los poetas. Tales son los Alpes". Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., pp. 100, 381, 382. En el "Prólogo" a *Cromwell* había situado a Milton junto con Dante al lado de Shakespeare: "en vez de reclamar para sí mismos la totalidad del gran conjunto literario que se apoya sobre Shakespeare, Dante y Milton vienen a ser los dos arbotantes del edificio que tiene a aquél como columna central, los contrafuertes de la bóveda cuya llave es Shakespeare". Cf. V. Hugo, "Prólogo a *Cromwell*", en *Manifiesto romántico,* op. cit., p. 51-52.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

agua que se desprende de las cascadas de las cadenas andinas e himaláyicas"[21]. Vicente Fidel López cita a Shakespeare en relación con su visión del Romanticismo, utilizando consideraciones de Hugo, y en su *Curso de Bellas Letras* (1845) comenta el resurgir de las obras del dramaturgo en el Romanticismo y las caracteriza del siguiente modo: "abrigaban el espíritu místico, sobrio i sentimental del paganismo unidas a cierta libertad de formas, a cierta anarquía de composición, a cierto espíritu caprichoso i soberanamente independiente que recordaba al momento el jénio rebelde i feudal"[22]. Por su parte, Sarmiento, al escribir sobre Shakespeare en relación con representaciones de Casacuberta en Chile, denuncia las deformaciones que solían llevar a cabo los adaptadores neoclásicos[23].

3. En comentarios a cuestiones específicamente literarias o relativas a la excelencia de Shakespeare, sobre todo destacando su portentoso conocimiento de la naturaleza humana. Sarmiento llama al autor de *Hamlet* "gran poeta y pensador"[24]. Bartolomé Mitre compara en *Ollantay* al gracioso del drama quechua con los bufones de Shakespeare, y hace una mención más significativa destinada a mostrarle a Sarmiento la utilidad de la poesía en la *Carta-Prefacio* a la edición de sus *Rimas* en 1854, en la que destaca la facultad de penetración psicológica de Shakespeare: "¿Quién ha penetrado más hondamente que él en los arcanos del corazón humano? ¿Quién con más sabiduría y más profundidad que él ha sabido crear esos tipos inmortales que personifican las pasiones de tal modo que a no haber surgido de su mente, el hombre no se conocería a sí mismo?"[25]. De este elogio dice Ghiano que "coincidente con el de contemporáneos argentinos, señala una condición shakespeariana que supera el nivel poético y se acerca a Dios"[26]. La formulación de Mitre es ya de una intensidad tal que nos recuerda las apreciaciones del gran

[21] Cf. J. M. Gutiérrez, Carta a Bartolomé Mitre, martes 28 de 1871, en *Epistolario*, 1833-1877, Buenos Aires, Inst. Cultural *Joaquín V. González*, 1942, p. 125, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 63.
[22] Cf. V. F. López, *Curso de Bellas Letras*, Santiago, Imprenta del Siglo, 1845, p. 280, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 64.
[23] Cf. A. Pagés Larraya, "Shakespeare en Hispanoamérica", op. cit.
[24] *Ibidem*.
[25] Cf. B. Mitre, "A Domingo Faustino Sarmiento", Buenos Aires, mayo 1° de 1854, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 67.
[26] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"bardólatra" de nuestros tiempos, Harold Bloom, quien continúa en la tradición inaugurada por Samuel Johnson al indicar que "La peculiar magnificencia de Shakespeare reside en su capacidad de representación del carácter y personalidad humanas y sus mudanzas"[27], y no se cansa de repetir –en formulaciones impactantes con frecuencia– el logro que destacara Mitre ("a no haber surgido de su mente, el hombre no se conocería a sí mismo") y que nos concierne a todos: "sin Shakespeare no habría en nosotros, quienesquiera que seamos, ningún yo reconocible. Le debemos a Shakespeare no sólo que representara nuestra cognición, sino gran parte de nuestra capacidad cognitiva"[28]. Al reconocer en Shakespeare "la invención de lo humano" –subtítulo de la obra que dedica enteramente al dramaturgo inglés– revela Bloom la supremacía de "un arte tan infinito que nos *contiene* [...] La personalidad, en nuestro sentido, es una invención shakespeareana"[29]; "¿Podemos concebirnos a nosotros mismos sin Shakespeare?"[30] se pregunta en otro lugar, y aún añade: "La originalidad de Shakespeare en la representación del carácter se demostrará exhaustivamente, así como la medida en que todos nosotros fuimos, hasta un grado escandaloso, pragmáticamente reinventados por Shakespeare"[31].

4. En el plano creativo se produce, sin embargo, la aportación probablemente más señalada que esta generación proporciona para la asimilación de Shakespeare: se trata de la composición de Echevarría "Imitación del inglés", que es una paráfrasis de la "Willow song" que Desdemona canta en *Othello*. Puesto que ya reprodujimos en el capítulo 2 de la primera parte la canción que aparece en el drama shakespeareano en su totalidad, ofrecemos aquí la composición de Echevarría para que se comparen y pueda comprobarse, una vez más, que la recepción de Shakespeare está indisolublemente ligada a la de una poética de la melancolía (remitimos al estudio que hicimos en el mencionado capítulo de los elementos del imaginario de la melancolía presentes en la canción):

---

[27] Cf. H. Bloom, *El canon occidental,* op. cit., p. 73.
[28] *Ibidem,* p. 51.
[29] Cf. H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002, pp. 19, 26. En cursivas en el original.
[30] *Ibidem,* p. 35.
[31] *Ibidem,* p. 39.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

I
Al pie de un sauce Laura suspiraba,
acongojada y llena de dolor,
y al aire vano estos acentos daba:
cantad el sauce y su mustio verdor.
El manso arroyo, acaso enternecido,
mezclaba sordo su fugaz rumor
a los sollozos de su pecho herido:
cantad el sauce y su mustio verdor.
II
Tu color mustio place a mi amargura,
sauce querido, sauce del amor,
serás mi adorno y sola compostura:
cantad el sauce y su mustio verdor.
No le increpéis su injusta alevosía:
yo le perdono su fatal rigor;
causa es amor de la desdicha mía:
cantad el sauce y su mustio verdor.
¿Por qué me dejas en mi atroz tormento?
dije al ingrato, y respondió traidor:
"A otro amor abre como yo tu pecho:
cantad el sauce y su mustio verdor".
III
Sus tristes ayes se llevará el viento,
nunca de Laura más se oyó el clamor,
y nadie dijo desde aquel momento,
cantad el sauce y su mustio verdor!

1.3. La generación del "ochenta"

En la generación del "ochenta" la presencia de Shakespeare va haciéndose mayor y más importante. Recordemos que hay versiones más aceptables de sus obras y es más frecuente el dominio del inglés entre los representantes de esa generación. Se da una mayor difusión de los trabajos críticos que señalaban los valores de Shakespeare, incluyendo los de los británicos Coleridge y Hazlitt y el *William Shakespeare* de Hugo. Se pueden ver, además, puestas en escena de prestigiosas compañías europeas, sobre todo italianas, y en particular las de Ernesto Rossi, a quien Cané y Lucio V. López lograron poner de moda[32]. Éstas fueron fundamentales para la consagración definitiva del arte shakespeareano en esas tierras[33], pues a partir de entonces aumentan las referencias en torno a Shakespeare, sobre todo en las crónicas teatrales, en las que surgen también comparaciones entre

[32] *Ibidem,* p. 77.
[33] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 74.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

interpretaciones. Las representaciones inspiraron numerosas páginas entre casi todos los escritores del "ochenta", entre ellos, Santiago Estrada y García Mérou.

Veamos ahora las aportaciones más significativas de los autores de esta generación y cómo se despliega la presencia de lo shakespeareano en su actividad crítica y literaria:

1. En alusiones: se dan frecuentemente –y con una diversidad de referencias a obras de Shakespeare no vista en otros– en Lucio V. Mansilla, que lo leyó en inglés y lo cita con desparpajo, igual en su lengua original que en traducción propia[34], lo que certifica un amplio conocimiento de la obra del dramaturgo. De Miguel Cané, para quien durante más de una década en que realiza funciones diplomáticas en el extranjero "la lectura de las obras de Shakespeare será [...] una compañía intelectual constante, incluso un apoyo terapéutico para superar la tristeza de la lejanía"[35], se encuentran numerosas referencias shakespeareanas en *En viaje* (1884) y *Juvenilia* (1884), obra en que Shakespeare es el autor más citado o evocado, y no sólo en relación con los textos más conocidos del dramaturgo[36]. Martín García Mérou, que expresó su admiración por Shakespeare en el largo poema "Mis libros", incluido en *Poesías*, puso a otras composiciones del mismo volumen, como "Barcarola", epígrafes de la obra del poeta inglés, y recreó temas suyos en otras como "La reina Titania"[37]. Pero las alusiones se producen de manera bastante generalizada, pues –como señala Ghiano– al difundirse la idea de Shakespeare como creador de personajes capaces de convertirse en "arquetipos de validez perdurable" se produjeron alusiones incluso entre quienes apenas lo habían leído[38].

2. En declaraciones sobre los autores predilectos: en este sentido hay que señalar, en primer lugar, que en esos momentos aparecen adhesiones tan contundentes como la de Mansilla, quien en su *Entre-nos* llega a firmar: "Yo, que he hecho de

[34] *Ibidem*, p. 71.
[35] Cf. J. Dubatti, "Miguel cané, lector y traductor de Shakespeare", en J. Dubatti (comp.), *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, op. cit., p. 90.
[36] *Ibidem*.
[37] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., pp.34-35.
[38] *Ibidem*, p. 30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Shakespeare mi libro de cabecera, una especie de Biblia"[39]. Tanto es así que podemos leer: "...quise dormirme como de costumbre con un poco de relleno espiritual, leyendo a Shakespeare, que como ustedes saben, es una de mis «Biblias»; la noche que no lo ojeo siquiera un minuto, me quedo por decirlo así «per istam sanctam untionem»"[40]. El propio Mansilla lo elige entre sus favoritos varias veces en que debe escoger unos pocos autores y libros preferidos[41]. En el primer libro de Cané, *Ensayos* (1877), ya aparece Shakespeare entre los autores por los que el escritor manifiesta predilección: "¡Y mis dioses humanos se llaman Meyerbeer, Shakespeare, Miguel Ángel, Gounod, Byron! ¡Sólo dos latinos!"[42], y en una carta a García Mérou afirma su "admiración apasionada y violenta por el poeta inglés"[43]. Esa admiración le hará considerarlo "el mayor genio dramático que la humanidad ha producido"[44] y lo llevará, además, a situarlo como encarnación de un momento histórico: "Así, como Homero encarnó los tiempos primitivos, Dante la Edad Media y Shakespeare el Renacimiento, Schiller vino a la vida para personificar el espíritu moderno"[45]. Con buen criterio concluye Ghiano que, "Con Homero y alguno de los trágicos griegos, Dante y Shakespeare, acaso Goethe, integraron la constelación de valores permanentes en la reverencia perdurable del siglo XIX. A Shakespeare puede extenderse la preeminencia siempre actual que Bartolomé Mitre señaló de Dante: «Su espíritu flota en el aire vital y lo respiran hasta los que no lo han leído»"[46].

3. En los elogios en que se manifiesta la influencia de la crítica europea que encumbró a Shakespeare: Mansilla declaró su admiración afirmando que en sus tragedias "se halla todo [...] Nos parece que él participa de todos nuestros sentimientos [...] Esto

[39] Cf. L. V. Mansilla, *Entre-Nos*, Buenos Aires, Librería Hachette, 1963, p. 391, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 71.
[40] *Ibidem,* p. 602, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 72.
[41] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 72.
[42] Cf. M. Cané, tercera de las "Cartas a un amigo", fechada en 1873, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., pp. 81-82.
[43] Citado por J. Dubatti, "Miguel cané, lector y traductor de Shakespeare", op. cit., p. 91.
[44] Citado en *Ibidem*.
[45] Cf. M. Cané, *Charlas literarias*, Sceaux, Imprenta de Charaire e hijo, 1885, citado por J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 33.
[46] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dice un crítico de talento, y agrega que: el poeta no tiene en realidad ni odio ni amor, *siendo su indiferencia divina*"[47]. En M. García Mérou también encontramos la expresión de su admiración por el teatro de Shakespeare con juicios que ya habíamos leído en Hugo y que son expresados con una retórica muy similar[48]: "El mundo de Shakespeare es grande y múltiple como la vida que infunde á sus personajes, variado como la naturaleza, fecundo como el amor. Todo tiene cabida en su obra gigantesca, los mónstruos y las hadas, los dioses y los demonios, los héroes y los malvados, halcones y palomas del teatro humano que retrata con fidelidad. Pasamos en ella de lo sublime á lo trágico, de los grande á lo humilde, de Falstaff á Ricardo III, de Calibán á Ariel, de Titania á Lady Macbeth, de Othelo á Ofelia, de Yago á Desdémona, del pensamiento supremo de Hamlet al corazón enamorado de Romeo. Shakespeare *es el genio por escelencia* ó, por mejor decir, *es el genio*"[49]. De hecho, en el poema "Los libros" del volumen *Poesías* (1885), García Mérou pondera la capacidad de Shakespeare para desnudar ante nosotros la conciencia humana y lo llama "nuevo Esquilo"[50], haciéndonos recordar la denominación como "el antiguo Shakespeare" que Hugo diera a Esquilo en su *William Shakespeare*. La influencia de la crítica europea se ve asimismo en cómo Cané, en su artículo "El *Hamlet* de Rossi", "sintetiza con justeza el conflicto del

[47] Cf. L. V. Mansilla, *Entre-Nos*, op. cit., p. 391, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 71. Las cursivas son nuestras.

[48] "Nada falta al genio de Shakespeare. Ni la fuerza incontrastable, ni el encanto exquisito, ni la ferocidad épica, ni la compasión, ni la facultad creadora, ni la alegría suprema, ni el sarcasmo, ni la grandeza sideral, ni la temeridad microscópica, ni la poesía ilimitada que tiene cenit y nadir, ni el inmenso conjunto, ni el más insignificante detalle, Shakespeare es la irradiación del genio en todas direcciones [...] Las inteligencias completas lo abarcan todo [...] Shakespeare ha merecido [...] el elogio de que le comparasen con la creación. Y ¿qué es la creación? El bien y el mal, placer y dolor, hombre y mujer, rugido y canción, águila y buitre, relámpago y rayo, abeja y zángano, montaña y valle, amor y odio, anverso y reverso, corrección y deformidad, astro y puerco, alto y bajo. La Naturaleza es el eterno bifronte [...] La antítesis de Shakespeare es eterna y universal; es la ubicuidad de la antinomia, la vida y la muerte, el frío y el calor, lo justo y lo injusto, el ángel y el demonio, el cielo y la tierra, la flor y el rayo, la melodía y la armonía, el alma y la carne, lo grande y lo pequeño, el Océano y la envidia, la espuma y la baba, el huracán y el silbido, el yo y el no yo, lo objetivo y lo subjetivo, el prodigio y el milagro, el dechado y el monstruo, la luz y la sombra. Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., pp. 306-308. "Shakespeare es inmenso. Ha creado a Otelo, a Romeo, a Yago, a Macbeth, a Shylock, a Ricardo III, a Julio César, a Oberón, a Puck, a Ofelia, a Desdémona, a Julieta, a Titania, hombres, mujeres, brujas, hadas y almas. ¿Os parecen pocos? Ha creado además a Ariel, a Parolles, a Macduff, a Próspero, a Viola, a Miranda, a Calibán, a Jesica, a Corneille, a Cressida, a Porcia, a Brabancio, a Polonio, a Horacio, a Mercurio, a Imógenes, a Pandaro de Troya, a Bottom y a Teseo". *Ibidem,* p. 320.

[49] Cf. M. García Mérou, "Charla literaria", en *Libros y autores*, Buenos Aires, Félix Lajouane, 1886, p. 150, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 80. Las cursivas son nuestras.

[50] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 34.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

protagonista entre inteligencia lúcida y conciencia que clama por la acción, de acuerdo con las teorías románticas de F. Schlegel y Coleridge"[51], y, cuando habla de su excelencia, destaca –como hicieran Mansilla y García Mérou– el carácter universal y totalizador de su genio, en unas palabras que vuelven a traernos ecos de Hugo: "Grande, altivo, enérgico, el espíritu de Shakespeare, como el océano que toca las riberas todas de la tierra, ha penetrado en todos los ámbitos de la naturaleza humana. Su universo es completo"[52]. Refieriéndose a Shakespeare, Cané elogia además –en un ensayo sobre *David Copperfield*– "la impersonalidad absoluta del escritor", su objetividad implacable, su genial creación de tipos, etc.[53] Incluso lo acerca a la divinidad, como ya se había hecho con frecuencia, al decir de él que es "el hombre que ha creado más después de Dios, según la frase audaz de Dumas"[54].

4. En aquellas referencias en las que se destaca la profundidad psicológica de Shakespeare como creador de caracteres: tal aspecto de la creación shakespeareana fue muy aplaudido por esta generación de escritores, admiradores de las excelentes recreaciones que se realizaban en escena de los caracteres del dramaturgo inglés. Goyena acudió a Shakespeare, a la hondura de su conocimiento del alma humana, para justificar la utilidad de la poesía en su polémica con Eduardo Wilde, sirviéndose del ejemplo del dramaturgo para mostrar la posibilidad de conciliar ciencia y literatura: "Las ciencias mismas deben a la poesía preciosas informaciones [...] ¿Y quién puede mostrarnos un espíritu que haya penetrado más profundamente en las simas del alma humana, dejándonos revelaciones más sorprendentes de nuestra propia naturaleza, que el admirable autor de Hamlet y Macbeth?"[55]. Mansilla valoró mucho la enorme diversidad de tipos reflejada por Shakespeare, así como la de las pasiones y conflictos humanos[56]. Santiago Estrada destaca la profundidad con que reflejó el conflicto moral, y ve en los personajes de su teatro

[51] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 82.
[52] Cf. M. Cané, "El *Hamlet* de Rossi", en *Charlas literarias*, op. cit., p. 161, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 82.
[53] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 33.
[54] Citado en *Ibidem,* p. 33.
[55] Cf. P. Goyena, Carta de 18 de agosto de 1870, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 68.
[56] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 72, y J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 31.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"caracteres compendiadores de los rasgos peculiares de las distintas razas y temperamentos humanos"[57]. A Hamlet, por quien mostró preferencia, lo clasifica como "linfático monomaníaco" y Shakespeare le parecerá en las caracterizaciones "un anticipo genial de los más recientes descubrimientos de la psicología"[58]. Ya vimos que García Mérou, que también prefirió a Hamlet, resaltó en Shakespeare su indagación en la conciencia humana. Cané, que se decanta por los dramas sombríos, admira asimismo profundamente la incursión del dramaturgo en lo más escondido de la conciencia humana. En el artículo "El *Hamlet* de Rossi" expresa así el conflicto del príncipe: "Tal comprendo a Hamlet; el desequilibrio entre la inteligencia que investiga sin reposo, que aspira a la independencia absoluta, al desprendimiento de las pasiones y la conciencia que grita, que llama a la acción, que obliga al finjimiento (sic), puede producir esa desesperación intelectual. Entonces todas las ideas se modelan bajo su atmósfera, adquiriendo así la acritud triste y profunda que reviste el lenguaje de Hamlet"[59]. Groussac, que encomió en Shakespeare la representación de "la verdad humana y psicológica", vuelve a incidir en algo que ya se había observado con frecuencia: "Las inducciones más atrevidas de la psicología contemporánea se hallan en germen, como caídas al ocaso de su gesto sembrador, en *Hamlet*, *La tempestad* y otras creaciones de su edad madura"[60].

5. En el plano creativo, en traducciones y en estudios críticos: el interés de García Mérou por Shakespeare cristaliza en uno de sus poemas, paráfrasis del "Get thee to a nunnery" de Hamlet[61], consigna expresiva de la amarga melancolía que se desprende de pertenecer al género humano, invitación a un destino gris y estéril una vez sentenciado el fracaso irremediable de la especie; fue un motivo escogido a

[57] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 78.
[58] *Ibidem*.
[59] Cf. M. Cané, "El *Hamlet* de Rossi", en *Charlas literarias*, op. cit., pp. 157, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 82, n. 45.
[60] Cf. P. Groussac, "La tempestad", en *El viaje intelectual,* Madrid, Librería Imprenta de Victoriano Suárez, 1904, p. 274, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 86.
[61] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 79.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

menudo[62]: más adelante, en el Modernismo, Gutiérrez Nájera lo usará como epígrafe a su poema "Hamlet a Ofelia", y ya dentro del poema, el príncipe le dice a la doncella las consabidas palabras: "¡á un convento!" para salvaguardar su inocencia de la corrupción del mundo[63]; vimos también el uso de la famosa frase en el cuento de Darío "La miss". Además del poema de Mérou, se realizan en estos momentos trabajos de envergadura particularmente importantes para la difusión de Shakespeare en Hispanoamérica, como los que provienen de Cané y de Groussac: del primero es la traducción de *Enrique IV* y su estudio prologal, cuyo germen se halla en un artículo escrito en una estancia del escritor en Austria en 1884, titulado "Falstaff", donde acaba defendiendo el vitalismo del personaje shakespeareano[64]. Groussac, por su parte, dejó un par de estudios importantes en relación con Shakespeare: uno sobre *La tempestad* y otro titulado "La cuestión *Shakspeare*" compuesto a su vez por dos artículos, el primero de los cuales gira en torno a la autoría de las obras, mientras que el segundo trata del genio del dramaturgo y su evolución[65].

1.4 Calixto Oyuela y Joaquín V. González

Aunque a cierta distancia de estos autores, no sólo cronológica sino también por sus características personales, Pedro Luis Barcia sitúa las figuras de Calixto Oyuela y Joaquín V. González como prolongación de las de la generación del "ochenta" por rasgos comunes que comparten con ellos: uno de esos rasgos es el entusiasmo por Shakespeare, estimulados aún como estaban por las representaciones dramáticas y operísticas, así como por veladas como la del 23 de abril de 1884 en honor de Shakespeare y Cervantes[66]. Veamos, pues, cómo se revela en ellos lo shakespeareano:

---

[62] Jules Laforgue utiliza de epígrafe a uno de sus poemas las palabras más significativas de la escena entre Hamlet y Ophelia donde aquel profiere repetidamente el famoso "get thee to a nunnery". Cf. J. Laforgue, *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., pp. 222.
[63] Cf. M. Gutiérrez Nájera, *Poesía completa*, México, Premià, 1979, pp.109-112.
[64] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 83.
[65] *Ibidem,* pp. 85-86.
[66] *Ibidem,* p. 87.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1. En conexión con las representaciones: entre las crónicas teatrales de Oyuela, que representan la mitad de sus *Estudios Literarios*, las hay dedicadas a representaciones de obras de Shakespeare. En este ámbito el autor sigue en la tradición de apreciación de la profundidad psicológica del dramaturgo. Los pilares que sostienen la estructura dramática del autor son para Oyuela "la exposición de las pasiones humanas de proyección universal y permanente vigencia" y "el realismo trascendente que da vigencia permanente a las creaciones shakespearianas"[67], si bien no el realismo mal entendido, que es criticado por él por sofocar la fantasía y reducir a esquema la psicología de los caracteres. Las representaciones le sirven asimismo para comparar versiones y para señalar posibles fuentes y reelaboraciones, lo que puede hacer gracias al conocimiento de lenguas modernas. En las crónicas se percibe una amplia erudición shakespeareana, y la lectura directa de Shakespeare[68]. Joaquín V. González ofrece asimismo reflexiones relacionadas con las puestas en escena, como las del artículo "Sobre el teatro nacional".

2. En referencias variadas: la presencia de Shakespeare es muy viva en Joaquín V. González, haciendo que acuda a referencias shakespeareanas igual en un discurso parlamentario, que en un estudio jurídico o en una página evocativa[69]; de hecho, es frecuente en él establecer relaciones entre la vida política contemporánea y elementos shakespeareanos. Incluso vincula determinados ambientes (caudillismo, anarquía) con los de dramas del autor inglés, así como a personajes de la historia argentina con caracteres de Shakespeare. El interés por la vida política debe ser lo que hace que manifieste preferencia por el bufón de Lear, y en general por la figura del payaso, afirmando al respecto que "Shakespeare ha sido el gran forjador artístico de los payasos" (figura de la melancolía), y diciendo significativamente,

[67] *Ibidem*.
[68] *Ibidem*, p. 88.
[69] *Ibidem*, p. 92.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pues ello implica un estrecho vínculo entre los escritores aludidos a través de uno de los tipos de la melancolía, que "Víctor Hugo le aprendió su arte en Rigoletto"[70].

3. En relación con importantes dicotomías para la gestación de una literatura propia: las referencias de más alcance de Oyuela se relacionan con una cuestión de la máxima importancia que ha acabado configurando el carácter de la literatura Hispanoamérica: Shakespeare le sirve para, en la formación del carácter propio de una literatura argentina, defender un modelo tan alejado de los extremos de lo exclusivamente nacional, del tradicionalismo cerrado, como de los de la imitación servil, el exotismo y la reivindicación de lo externo, extremos defendidos por Rafael Obligado y Schiaffino. Shakespeare es esgrimido, pues, como ejemplo de conciliación entre lo nacional y lo universal. Realmente Oyuela percibe como ajena la expresión "arte nacional", pues siente más bien una identidad de raza y tradición que los vincula con el arte antiguo y con Europa: "pero adviértase que nosotros, como hombres y como artistas, *pertenecemos a una raza ya culta*, que ha hecho largo y brillante camino en la historia, que ha saboreado las supremas delicias de un espléndido arte dramático universalmente admirado; cuya imaginación se ha bañado en los fulgores del magno arte antiguo y del moderno arte dramático de las naciones de Europa, *con Shakespeare en la cúspide*"[71]. Shakespeare es ubicado en la cima del gran edificio de la tradición cultural y artística de occidente (y casi podría decirse que mundial), lo que indica una jerarquía y la conciencia de un canon en el que el bardo inglés ocupa el primer puesto. Oyuela reclama la afirmación orgullosa de pertenencia a esa cultura, lo que subraya una voluntad culturalista que se ha hecho una realidad plena en buena parte de los representantes de la actividad literaria hispanoamericana. Puesto que no aprecia coincidencia entre raza y nación, Oyuela prefiere prescindir de distinciones políticas de lo literario y opta por hablar de "arte de la raza" más bien que de "arte de la nación", proponiendo como modelo la

[70] Cf. J. V. González, *Obras completas,* Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 1935-1937, 25 vols., tomo XIII, p. 166, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 92, n. 78.

[71] Cf. C. Oyuela, *Estudios literarios,* Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1943, 2 tomos, tomo II, p. 246, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., pp. 89-90.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

riqueza literaria compartida con naturalidad entre Inglaterra y Norteamérica: "A la hora presente, en Inglaterra y en las altas esferas de intelectuales de la nación norteamericana, los grandes escritores de ambas se consideran glorias comunes de una misma lengua y de una misma literatura fundamental, y en Westminster Abbey se consagra un sitio y se levanta un monumento, al lado de Shakespeare, de Milton y de Shelley, al insigne poeta y crítico norteamericano Russell Lowell. Todo tiende, pues, allí a engrandecerse y abrir vastos horizontes, aprovechando las naturalísimas afinidades de una misma raza, de una misma lengua y de una literatura gloriosa. Si a este punto hemos de llegar nosotros también, venciendo patriotismos estrechos y humillantes abdicaciones de raza, ¡bendito sea ese mentado período de transición que dicen que atravesamos!"[72]. Oyuela se adelantó, pues, a lo que se convirtió en la tendencia más generalizada en la literatura hispanoamericana de mayor prestigio.

Joaquín V. González también pone a Shakespeare como ejemplo de la estrechez que conlleva el ceñirse al tema nacional como criterio para la creación de un arte dramático argentino: "Shakespeare en *Romeo y Julieta*, o en *El mercader de Venecia*, en *Hamlet* y en muchas otras obras cuya escena pasa fuera de Inglaterra, ¿hizo acaso, teatro italiano o danés?"[73]. El dramaturgo inglés sirve a Joaquín V. González incluso como ejemplo de que en la contraposición local-universal es mejor la opción de universalizar el genio local que la de restringirse a lo puramente local: "Shakespeare ha elevado hasta su genio, y ungido con su inmortalidad, personajes, ciudades y rincones de la Italia, que desde entonces quedaron consagrados a su culto universal de belleza y de amor... Y así, en sentido inverso, el genio local puede universalizarse, hasta colorear con su propia luz toda la historia, y hasta impregnar de misticismo o simbolismo genésico de su propia teogonía, toda el alma contemporánea, como Wagner"[74].

[72] Cf. C. Oyuela, *Estudios literarios,* op. cit., p. 211, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 90.
[73] Cf. J. V. González, *Obras completas,* op. cit., tomo XIII, p.160, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 91.
[74] Cf. J. V. González, *Obras completas, op. cit.*, tomo XVI, pp. 127-128, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 91.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4. En el plano más creativo: El interés de Joaquín V. González por Shakespeare se manifiesta desde muy pronto, y uno de los frutos de su admiración será la versión al español hecha en 1887 del soneto CXXX: "My mistress' eyes are nothing like the sun". Además de demostrar la predilección por Shakespeare, esta traducción tiene la relevancia de ser la primera de uno de sus sonetos en Argentina, más si cabe por el hecho de que, como en Francia, Italia y España, allí también fue tardía la difusión de los poemas del escritor isabelino. He aquí la versión del famoso soneto:

> No es la del sol la luz de sus miradas,
> El coral es más rojo que sus labios,
> su cuello es menos albo que la nieve,
> negros son, y no de oro sus cabellos;
> rojas y blancas rosas de Damasco
> he visto, pero nunca en sus mejillas;
> y aromas hay que más deleite ofrecen
> que el perfume que exhala de su aliento.
> Encántame su voz, y sé, con todo,
> que hay sones en la música más gratos;
> no he visto andar las diosas, pero ella
> su pie en la tierra, cuando marcha afirma.
> Y entre tanto, yo os juro por el cielo,
> es más rara y sublime su hermosura,
> que cuantas con mentidas semejanzas
> desfiguró la falsa poesía[75].

Contrástese con el original inglés:

> My mistress' eyes are nothing like the sun;
> Coral is far more red than her lips' red;
> If snow be white, why then her breasts are dun;
> If hairs be wires, black wires grow on her head;
>
> I have seen roses damasked, red and white,
> But no such roses see I in her cheeks;
> And in some perfumes is there more delight
> Than in the breath that from my mistress reeks.
>
> I love to hear her speak, yet well I know
> That music hath a far more pleasing sound;
> I grant I never saw a goddess go;
> My mistress when she walks treads on the ground.
>
> And yet, by heaven, I think my love as rare
> As any she belied with false compare[76].

[75] Citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 94. Se señala en nota que la noticia del poema y su publicación se debe a Rafael Alberto Arrieta, "Joaquín V. González y un soneto de Shakespeare", en *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1964.
[76] Cf. W. Shakespeare, *Shakespeare's sonnets*, op. cit., p. 375.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tendremos ocasión de ver en el siguiente capítulo de nuestro trabajo la relevancia de la elección de J. V. González (fiel amigo de Lugones, por cierto), que se inserta en el afianzamiento de un modelo literario fundamental para la lírica moderna y central en la recepción de Shakespeare como poeta de la melancolía en tanto que código eminentemente artístico.

1.5 En los umbrales del Modernismo

Nos hemos quedado, pues, a las puertas del Modernismo. Hubo que esperar, según señala Juan Carlos Ghiano, al movimiento de renovación estética liderado por Darío para que se produjera el descubrimiento de Shakespeare como poeta, pues los compromisos nacionales que ataban a los escritores del romanticismo, primero, y –aunque bastante menos– también a los del "ochenta", después, condicionaban su apreciación del escritor isabelino y determinaban su búsqueda de valores en el dramaturgo, que debían ser fundamentalmente de índole pedagógica más que estrictamente literaria, o en todo caso dramática, cuando se llegaba a la apreciación de sus extraordinarias dotes para la exploración de los abismos del alma humana[77]. Con respecto al descubrimiento del Shakespeare poeta que se produce en el Modernismo, Ghiano subraya la importancia no sólo de las lecturas directas –que se dan entonces con más frecuencia– sino también la de "la huella de estímulos shakespearianos en numerosos creadores seguidos por el modernismo", entre los que menciona a Baudelaire, Mallarmé, Wilde, D'Annunzio, Maeterlink y Wagner[78]; ni que decir tiene que, aunque el ensayista no pretenda agotar la lista, consideramos que Hugo debería haber figurado a la cabeza de la misma.

La traducción del soneto de Joaquín V. González avala para Ghiano, que lo incluye en la generación modernista, la idea de que fue en el seno del nuevo movimiento donde tuvo lugar la comprensión poética de Shakespeare. En términos generales lo expuesto por el ensayista parece cierto, pero encontramos alguna excepción, pues ciertamente aquella paráfrasis de la "Canción del sauce" de Desdemona, realizada por Echevarría, entra de lleno en una apreciación poética del elemento shakespeareano, y es revelador que, en el

[77] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., pp. 31-32.
[78] *Ibidem,* p. 38.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

caso de un escritor que pudo aproximarse al texto original, seleccionara una composición imbuida del imaginario de la melancolía, de gran rendimiento poético por otra parte y tema de presencia tan notoria en el romanticismo hispanoamericano que ha merecido ser estudiado hace pocos años en uno de sus autores por Tilmann Altenberg, en *Melancolía en la poesía de José María Heredia* (2001)[79], lo que demuestra la relevancia de un aspecto que nos sale al paso a poco que transitemos por las obras de esos autores.

Antes de llegar al Modernismo, Ghiano propone el ensayo de Eugenio María de Hostos sobre *Hamlet*, escrito en 1872 y publicado en 1873, como "el mayor testimonio de comprensión de Shakespeare que dio el siglo XIX en nuestra América"[80]. Tiene el autor además un breve ensayo sobre *Romeo y Julieta* de 1867. Después volveremos sobre el tema de la preferencia de Hostos y su identificación con el príncipe danés. Diremos por ahora que el escritor puertorriqueño sucumbe, como solía ocurrir, al atractivo de los personajes de Shakespeare y valora en su arte la maestría para la creación de caracteres, para su individualización. El escritor uruguayo Luis Melián Lafinur escribió un libro sobre *Las mujeres de Shakespeare* publicado en 1884.

Entre los iniciadores del Modernismo la devoción por Shakespeare estaba firmemente establecida y avalada por sus declaraciones directas e indirectas, así como por la presencia de lo shakespeareano en sus obras, como tendremos ocasión de ver a través del ejemplo de Manuel Gutiérrez Nájera, quien en un ensayo sobre "Arte y materialismo" opone "las creaciones gigantescas de Shakespeare [...] al asqueroso realismo de la escuela francesa"[81] del teatro moderno, y propone para la estética modernista la comprensión de Shakespeare como "altísimo ejemplo de poeta espiritualista"[82]. José Martí, en una crónica de 1876 escrita en México, aplica a Shakespeare elogios como "grandioso" o "cima

---

[79] Cf. T. Altenberg, *Melancolía en la poesía de José María Heredia*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001. En este trabajo, que tiene algunos aciertos (como el estudio de la categoría de lo sublime en la obra del poeta en relación con la melancolía), el autor adopta un enfoque no del todo adecuado a nuestro entender, por la restricción a lo puramente textual tratándose de un tema que es preciso abordar de modo más abierto. No se tienen en cuenta elementos fundamentales de una tradición referencial que ha codificado un imaginario propio, y ha ido incorporando elementos de diversos campos, pues la melancolía se ha convertido en un canon cultural construido sobre bases médicas, filosóficas, literarias y artísticas. Se echa en falta, por otra parte, cierta bibliografía inexcusable para el tema, por ejemplo el tratado de Burton.

[80] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 27.

[81] Cf. M. Gutiérrez Nájera, *Obras. Crítica literaria*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1959, citado por J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 35.

[82] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 35.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

altísima" del ingenio humano[83], y a propósito de una adaptación española de *Romeo y Julieta* dice en una crónica: "Shakespeare no se arregla: se siente y se ama"[84]. En la novela *De sobremesa*, del colombiano José asunción Silva, el protagonista se siente incapaz de aceptar el título de poeta que ostentan ni más ni menos que Esquilo, Homero, Dante, Shakespeare y Shelley[85].

1.6 Algunas consideraciones en el contexto del Modernismo. El caso de Lugones

Entre los autores plenamente modernistas la apropiación de Shakespeare se realiza de modo plural. Si en la obra de Herrera y Reissig está limitada a ciertas referencias, en la de Darío no sólo ocupa ya un papel de primera magnitud, sino que la presencia shakespeareana adquiere perfiles nuevos y variados. Aparte de Rodó, en quien analizaremos con detenimiento el alcance de lo shakespeareano, podemos reseñar el elogio del arielista Pedro Henríquez Ureña, quien definió al dramaturgo isabelino como "genio que domina, único y sin rivales, en la cumbre del arte literario"[86]. En los escritos de Amado Nervo pueden encontrarse asimismo innumerables testimonios de su adoración por Shakespeare, y también algunos de que en su apreciación del genio inglés fue guiado por Hugo: en un breve texto en que se burla de la teoría en circulación de que Shakespeare fue en realidad un francés emigrado a Inglaterra cuyo verdadero nombre habría sido Jacques Pierre, que mal pronunciado por los ingleses habría extendido el nombre que conocemos, ironiza afirmando que "Hugo no lo supo, pero lo adivinó. Por eso escribió su maravilloso libro *Shakespeare*"[87]. En otro lugar reproduce una cita del escritor francés describiendo la grandeza de *El rey Lear* y añade lacónicamente: "Yo callo, pues el maestro ha hablado"[88]. Pero, sobre todo, en un pequeño ensayo sobre Cordelia (hace otro sobre Beatriz) transcribe

[83] *Ibidem*.
[84] Citado en *Ibidem*.
[85] *Ibidem*. Cf. J. A. Silva, *Obra completa*, Madrid [etc.], ALLCA XX, Colección Archivos 7, 1990, p. 232.
[86] Citado en *Ibidem,* p. 38.
[87] Cf. A. Nervo, "Jacques Pierre", *El éxodo y las flores del camino*, en *Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1967, p. 1430.
[88] Cf. A. Nervo, "Ayer, «König Lear» en el teatro de la corte de «Munchen»", *en Ibidem,* p. 1457.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una larga cita del *Shakespeare* de Hugo y otras varias apreciaciones del poeta francés que suscribe con devoción, reflejando el mismo espíritu[89].

Hemos dejado para el final el caso de Lugones, de quien creemos que representa el modo más personal y complejo de reescritura de lo shakespeareano, aunque no se le haya reconocido hasta ahora. El propio Juan Carlos Ghiano minimiza la presencia del poeta inglés en la obra del argentino. Comienza afirmando que "en el coro de adhesiones está ausente Lugones, al menos en su primer libro", esto es, *Las montañas del oro*, de 1897. El argumento de que la "Introducción" poemática de la obra "celebra a Hugo, Dante, Whitman y Homero", y no a Shakespeare, no nos parece del todo acertado por dos razones: en primer lugar, Hugo es cantado en el poema como guía: "Hugo con su talón fatiga / Los olímpicos potros de su imperial cuadriga"[90], y, en tanto que guía, el poeta francés arrastra consigo a Shakespeare, como vindicador suyo por excelencia que fue. En segundo lugar, si hubiera que juzgar la presencia de un autor en la obra de Lugones por la alusión explícita, no podría decirse, por ejemplo, que el *Lunario sentimental* tiene una deuda con la *Imitación de Nuestra Señora la Luna* y otras obras de Laforgue, hecho innegable y que ha recibido cierta atención crítica[91], pues el poeta argentino, que menciona a otros escritores en su libro, no se refiere explícitamente en ningún momento al propio Laforgue. Por otro lado, Ghiano extrae como influencias de Shakespeare en *Lunario sentimental* los relatos "Abuela Julieta" y la pieza –de "Teatro quimérico"– "Dos ilustres lunáticos o La divergencia universal"; esto es, se ciñe a las presencias más obvias y señaladas –sin al menos sugerir que hay algunas otras (en diversos poemas, así como en la pieza "Los tres besos", que se subtitula "Cuento de hadas" y que es una réplica de *El sueño de una noche de verano*)–, y se muestra atento exclusivamente a lo marcadamente explícito y preocupado por la cantidad antes que por la cualidad o representatividad de esa presencia. Como veremos más adelante, el *Lunario* afirma el canon representado por Shakespeare, Cervantes y Dante (autores en que se basan las recreaciones de Lugones en esa obra) a la vez que lo somete a parodia.

---

[89] Cf. A. Nervo, "Cordelia", *Ensayos*, en *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1972, pp. 542-545.
[90] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro,* en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 55.
[91] En A. W. Phillips, "Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*", en *Revista Iberoamericana,* núm. 45, Pittsburg, 1958, pp. 43-64; M. T. Maiorana, "«L'Imitation de Notre Dame la Lune» y el «Lunario sentimental»", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* XXVIII, núms. 107-108, Buenos Aires, 1963, pp. 131-161; R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* Londres, Tamesis Books Limited, 1981; J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Literatura Comparada "María Teresa Maiorana", 1996.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hemos de añadir que Shakespeare aporta a la obra de Lugones el despliegue medular de un código que aparece cargado de prestigio y que forma parte del legado con que Hugo transmitió a Shakespeare a la generación modernista. Ni siquiera la afirmación de Ghiano cuando señala que "cabe recordar que Lugones no sabía inglés"[92] se sostiene en términos tan categóricos, algo que de todas formas no habría de ser un obstáculo para la lectura de escritores que se han expresado a través de ella, pues el poeta podía recurrir a traducciones en español o en francés[93]. Sea como fuere, en la semblanza del escritor argentino hecha por Julio Irazusta se nos cuenta que, enviado por su familia a Córdoba en 1886 para seguir estudios superiores, el futuro poeta aprende inglés con Mr. Pullson[94], y en otro lugar se indica: "Conocí a don Leopoldo en la época de *Las horas doradas*. Me lo presentó en su despacho de la Biblioteca de Maestros del Consejo Nacional de Educación su amigo Luis Coello Jurado, quien en la lejana juventud *lo acompañaba a leer en voz alta los libros de versos extranjeros, en inglés y francés, de Poe y Samain*"[95]. En unos versos de "Luna maligna" (*Lunario sentimental*) citará precisamente a Shakespeare en su lengua original, traduciendo a continuación lo que dice:

> Con Julieta infelice,
> *Swear not by the moon*, dice:
> "No juréis por la luna..."[96].

1.7 Características generales de la recepción de Shakespeare en Hispanoamérica

Una vez conocidos los hechos fundamentales en el proceso de afianzamiento de lo shakespeareano en Hispanoamérica podemos señalar las características de esa recepción,

---

[92] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 39.
[93] A partir de los volúmenes de su biblioteca T. Alva Negri infiere que Lugones "Leía a los ingleses y alemanes en traducciones francesas". Cf. T. Alva Negri, *Lugones: planteamientos para una crítica*, Berlin, Colloquium-Verlag, 1984, p. 20.
[94] Cf. J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., p. 7.
[95] *Ibidem*, p. 95. Las cursivas son nuestras.
[96] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 285. En realidad, opiniones como las de Ghiano han sido vertidas incluso por alguien que ha estudiado la presencia de "Hamlet en Lugones": "Este Lugones que celebra en su primer libro, *Las montañas del oro*, a poetas de la potencia de Hugo, Dante, Whitman, Homero, no incluye entre sus preferencias a Shakespeare. Victor Hugo no le contagia el entusiasmo shakespeariano. El joven escritor no sabe inglés y si se asoma al mundo del trágico y del comediógrafo lo hará valiéndose de versiones disponibles en la época". Cf. J. Cruz, "Hamlet en Lugones", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muy pertinentes para el tema que estudiamos. Es necesario destacar, en primer lugar, algo de lo que, como ya señalamos a través de las palabras de Santiago Estrada, fueron conscientes los propios escritores de aquella orilla del Atlántico, a saber, que la apreciación de Shakespeare llegó a Hispanoamérica, antes que por el conocimiento directo de las obras, por las valoraciones que de las mismas habían hecho quienes reivindicaron su arte en el viejo continente: esto nos ofrece dos consecuencias, que hemos querido ir demostrando con textos de los propios escritores hispanoamericanos y que no por obvias, quizás, hay que dejar de subrayar: en primer lugar, el hecho, de importantes repercusiones, del entusiasmo con que va a ser acogida la figura del poeta inglés en aquellas tierras de América desde el principio; en segundo lugar, y esto nos atañe sobremanera, que los valores por los que se va a apreciar al dramaturgo isabelino van a ser los transmitidos por aquellos críticos europeos, valores determinados por la nueva poética, de la que hablamos en la primera parte, y por las ideas sobre el genio.

Los rasgos que conformaban la capacidad creativa de Shakespeare concurrían para la exaltación del poeta inglés como el genio por antonomasia: así la impersonalidad que pasmó a Schiller y a tantos otros después; la creatividad irreductible a normas o límites; lo natural y selvático de su genio, un genio absoluto, inspirado, representante del género superior de poesía según Coleridge; lo abarcador del mundo reflejado por él, o lo oceánico, que podríamos decir recordando a Hugo; y, en fin, todo aquello que acabó por convertirlo en el paradigma del poeta como divinidad.

Al recorrer los escritores de Hispanoamérica el camino señalado por los europeos exaltan lo que exaltaron Coleridge y Hugo de acuerdo con la nueva estética opuesta a la neoclásica: ambos hacen la apoteosis de Shakespeare por las mismas cualidades que algunos de los admiradores neoclásicos del dramaturgo habían atribuido a la barbarie de su época y su auditorio, de modo que la medida de la grandeza del genio inglés aparece dada precisamente por la diversidad de los materiales de sus piezas, la integración de opuestos en ellas: mezcla de lo trágico y lo cómico, de lo grotesco y lo sublime. El lenguaje que emplean los escritores de Hispanoamérica los muestra herederos asimismo de las ideas de lo sublime, que Kant asoció directísimamente con el melancólico. Pero, con todo, fueron, primero, el "Prólogo" a *Cromwell* y, más tarde, el *William Shakespeare* las obras que tuvieron más resonancias, las más ampliamente leídas y difundidas, y las que producían

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

particular atracción: se ve, por ejemplo, en el rendimiento que se dio en aquellos momentos en Hispanoamérica al estudio de los "tipos" de que había hablado Hugo en *William Shakespeare*[97]. Sería inevitable, pues, que la imagen de Shakespeare transmitida con ardor y convencimiento extremo por Hugo quedara grabada en la mente de quienes la recibieron en Hispanoamérica, y esa imagen nos ofrecía como característica identificativa básica en Shakespeare, la melancolía[98]. Luego esta recepción filtrada apoya la idea de transmisión del bardo inglés como poeta de la melancolía por Hugo.

Lo dicho en el párrafo anterior se ve corroborado en la práctica por aquellos aspectos shakespeareanos que los escritores de Hispanoamérica eligen e incluso incorporan a su quehacer crítico y literario: en el plano creativo hemos comentado la selección de la "Canción del sauce" de Desdémona por parte de Echevarría, la paráfrasis del "Get thee to a nunnery" de García Mérou, la traducción del soneto CXXX realizada por Joaquín V. González. Pero además nos encontramos con la preferencia de Cané por los dramas sombríos (recordemos la selección de *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* y *El rey Lear* por Hugo como los puntos culminantes de Shakespeare[99]) y, sobre todo, con la demostrada predilección por el melancólico trágico por antonomasia de todos los tiempos, Hamlet (Hugo había afirmado que "como la gran larva de Alberto Durero, *Hamlet* podría titularse *Melancolía*"[100]), visto a esta luz precisamente por varios autores del "ochenta" y por Hostos, que se identificó intensamente con el torturado héroe de Shakespeare. Santiago Estrada lo clasificó, siguiendo las tipologías del momento, como "linfático monomaníaco", y dijo de él: "Hamlet es un sujeto tomado de la crónica de Dinamarca, es una naturaleza inclinada á la incertidumbre, por el predominio de la linfa, es el hijo del Norte del continente europeo, y es, por fin, la verdadera imagen del hombre asaltado por la duda"[101]. Para García Mérou también fue Hamlet el predilecto y, entre los personajes shakespeareanos, fue de él de quien se ocupó con más frecuencia. Véase cómo sus razones están ligadas a una sensibilidad especialmente proclive a lo melancólico, no faltando ni siquiera una comparación entre Hamlet y Werther que se funda precisamente en compartir

[97] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 329, y ss.
[98] Cf. V. Hugo,"Prólogo a *Cromwell*", en *Manifiesto romántico,* op. cit., p. 55, y V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 270.
[99] *Ibidem,* pp. 324-355.
[100] *Ibidem,* p. 343.
[101] Cf. S. Estrada, "El rey Lear", en *Teatro*, Barcelona, Imprenta Heinrich y Cía, 1889, p. 25, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 78.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el mismo temperamento, con su cara oscura y su cara elevada y noble: "Pero nada hay comparable á Hamlet, este portentoso drama filosófico en que la idea desempeña más papel que la acción. [...] Se ha comparado á Hamlet con Werther por *su misma sensibilidad esquisita, su mismo orgullo, su misma tristeza y su mismo amor á las meditaciones filosóficas*. El mundo que los envuelve es despreciable para ellos. Hamlet duda y en él la meditación paraliza las decisiones. Quiere obrar y teme hacerlo. Todas las fuerzas de su espíritu, toda la sagacidad de su inteligencia se dirige á un solo objeto; la venganza del asesinato de su padre. Hamlet ha reflexionado sobre la naturaleza humana y conoce nuestra imbecilidad, nuestra maldad y nuestra miseria, lo que empapa de amargura sus observaciones..."[102]. Esta última afirmación de García Mérou es lo que late tras el famoso "Get thee to a nunnery", del que él mismo compuso una paráfrasis. En esa línea valoró a Hamlet Cané, cuyas palabras son muy interesantes porque destacan la modernidad de Shakespeare, su capacidad de anticipación, y hacen de Hamlet el padre de los grandes melancólicos del Romanticismo; he aquí el cuadro que esbozó del príncipe danés en "El *Hamlet* de Rossi": "Para mí Hamlet es una adivinación prodigiosa del estado del pensamiento humano bajo la dirección de ciertas corrientes morales que, en vida de Shakespeare, no se habían desatado aún sobre la sociedad humana, o refluían sólo sobre ciertos individuos, sin que su influencia fuera colectiva. He aquí el foco del escepticismo que hizo escuela en el principio de nuestro siglo; *he aquí el padre de Werther, de René, de Manfred, de Fausto mismo, con más dudas en su cerebro y más angustias en su corazón que los héroes todos del byronismo* [...] Tal comprendo a Hamlet; el desequilibrio entre la inteligencia que investiga sin reposo, que aspira a la independencia absoluta, al desprendimiento de las pasiones y la conciencia que grita, que llama a la acción, que obliga al finjimiento [sic], puede producir esa desesperación intelectual. Entonces todas las ideas se modelan bajo su atmósfera, adquiriendo así *la acritud triste y profunda que reviste el lenguaje de Hamlet*"[103]. De lo extendida que estaba esta visión puede dar cuenta una adaptación mexicana de *Hamlet* para la escena en 1886 hecha por Manuel Pérez Bibbins y

[102] Cf. M. García Mérou, "Charla literaria", en *Libros y autores*, op. cit., pp. 154-155, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 80. Las cursivas son nuestras.

[103] Cf. M. Cané, "El *Hamlet* de Rossi", en *Charlas literarias*, op. cit., pp. 155-157, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 82, n. 45. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Francisco López Carvajal, en la que se lleva al extremo la visión del príncipe popularizada por Goethe, de modo que se presenta a un personaje ennoblecido (no llega a matar a nadie) a la vez que más triste y doliente que el de Shakespeare; se subraya su condición dubitativa y, pese a los cortes de ciertos pasajes, siempre se mantienen aquellos en que aparece en su vena más melancólica[104]. Hostos dedicó un ensayo al príncipe danés, pero además proporcionó en su *Diario* el testimonio franco y dolorido de la tendencia, reflejada en más de un escritor, a sentirse identificado con el melancólico por excelencia, Hamlet, precisamente por serlo. Dice Hostos: "He pasado todos estos días ahogando en el trabajo la tristeza que me circunda; he escrito algo de lo que pienso sobre *Hamlet*; obra fácil para mí, que me encuentro desde hace tiempo en la situación moral del héroe de Shakespeare. ¿Qué es lo que lo hace infeliz? El detenerse demasiado en el estado de transición en que se encuentra; el pensar demasiado lo que debe hacer y el hacer lo que quiere. ¿Qué es mi vida sino ese infame estado?"[105].

Otro aspecto que fue tomando consistencia en Hispanoamérica, y que tampoco se había cansado de repetir Hugo, fue el encumbramiento de Shakespeare, que pasó a ocupar el lugar central –o, si se prefiere, más alto– en la literatura. Hugo lo llamó, en el "Prólogo" a *Cromwell*, "dios del teatro", "poeta rey", "*poeta soberano*" y lo señaló como "la cima poética de los tiempos modernos"[106], y el *William Shakespeare*, que no hace sino afianzar definitivamente el puesto del poeta inglés, es profuso en imágenes de cimas o cumbres que logran alcanzar sólo los genios[107].

---

[104] Cf. J. Tronch-Pérez, "The unavenging prince: a nineteenth-century stage adaptation of *Hamlet*", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, op. cit., pp. 54-70. Los autores de este artículo concluyen: "Para su propio *arreglo*, Pérez Bibbins y López Carvajal eligieron llevar al extremo una visión romántica de Hamlet como un joven príncipe demasiado noble para asesinar a un hombre, a expensas de presentar un héroe fracasado, un hijo vengador, cuya tragedia es que la inacción producida por su melancolía lo ha llevado a no cumplir con su tarea vengadora y convertirse, en su lugar, en un *príncipeque no se venga*". *Ibidem*, p. 68. "For their own *arreglo*, Pérez Bibbins and López Carvajal chose to carry to extremes a Romantic view of Hamlet as a young prince too noble to assassinate a man, at the cost of presenting a failed hero, an avenger-son, whose tragedy is that his melancholy-bred inaction has led him to fall short of his revenging task and become, instead, an *unavenging prince*".

[105] Citado por J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina*, op. cit., p. 27.

[106] Cf. V. Hugo, "Prólogo a *Cromwell*", en *Manifiesto romántico,* op. cit., p. 56, 47.

[107] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., pp. 133-134, 278, 371, 381. Hugo afirma que "los genios constituyen una dinastía", y repite que "escoger entre ellos, preferir uno a otro, señalar el primero entre los primeros, es de todo punto imposible. Todos son genios", pero enseguida matiza: "Analizando con extremado rigor, quizá pudiera designarse como cimas más altas a Homero, a Esquilo, a Job, a Isaías, a Dante y a Shakespeare" (*Ibidem,* p. 180); sin embargo, los juicios del poeta francés dejan ver cierta primacía de Shakespeare, que representa al genio completo y de primer orden: "El genio de Shakespeare presenta el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De los autores hispanoamericanos hemos transcrito varias citas en las que se aprecia el camino que se recorre: desde la inclusión de Shakespeare en las listas junto a otros escritores predilectos hasta los señalamientos de su encumbrada posición, ubicándolo en las más altas cimas de la literatura. Juan María Gutiérrez pone de manifiesto lo gigantesco, inagotable e imperecedero del arte de Shakespeare y Milton[108]. Oyuela sitúa a Shakespeare en la cúspide del arte dramático moderno[109]. José Martí lo llama "cima altísima" del ingenio humano[110]. Y el elogio de Pedro Henríquez Ureña es ya exclusivista y reflejo del punto al que se había llegado a partir del Modernismo en la apreciación de Shakespeare: "genio que domina, único y sin rivales, en la cumbre del arte literario"[111].

En el siglo XIX Shakespeare ocupa su lugar preeminente junto con Dante: apenas se hace un breve recorrido por las creaciones, no sólo poéticas, sino también en el campo de las otras artes, se percibe la presencia frecuente y la grandiosidad que se otorga a esos dos colosos, quizás más señalada en el caso de Shakespeare cuya reciente recuperación unida al ofrecimiento de un universo particularmente rico y variado despertaría un entusiasmo especial. Las listas de preferencias certifican esa primacía, y queremos comentar el caso significativo en nuestro contexto de una conferencia dictada por Rossi en el año 1879 en el Colegio Nacional de Buenos Aires "sobre los valores de universalidad en las obras de Dante y Shakespeare, procurando establecer puntos de contacto entre ambos genios"[112], y concluida con un recital de textos de los dos autores. Independientemente del contenido de la conferencia, el hecho mismo de que se buscara la comparación entre ambos poetas es prueba del lugar central que ocupaban. Conviene recordar que Hugo ya los había hermanado en su *William Shakespeare*, obra tan influyente por esas fechas en Hispanoamérica: "Los espectros visitan algunos lugares siniestros en Shakespeare, porque

---

aspecto total", "Nada falta al genio de Shakespeare [...] Shakespeare es la irradiación del genio en todas direcciones", "Es propio de los genios de primer orden producir cada uno un tipo [...] los unos riendo, los otros llorando, los otros pensativos. Estos últimos son los superiores [...] Shakespeare, meditando, crea a Hamlet". *Ibidem,* pp. 179, 306, 324.

[108] Cf. J. M. Gutiérrez, *Epistolario*, 1833-1877, op. cit., p. 125, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 63.

[109] Cf. C. Oyuela, *Estudios literarios,* tomo II, op. cit., p. 246, citado por P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., pp. 90.

[110] Cf. J. C. Ghiano, "El descubrimiento de Shakespeare poeta", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 35.

[111] Citado en *Ibidem,* p. 38.

[112] Cf. P. L. Barcia, "Shakespeare en la Argentina (siglo XIX)", en *Shakespeare en la Argentina,* op. cit., p. 78.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

este es hermano de Dante, y ambos se completan. Dante es la encarnación de lo sobrenatural y Shakespeare es la encarnación de la Naturaleza, y como ambas regiones –lo sobrenatural y la Naturaleza–, que creemos tan diversas, forman en lo absoluto la misma unidad, Dante y Shakespeare, aunque son desemejantes, se adhieren en el fondo. En Dante se ve al hombre y al fantasma en Shakespeare. La calavera pasa de las manos de Dante a las de Shakespeare. Ugolino la muerde y Hamlet la interroga. Quizá se desprende de ella sentido más profundo y más alta enseñanza en el segundo que en el primero. Shakespeare la sacude y hace que de ella caigan estrellas"[113].

Es asimismo significativa la vinculación percibida entre Shakespeare y Cervantes, que habría dado lugar a la velada del 23 de abril de 1884 en honor de ambos escritores con lectura de textos de los mismos. Las comparaciones entre los dos se han producido con no poca frecuencia, y han proporcionado, incluso, frutos literarios como el diálogo que Leopoldo Lugones hace mantener a Hamlet y Don Quijote en su pieza del *Lunario sentimental* "Dos ilustres lunáticos o la divergencia universal"[114]. Se ha llegado a hablar de la existencia de "una afinidad hermética entre Cervantes y Shakespeare"[115].

Estas reflexiones vienen a reforzar la idea de la consolidación efectiva de un canon a lo largo del siglo XIX y principios del XX en el que Shakespeare ocupa un puesto privilegiado. Dos cosas nos impulsan especialmente a hablar de canon en nuestro contexto de estudio: una es la propuesta de los mismos escritores, que señalan sus preferencias y escogen a un grupo reducido de autores entre sus predilectos; la segunda es el sesgo marcadamente culturalista que va a tomar la literatura hispanoamericana en los casos más conspicuos, con la consecuente necesidad de unos referentes culturales de primer orden en la tradición de la "raza culta" de que habló Oyuela. Shakespeare se relacionó desde un primer momento con este aspecto, según vimos: jugó un papel de primera magnitud para la resolución de la antinomia local-universal que dividió en determinado momento a algunos escritores, sirviendo como modelo de búsqueda de la universalidad y, a la vez, dando muestras de un arte excepcional y representando a la superior estirpe de los artistas y poetas, o de los genios, tal y como lo plasmó Hugo.

---

[113] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 178.
[114] La pieza se encuentra en la última parte del *Lunario*, titulada "Teatro quimérico". Cf. Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas*, op. cit., pp. 313-321.
[115] Cf. H. Bloom, *El canon occidental, op. cit.*, p. 83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Un rasgo distintivo que se señaló, en términos generales, en relación con la llegada del Modernismo fue la apreciación que pudo darse al fin de Shakespeare como poeta, y no sólo como genial forjador de caracteres. Lo cierto es que la recepción del poeta inglés en el Modernismo incorporó elementos más complejos y plurales que los de las generaciones precedentes: las traducciones eran cada vez mejores y las lecturas directas más viables; las representaciones teatrales se hacían ya con el conocimiento previo de la obra bien asentado, lo que permitía apreciar los aciertos y también las omisiones, como las que señala Darío en su crónica –muy halagadora por demás– sobre el Hamlet interpretado por Sarah Bernhardt que vio en Madrid: "Apenas si uno tiene tiempo de protestar por los cortes y aun descuartizamientos que se han perpetrado a la obra, como el suprimir, entre otras cosas, la escena de Hamlet ante el rey que ora, o el diálogo de los sepultureros. Pero en las partes básicas de la tragedia, el encanto aportado por Sarah vale por una de las más inmensas sensaciones de arte que puedan experimentarse"[116].

La influencia de Hugo seguía siendo manifiesta, y, si cabe, más intensa y asimilada en quienes lo tuvieron por el gran maestro idolatrado (recordemos que Darío y Nervo, por ejemplo, citan el *William Shakespeare* de Hugo en varias ocasiones[117]). Por otra parte, se contaba ya con la recepción habida en esas generaciones anteriores en las propias tierras de Hispanoamérica. Además, el gran panorama del arte y la literatura europeos, que había encumbrado a Shakespeare en todos los campos, ofrecía los ejemplos de adhesiones al gran poeta en las distintas artes, y por artistas y poetas admirados por los modernistas, como ya esbozamos: los prerrafaelistas en pintura; en música, además del fervor de Wagner por el genio inglés, se compusieron un buen número de óperas basadas en sus obras; y entre los poetas, Shakespeare gozaba del favor de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Wilde, etc.; a éstos hemos de añadir algunos otros transmisores de lo shakespeareano que constituyeron una devoción particular de ciertos modernistas (dando un sesgo nuevo a la recepción de Shakespeare), como Catulle Mendès para Darío, y Jules Laforgue para Lugones. Todo ello hizo posible una más amplia comprensión de Shakespeare entre los grandes modernistas y,

[116] Cf. R. Darío, "Tenorio y Hamlet", *España contemporánea,* en *Obras completas. Viajes y crónicas,* tomo III, op. cit., p. 277.
[117] Cf. R. Darío, "Hércules y don Quijote", *Letras*, en *Obras completas. Crítica y ensayo,* tomo I, op. cit., pp. 555, 558-559; A. Nervo, "Ayer, «König Lear» en el teatro de la corte de «Munchen»", *El éxodo y las flores del camino*, en *Obras completas*, tomo I, op. cit., p. 1457; y A. Nervo, "Cordelia", *Ensayos*, en *Obras completas*, tomo II, op. cit., pp. 542-545

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fruto de la reflexión y el distanciamiento que pudo darse al fin, la evolución de la recepción del poeta inglés originó el surgimiento de relecturas nuevas y creativas de su obra, abiertas ya al registro de la ironía y a la intención paródica, algo que condice muy bien con el propio genio de Shakespeare y que está implícito en la defensa de la mezcla de lo grotesco y lo sublime de que habló Hugo, quien formuló esta sentencia: "los hombres de genio, por grandes que sean, llevan siempre en su interior la bestia que parodia su inteligencia"[118].

1.8 Dos ejemplos de consolidación del imaginario shakespeareano en el contexto modernista

1.8.1 Un iniciador: Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895)

Entre los autores de la primera generación de modernistas o iniciadores, según se prefiera, la posición de Shakespeare ya está perfectamente establecida, como hemos dejado constancia en los epígrafes anteriores. Manuel Gutiérrez Nájera tuvo presente el genio y la obra del gran poeta inglés en distintas facetas de su literatura: anteriormente nos referimos a un ensayo sobre arte en el que ensalzaba a Shakespeare y lo proponía como ejemplo excelso de poeta espiritualista. Es también suyo un estudio sobre Hamlet; escribió y firmó, además, algunas de sus crónicas con el seudónimo "Puck". Pero nosotros vamos a ocuparnos de reseñar las frecuentes referencias a personajes shakespeareanos en su obra poética, y se observará que en ella se refleja esa tendencia general que ya hemos apuntado: la incorporación de Shakespeare y Dante como piezas fundamentales del canon poético.

En la poesía de Gutiérrez Nájera encontramos numerosas alusiones explícitas, y algunas implícitas, a los personajes de Shakespeare, muy localizadas en cuanto a las obras de que proceden. La figura de Hamlet cobra una especial relevancia en su poesía, y deja adivinar asimismo la impresión que debió dejar en su propia vida, en su manera de sentir, el atormentado personaje, con el que parece haberse sentido singularmente identificado. Así, pues, se presiente la sombra de Hamlet en varias composiciones: sirva de muestra una estrofa sobre la duda en "Luz y sombra" cuyas palabras podría haberse apropiado el príncipe danés:

[118] Cf. V. Hugo, "Prólogo a *Cromwell*", en *Manifiesto romántico,* op. cit., p. 54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La duda con sus garras destroza mi creencia,
marchita con su aliento las flores de mi amor;
hay sombras en mi alma, hay luto en mi conciencia,
mi vida es una estrofa del himno del dolor![119]

En el poema "Él" (1877) convergen algunos de los componentes más amargos que característicamente se relacionan con Hamlet:

Hay una sombra que la luz me oculta
Del ángel de mi amor;
Hay un espectro que mi ser sepulta
En tumba de dolor.

No es malvado y destroza mi esperanza,
Me da á beber la hiel;
Siento al verle la sed de la venganza
Y al verle... ¡soy cruel![120]

Todo ello hace que el poeta se presente

[...] recogido en el santuario
De mi propio pesar[121].

Pero, sobre todo, se vislumbran los conflictos del príncipe danés en "La duda" (1877), duda que se aparece al poeta como un espectro detestable que siempre lo acompaña privándolo del sueño y la paz, desbaratando y ensombreciendo su vida como malogró la del desdichado Hamlet:

¿No sabes que mis dichas
Destruyes con tu aliento?
[...]

¿Qué quieres, que así turbas
Mi paz, mis alegrías?
¿Por qué mis dichas vienes
En llanto á convertir?
¿Por qué marchitas todas
Las esperanzas mías?
¿Por qué cubres de sombras
Mi hermoso porvenir?
[...]

De sombras has llenado
Mi alma y mi conciencia;
En lánguido gemido
Trocaste mi cantar;
Con tu hálito de averno
Mataste mi creencia,
Y horrible panorama
Me obligas á mirar!

[119] Cf. M. Gutiérrez Nájera, *Poesía completa,* op. cit., p. 5.
[120] *Ibidem,* p. 10.
[121] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¡Ya basta! que mi frente
Doblégase abatida
Y presuroso late
Mi triste corazón:
Un caos es mi cerebro,
Tristísima guarida
De negros pensamientos
De luto y de aflicción![122]

El "Monólogo del incrédulo" (1887) contiene reflexiones sobre el dolor de la vida, la muerte, el suicidio, la posibilidad de la existencia o no de Dios, el amor que nos ata, las dudas sobre el amor, el sufrimiento por su inestabilidad... Por la forma de monólogo, el tono y el tipo de preocupaciones vuelve a adivinarse el perfil de Hamlet, con algo también del Segismundo de *La vida es sueño*, pues el protagonista del drama de Calderón consideraba como delito mayor del hombre el haber nacido con musicalidad semejante a la del poema de Nájera, debida a los octosílabos de rima consonante (concretamente, el poema está escrito en quintillas y el pasaje del drama en décimas espinelas)[123]. Así empieza este "Monólogo del incrédulo":

La existencia no pedida
Que nos dan y conservamos,
¿Es sentencia merecida?
Decidme: ¿vale la vida
La pena de que vivamos?[124]

Sin embargo, es al reescribir en el poema "To be" (1886) –acaso uno de los más conseguidos del vate mexicano– el monólogo más célebre del príncipe shakespeareano, cuando el poeta adopta de modo explícito la cara más sombría de Hamlet, con su melancolía y su sentimiento trágico de la vida; en realidad, hace el monólogo más trágico que dramático, pues suprime la duda (lo que queda reflejado en el propio título, que no presenta aquí la famosa disyuntiva del "To be, or not to be"), y la sustituye por la certeza del horror de una muerte sin reposo, y por una existencia en que se impone el dominio del Dolor y de Saturno, lo que sugiere el amplio marco de influencia que debieron de ejercer las imágenes transmitidas por Hugo en su interpretación de la obra shakespeareana, de tan amplia difusión en aquellas tierras:

¡Inmenso abismo es el dolor humano!
¿Quién vió jamás su tenebroso fondo?

[122] *Ibidem,* pp. 20-21.
[123] Cf. P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño,* Madrid, Cátedra, 1981, I.ii.102 y ss., p. 79.
[124] *Ibidem,* p. 240.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aplicad el oído á la obra obscura
De los pasados tiempos.....
Dentro cae
Lágrima eterna!
A las inermes bocas
Que en otra edad movió la vida nuestra
Acercaos curiosos.....
¡Un gemido
Sale temblando de los blancos huesos!
La vida es el dolor. Y es vida obscura,
Pero vida también la del sepulcro.
La materia disyecta se disuelve;
El espíritu eterno, la substancia,
No cesa de sufrir. En vano fuera
Esgrimir el acero del suicida,
El suicidio es inútil! Cambia el modo,
El ser indestructible continúa!
¡En tí somos, Dolor, en tí vivimos!
La suprema ambición de cuanto existe
Es perderse en la nada, aniquilarse,
Dormir sin sueños.....!
¡Y la vida sigue
Tras las heladas lindes de la tumba!
No hay muerte! En vano la llamáis á voces,
Almas sin esperanza! Proveedora
De seres que padezcan, la implacable
A otro mundo nos lleva. ¡No hay descanso!
Queremos reposar un solo instante
Y una voz en la sombra dice: ¡Anda!
Sí: ¡la vida es mal! Pero la vida
No concluye jamás. El dios que crea,
Es un esclavo de otro dios terrible
Que se llama el Dolor. Y no se harta
El inmortal Saturno! ¡Y el espacio,
El vivero de soles, lo infinito,
Son la cárcel inmensa, sin salida,
De almas que sufren y morir no pueden!
¡Oh, Saturno inflexible, al fin acaba,
Devora lo creado y rumia luego,
Ya que inmortales somos, nuestras vidas!
Somos tuyos, Dolor, tuyos por siempre!
Mas perdona á los seres que no existen
Sino en tu mente que estimula el hambre.....
¡Perdón, oh Dios, perdón para la nada!
Sáciate ya. ¡Que la matriz eterna,
Engendradora del linaje humano,
Se torne estéril.....que la vida pare.....
¡Y ruede el mundo cual planeta muerto
por los mares sin ola del vacío![125]

Otra recreación explícita y muy significativa en torno a Hamlet se produce en la composición "Hamlet a Ofelia" (1880) (a la que aludimos anteriormente por tener como

[125] Cf. M. Gutiérrez Nájera, *Poesía completa,* op. cit., pp. 231-232.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

epígrafe el "Get thee to a nunnery"). El poema se construye como un parlamento de Hamlet dirigiéndose a Ofelia que supone una visión personal del protagonista. Gutiérrez Nájera imagina a un Hamlet absolutamente hosco y sombrío, un ser trágico, caracterizado como un triste que desnuda su alma ante la muchacha. El poema empieza así:

> Mira: ven, voy á hablarte: voy á herirte:
> Estoy maldito. Mancho lo que toco!
> Tengo un secreto, Ofelia, que decirte:
> Me juzgan loco y —oye— no estoy loco! [126]

A continuación él mismo describe todos los rasgos exteriores que revelan la "enfermedad" que lo oprime: el descuido en la apariencia personal, el gesto siempre triste, los ojos hundidos, la palidez, la taciturnidad, la ropa negra en consonancia con sus pensamientos y los pómulos salientes revelando el insomnio; se compara además con "un inmenso pájaro nocturno" y, probablemente teniendo presente –consciente o inconscientemente– la identificación que vio Hugo entre Hamlet y el gran ángel de Durero, manifiesta:

> Mi ángel es la tristeza [...][127].

También aparece el aspecto noble que implica esta caracterización en la alusión a su "alma soñadora". El poeta imagina además el relato de la angustiosa noche –llena de presagios y terrores– en que nació Hamlet de la forma más siniestra, con elementos de connotaciones evidentes: es una triste noche en que cae la nieve[128], los lobos aúllan, el cielo está cubierto ("enlutado"), "la corneja mustia"[129] chirría, en todas las estrofas de esta narración aparece el adjetivo "triste" y en la última se afirma:

> En la angosta ventana aleteaba
> El genio negro [...][130]

A partir de aquí el Hamlet del poema se dirige directamente a Ofelia en lo que es una reconstrucción de la famosa escena en que el príncipe la desconcierta con su crueldad, en unos términos muy diferentes a los que el Hamlet de Shakespeare empleó, cambiando esa

---

[126] *Ibidem,* p. 109.
[127] *Ibidem.*
[128] Las imágenes de la caída, expresivas de la atracción ctónica, son elocuentes signos de melancolía; la frialdad de la nieve acentúa el efecto.
[129] La corneja está ligada a Saturno y la melancolía. Según la larga tradición que partió de los bestiarios medievales y las enciclopedias del Renacimiento se consideraba a cuervos y cornejas como aves nefastas, llenas de connotaciones funestas, asociadas al dolor y al invierno. Cf. Ch. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., p. 59.
[130] Cf. M. Gutiérrez Nájera, *Poesía completa,* op. cit., p. 110.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

crueldad con que le habló en el drama por cierta ternura y comprensión, y recuperando además la imagen poética de la doncella coronada de flores, mirándose en el río:

> Tú, Ofelia, tú las sonrosadas sienes
> Coronas de ranúnculo serena:
> La paz de un lago en la conciencia tienes,
> Eres buena, sí, Ofelia, tú eres buena!
> [...]
> Mírate en el espejo de este río.....
> Contemplándote á tí pasa muy quedo.
> Yo no lo puedo ver: su lecho frío
> Tiene algo voluptuoso que da miedo.
> Sencillas flores en tu seno arrojas,
> En tu frente tu espíritu medita,
> Y con la mano trémula, deshojas
> El cáliz de una blanca margarita[131].

Aquí Hamlet no pone en cuestión maliciosamente la castidad y pureza de Ofelia, sino que la afirma, aunque por esa misma pureza siente la amenaza contaminante del mundo en ella, y transforma el cruel "a un convento" en advertencia bienintencionada. Este Hamlet tiene el sentido de lo irremisiblemente perdido, del descreimiento y la amargura, aunque le falta la esencial ironía que caracterizaba al personaje que salió de la pluma de Shakespeare. Es la suya la grandeza del espíritu generoso que tuvo el sentido de lo ideal y lo sublime, del titán caído, y vuelve a ser revelador de la posible influencia en este poema del libro de Hugo sobre Shakespeare el que se identifique a Hamlet con Prometeo. He aquí los versos en que se nos ofrece esa visión del héroe:

> Yo no te puedo amar: en nada creo:
> Ni de mi madre en el amor tampoco,
> Todos me llaman ciego, porque veo.
> ¿Qué estoy loco? ¡mentira! ¡no estoy loco!
>
> Subí del ideal á la colina;
> Miré el abismo en que el dolor se mide,
> Y desde entonces en mi audaz retina
> Hay un lugar en que el terror reside.
>
> Los ojos del espíritu me duelen,
> Tal cual los ojos de mi rostro, cuando
> En una tarde abrasadora suelen
> Estar al sol de frente contemplando.
>
> ¿La verdad? ¡No la sepas! tetra nube
> Preñada de relámpagos la envuelve,
> Y el espíritu audaz que á ella sube,
> Deja su cuerpo en tierra, mas no vuelve.

[131] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como cava el minero las montañas,
Del alma á las cavernas he bajado;
Y ví negras, tan negras sus entrañas,
Que negra mi pobre alma se ha quedado.

Mi enfermo corazón adentro llora;
Abismo abierto ante mis plantas veo,
Y amarrado á mi cuerpo, me devora
El buitre que mataba á Prometeo!

Yo soy el ave que perdió su nido,
La noche que quisiera unirse al día.....
Como águila sin alas he caído.....
¡Ay! si pudiera amar, cuánto amaría![132]

Este ser, que es una pesada carga para sí mismo, exhorta a Ofelia a huir de él, y la ve alejarse triste y trastornada, duda si hacerla volver pero vence en él el sentimiento de la pérdida y exclama:

No, mejor..... ¡que se muera, que se muera![133]

El Hamlet de Gutiérrez Nájera es posiblemente tan triste y melancólico como el de Shakespeare, está más definido, resulta menos ambiguo y más comprensible, pero pierde en complejidad, carece –como decíamos– de la ironía de su modelo, que sí exploran y desarrollan autores como Jules Laforgue y Leopoldo Lugones. Por otra parte, se erige como una figura de estatura heroica; los contornos del tipo se precisan en un sentido definido, un sentido tal que permite verlo bajo la fisonomía del arquetipo prometeico.

Una de las referencias shakespeareanas más repetidas en la obra poética de Gutiérrez Nájera es la de Ofelia. Ya en el poema que acabamos de comentar la hemos visto en el tipo de imágenes que se fueron fijando a lo largo del siglo XIX con el concurso de diferentes artes. A ella es comparada la amada soñada por el poeta en estos versos de "Valleto y C^{a}" (1877):

¡Así te había soñado, entre el encaje
Que por alas ostentan los querubes,
Con ese blanco y vaporoso traje,
Como Ofelia perdida entre las nubes![134]

En una composición de tono burlesco, "A una ultra-rubia" (1880), reaparece la imagen más poética de Ofelia, aquella que la presenta enajenada, con guirnaldas y

[132] *Ibidem,* p. 111.
[133] *Ibidem,* p. 112.
[134] *Ibidem,* p. 79.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dejándose deslizar sobre el río, no sólo la que inmortalizó Shakespeare sino también la de Everett Millais, que ya para siempre dejó impregnada en la retina de los que la vieron la transparente blancura de Elizabeth Siddal flotando rodeada de flores:

> ¡Pobre Ofelia que deshoja
> Sus guirnaldas en el río!
> [...]
> En tu hiperbórea hermosura
> Y en tu cutis de camelia
> Vaga claridad fulgura,
> Y recuerda tu blancura
> El cuerpo exangüe de Ofelia![135]

La representación que se hace de Ophelia en las dos últimas citas reproducidas es deudora de la tradición poética romántica y simbolista francesa: "Para los poetas franceses, tales como Rimbaud, Hugo, Musset, Mallarmé y Laforgue, la blancura formaba parte del simbolismo femenino esencial de Ophelia; la llaman "blanca Ophelia" y la comparan a un lirio, una nube, o la nieve"[136]. En "Carta abierta" (1882), como quiera que el poeta reflexiona sobre la relación entre el amor más anhelado y la dificultad de su cumplimiento, Ofelia se muestra como la mujer intangible, la representación del amor eterno por incumplido, del amor que ha de ser desdichado para hacer fértil la pluma del poeta, como la Laura de Petrarca o la Leonora de Tasso:

> Amor es una Ofelia que suspira.....
> No la queráis tocar..... ¡se desvanece![137]

Ya de 1888 es "La serenata de Schubert", donde la música del compositor austriaco sume al poeta en tristes reflexiones y le sugiere la melancólica imagen de la "Ofelia náufraga":

> En las ondas de plata
> De la atmósfera tibia y transparente,
> Como una Ofelia náufraga y doliente,
> ¡Va flotando la tierna serenata.....![138]

Este es un ejemplo muy ilustrativo de lo sugerente que resultaban ciertas imágenes de Shakespeare y de la fácil permeabilidad que permitían entre las artes; aquí Ofelia sirve para la evocación de un sentimiento despertado por la música, pero la propia música se

---

[135] *Ibidem,* p. 104.
[136] Cf. E. Showalter, "Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism", op. cit., p. 89. "For the French poets, such as Rimbaud, Hugo, Musset, Mallarmé and Laforgue, whiteness was part of Ohelia's essential feminine symbolism; they call her "blanch Ophélia" and compare her to a lily, a cloud, or snow".
[137] *Ibidem,* p. 146.
[138] *Ibidem,* p. 280.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

enriquece con esta figuración plástica de la misma, y en definitiva se produce la integración de las artes al aparecer congregadas poesía, pintura y música en un solo icono. La melancolía es el hilo conductor de esa síntesis, que en el lenguaje del poema se expresa a través de los adjetivos "náufraga y doliente". Por eso al hablar de nuevo de la música dice el poeta:

¿Qué tienen esas notas? ¿Por qué lloran?
Parecen ilusiones que se alejan.....
[...]
El alma se compunge y estremece
Al oír esas notas sollozadas.....[139]

Casi al final de la composición también se llamará "doliente" a la propia serenata[140]. La poética que se presenta en estos poemas sigue a veces una estela que hemos aludido anteriormente: las imágenes conocidas se han enriquecido ya con la aportación de todas las artes: podemos entrever las sugestiones de una imagen poética formada por una mezcla de las representaciones pictóricas del romanticismo o del prerrafaelismo y las cadencias de una música a propósito; he aquí la estrofa final de una composición de Gutiérrez Nájera ("Cuadro de hogar", 1879) que va ofreciendo entre sus versos las sugerencias pictóricas y musicales del cuadro del poema, ejemplo paradigmático de la integración de las artes que se busca también en la poesía, construida con el concurso de la sublimidad extática y la melancolía:

¡Qué cuadro! Los pequeños sonriendo
Grupo de querubines de Ticiano,
Dos seres en un éxtasis viviendo,
Y Schubert sollozando en el piano![141]

Para acabar con las referencias a Ofelia en la poesía de Gutiérrez Nájera señalaremos que, entre algunas composiciones suyas con catálogos florales, hay una en la que inevitablemente vislumbramos la sombra de la joven: se trata de "Para el corpiño" (1887), que acaba con esta estrofa:

.....Si me muero, dormir quiero
Bajo flores compasivas.....
¡Si me muero, si me muero,
Dadme muchas siemprevivas![142]

---

[139] *Ibidem,* p. 281.
[140] *Ibidem,* p. 282.
[141] *Ibidem,* p. 120.
[142] *Ibidem,* p. 273.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Encontraremos estampas similares de la desgraciada doncella en otros poetas, y tal consistencia del motivo nos demostrará que la imaginación modernista se apropió plenamente de la imagen poética de Ofelia.

Otra de las parejas shakespeareanas que recibe especial atención por parte de Gutiérrez Nájera es la de Romeo y Julieta. El poema que se titula "Con Julieta" (1886) recrea la escena, de singular encanto poético, del encuentro amoroso de los amantes en la que discuten si es el nocturno ruiseñor el que ha cantado aún o la madrugadora alondra avisando ya de la llegada de la mañana y del momento en que han de despedirse. El poema pone en primer plano el motivo del canto del ruiseñor; Romeo se dirige a él para que siga cantando, intentando retrasar así el doloroso momento del adiós. El ruego de Romeo es una forma desesperada del tema de la invitación al amor, una formulación llena de angustia, y por eso adopta el tono y las imágenes de la melancolía: el ruiseñor al que se dirige el Romeo de este poema es una de sus aves emblemáticas[143], pero aunque la inspiración principal del texto provenga de Shakespeare, el ruiseñor que canta Gutiérrez Nájera tiene –además de las connotaciones que le dio el dramaturgo inglés en semejante escena– otras nuevas. El yo que habla en el poema es Romeo pero es también el poeta, y se identifica con el ave que entona su canto en la noche solitaria, inspirado por esas cosas tristes y poéticas que se dan cita en el ámbito nocturno, y también, por supuesto, en el destino adverso de los amantes desdichados, que lo fueron más, si cabe, porque gozaron de un único y fugaz instante de amor. Así empieza la composición:

¡Oh dulce ruiseñor, sigue cantando!
¿No ves cuán triste la apacible luna
Alumbra el bosque, y cómo, murmurando,
Se duerme la laguna!
¡Dulce poeta de brillantes alas
Que en el silencio de la noche velas,
Y cantas, para tí, cuando no te oyen,
Y a los tristes consuelas!
[...]
Tú, como yo, debes tener tristezas
Estás enfermo como yo, y herido
Del imposible amor de que se muere![144]

[143] Christine Orobitg señala algunos de los valores del ruiseñor en relación con la melancolía: canta de noche, momento del día asociado con ella; en Pierius Valerianus aparece como símbolo de actividades melancólicas como el estudio y la vigilia nocturna, y representa bien la ambivalencia de la melancolía como ave ligada a la pena, a la mudez, a las sombras, pero también al canto hermoso. Cf. Ch. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., pp. 67-68.
[144] Cf. M. Gutiérrez Nájera, *Poesía completa*, op. cit., p. 238.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hay en el poema elementos concretos del pasaje del drama de Shakespeare: allí la anhelante Julieta, que quiere creer que es el ruiseñor el que canta todavía, le explica a Romeo que así lo hace todas las noches en un granado[145]; por eso el Romeo del poema le pide al ave:

> Sigue en la rama del gentil granado[146].

Sin embargo, el ruiseñor de Gutiérrez Nájera es también el pájaro de canto dulce y triste, a la vez que admirable, nocturno y muy melancólico, el compañero de Cintia que celebró Milton en la noche de la melancolía contemplativa de su *Il Penseroso*:

> 'Less Philomel will deign a song,
> In her sweetest, saddest plight,
> Smoothing the rugged brow of Night,
> While Cynthia checks her dragon yoke
> Gently o'er th' accustomed oak.
> Sweet bird that shunn'st the noise of folly,
> Most musical, most melancholy![147]

Los versos del poema de Gutiérrez Nájera citados más arriba ya dejan ver algo de lo que hemos señalado, pero si se contrastan los de Milton con los que transcribimos a continuación se observará la extraordinaria similitud de ideas e imágenes: la luna atraviesa el espacio, el ave se digna emitir su canto triste sólo en la noche, evitando las ruidosas y vulgares horas del día. La mudez del ave durante el día se interpreta como señal de su excelencia, así como su canto, que se da sólo en la sublime hora nocturna:

> Tu tierna serenata
> La escucha sola, en el sereno espacio,
> La casta Diana del carcaj de plata
> Que vuelve pensativa á su palacio.....
> Desdeñas á las aves: para ellas
> Nunca tienes canciones,
> Y cantas cuando brillan las estrellas
> Y parecen dormidos los botones.
> Escondes tu dolor y tu ternura
> A las luces del día,
> Y en el silencio de la noche obscura
> Se abriga, como enferma, tu harmonía[148].

---

[145] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., III.v.4, p. 184.
[146] Cf. M. Gutiérrez Nájera, *Poesía completa,* op. cit., p. 238.
[147] Cf. J. Milton, *Il Penseroso,* en *The works of John Milton,* op. cit., 56-62, pp. 25-26. [A menos que Filomela conceda una canción, / Con su lamento más dulce y más triste, / Que alisa el severo ceño de la noche, / Mientras Cintia refrena con la brida a su dragón / Suavemente por encima del roble acostumbrado. / Dulce ave que rehuyes el ruido de la locura, / ¡Tan musical, tan melancólico!].
[148] Cf. M. Gutiérrez Nájera, *Poesía completa,* op. cit., p. 238.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El ruiseñor que escucha el Romeo de Nájera es un elevado poeta, y es su canto para los que sufren y para los que aman:

¿Quiénes oyen tus cantos? Los que sufren,
Los que no buscan el desierto lecho
Porque en él les aguarda la tristeza.....
¡O los que cantan himnos de terneza
Oprimiéndose pecho contra pecho!

La pena y el amor te escuchan sólo[149].

En la segunda parte del poema el ruiseñor es sobre todo aquella ave que Shakespeare inmortalizó para presidir el encuentro amoroso, el símbolo de la dicha de ese momento, que tiene inoculado, no obstante, el germen del dolor por la felicidad que se conoce efímera. Por eso, la estrofa que sigue une la invitación al amor –implícita en el canto del ruiseñor– con el miedo y la angustia, antes que con el consuelo que brinda el *carpe diem* despreocupado:

¡Sigue cantando, ruiseñor! Si cesa
Tu serenata, que al amor evoca,
La boca enamorada que me besa
Se apartará convulsa de mi boca[150]

El momento doloroso llega; se percibe lo pasado como un sueño del que se ha de despertar, se sabe que el devenir del tiempo acarreará cambios amargos; el poema tiene en cuenta el final trágico que se conoce. Por eso mismo Romeo se aferra al instante:

Pero hoy, es hoy aún: el alma sueña,
Escucho al ruiseñor enamorado
Y en tu boca de grana, tan pequeña,
La canción de mi beso no ha cesado[151].

Sin embargo, ese instante es siempre insuficiente, revelándose la tragedia del hombre que quiere eternizar su amor y ha de enfrentarse con el tiempo:

Tengo aún que decirte que te quiero.....
No lo he dicho bastante
Y necesito repetirlo ahora.....
Y ya viene el dolor..... viene la aurora!
¡Otro instante! ¡otro instante![152]

[149] *Ibidem,* pp. 238-239.
[150] *Ibidem,* p. 239.
[151] *Ibidem.*
[152] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tras este deseo angustioso de apresar el instante, el futuro aparece en forma de pavoroso presagio. En la tragedia shakespeareana Juliet tiene una visión al despedirse de Romeo tras su noche de amor que se le presenta como una terrible premonición; en el poema un cuadro similar es visto por la imaginación de Romeo. He aquí ambos pasajes:

Juliet. O God, I have an ill-divining soul!
Methinks I see thee, now thou art so low,
As one dead in the bottom of a tomb.
Either my eyesight fails, or thou look'st pale[153].

¡Oh mi Julieta, la Julieta mía!
¿Por qué del grato sueño se despierta?
¿Por qué te he de mirar, pálida y fría,
Sobre la tumba de mis sueños muerta?[154]

La súplica final al ruiseñor es el esfuerzo desesperado e imposible contra el tiempo.

Vemos, pues, que en los poemas de Gutiérrez Nájera se atiende a diversos aspectos del universo shakespeareano que son incorporados a la poética del escritor mexicano: en el caso de Hamlet se recuerda su drama interno, sus reflexiones y su angustia; por lo que se refiere a Ophelia se evoca sobre todo la imagen de la doncella que canta y juega con guirnaldas y flota pálida sobre el río de su muerte; en lo que toca a Romeo y Juliet se apunta una y otra vez al momento del encuentro amoroso, con las implicaciones y elementos que hay en él. En el poema "Myrtos", ejemplo de invitación al amor y al placer donde el poeta incita una y otra vez a la amada para que lo acompañe, entendemos que hay una referencia implícita al pasaje de *Romeo and Juliet* del que hemos hablado antes, en el que el canto del ruiseñor actúa como el manto protector de la noche, propicia al amor:

Ninguno nos verá: sólo suaves,
Escucharemos trémulos, bien mío,
El erótico canto de las aves
Y la voz de las ondas en el río![155]

Las estructuras míticas que se han ido gestando vinculan a las parejas emblemáticas del amor eterno, y por eso en esta misma composición el poeta parece envidiar la suerte de Francesca y Paolo, idealizando el destino de la pareja de amantes desdichados que aparecen

[153] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., III.v.54-57, p. 187. [*Juliet*: ¡Oh, Dios! ¡Tengo el alma llena de malos presagios! / Me parece verte, ahora que estás tan abajo, / Como a un muerto en el fondo de una tumba. / O me engaña la vista, o tú estás pálido].
[154] Cf. M. Gutiérrez Nájera, *Poesía completa*, op. cit., p. 239.
[155] *Ibidem,* p. 88.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

condenados en el círculo de los lujuriosos del Infierno de Dante, pues en la estrofa que reproducimos, tal destino adquiere la grandeza de lo sublime:

> Quiero que nuestras almas abrazadas
> Dejen la triste tierra del proscrito,
> Y crucen por un vértigo llevadas,
> Cual Paolo y Francesca, lo infinito![156]

Es probable que Gutiérrez Nájera tenga más bien presente el cuadro –que sublima el episodio– de Dante Gabriel Rosseti (fig. 91), antes que el texto de Dante, en el que el ilustre florentino no sólo describe el angustioso tormento que aflige a los amantes, sino la congoja que le produce la visión de las torturas de Francesca[157]. No obstante, también es cierto que, igual que ocurre con Shakespeare, algunas imágenes de Dante son asumidas en el Modernismo antes por su eficacia poética que por su potencia dramática. Y es precisamente el halo poético que nimba a ciertas figuras femeninas salidas de la pluma del dramaturgo lo que hace que el poeta mexicano las elija como modelos para la imagen de la amada que se forja en "Myrtos", una mujer sensual en su inocencia pudorosa y a la vez apasionada, como las heroínas shakespeareanas (Juliet y Desdemona) que protagonizaron amores tan intensos como desdichados:

> Así..... morena, así; negro el cabello
> Descendiendo en undosas espirales,
> Con ese casto y torneado cuello,
> Y esos trémulos labios de corales.
>
> Así te soñé yo: nerviosa y alta,
> Diáfano el cutis, sonrosado apenas;
> Con yo no sé qué luz que hierve y salta
> En las azules curvas de tus venas.
>
> Negros tus ojos que el amor agita
> Con algo de Julieta enamorada,
> Y más negros aún cuando palpita
> Desdémona soberbia en tu mirada.
>
> Así te vi; como la ninfa hermosa
> Que del lago en el fondo se descubre,
> Envuelta en tu pudor, como una diosa
> Que con su augusta clámide se cubre[158].

[156] Cf. M. Gutiérrez Nájera, *Poesía completa,* op. cit., p. 88.
[157] Cf. Dante Alighieri, *Divina comedia*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1981, Infierno, Canto V, 31-35, 116-117, pp. 74, 77.
[158] *Ibidem*, p. 89.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El sentido de lo ideal no está ausente, sin embargo, y por eso en la última estrofa la identidad de la amada se compara con la figuración femenina del amor sublime por excelencia: la Beatriz de Dante:

> Quiero estrechar tus manos palpitante
> Y para darte el porvenir te llamo;
> Que si me falta luz para ser Dante
> Tu eres más grande que Beatriz, y te amo![159]

Es muy significativa la alusión conjunta de personajes de Dante y de Shakespeare en un poema: nos lleva una y otra vez a la idea de formación de un canon para el que se seleccionan determinados motivos o personajes que han gozado de una particular fortuna en las artes: de Dante proceden Francesca y Paolo, y Beatriz por supuesto; entre los de Shakespeare se elige, sobre todo, a Ophelia y Hamlet, a Juliet y Romeo, a Desdemona y Othello, parejas del amor frustrado que como tal aparecen, o paradigmas individuales de conflictos que, además de su carga dramática, tienen su perfil poético, un perfil configurado en determinados episodios que se transforman en imágenes recurrentes de fuerte carácter simbólico dentro del código que nos es conocido, conformado con los elementos del imaginario de la melancolía: la locura y muerte de Ophelia, el ruiseñor y la noche protectores en el amor entre Romeo y Juliet, la desgracia cayendo sobre el alma de la muy desdichada Desdemona.

Pero volvamos a las referencias a los amantes de Verona que no habíamos, ni mucho menos, agotado. El encuentro amoroso entre Romeo y Julieta preside la composición "Invitación al amor" (1882), en la que el poeta expresa el modo en que todo conspira para el amor en la hora en que a él se entregaron los amantes de Shakespeare:

> ¿Por qué cerrar la habitación secreta
> Y atar las rojas alas del deseo,
> A la hora misteriosa en que Julieta
> Oyó crujir la escala de Romeo?[160]

La referencia no es abandonada ahí, sino que vuelve con la idea expresada en el drama de que la noche es propicia al amor, y la aurora –señalada por el canto de la alondra– marca la separación:

> ¡Ah, vuestro labio sin piedad mentía,
> No ha muerto aún nuestra pasión, señora;
> No cantan las alondras todavía,

[159] *Ibidem,* p. 90.
[160] *Ibidem,* p. 150.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ni se estremece en el cristal la aurora![161]

Vemos, pues, que la imagen que tuvo más fortuna del drama de *Romeo and Juliet* fue la de la escena que reflejaba la angustiosa y agónica lucha entre el amor y el tiempo. Por eso de nuevo, en un poema escrito "En la muerte de Manuel Álvarez del Castillo" (1887), Gutiérrez Nájera contrapone la figura de la enlutada de ojos negros, la pálida hermosa y taciturna, la Muerte, enamorada de su víctima, a la de "La vida enamorada" que le decía a esa víctima

Como Julieta á su gentil Romeo:
—No te vayas.....no es tiempo todavía![162]

Reaparece el motivo de Julieta intentando retener a su amado; es en el poema "Á Altamirano" (1889), y dice así:

una joven, la musa americana,
llorando se despide en la ventana
del poeta divino.
Le dice: «¡No te vayas todavía!»
como á su amante la gentil Julieta,
y entre besos respóndele el poeta:
«Me voy y vas conmigo: ¡tú eres mía!»[163]

Recordemos también que en la oda "Á Hidalgo", al hablar el poeta de

[...] La voluptuosa Musa
Que mis cantos eróticos inspira[164],

nos dice poco después que

Es parda alondra que amorosa canta
En el balcón abierto de Julieta[165].

Una alusión sin mayor importancia, si no es para ratificar la presencia preferente de ciertos personajes shakespeareanos, es la de Desdémona y Otelo en "La muñeca", monólogo fechado en 1891:

Desdémona la de Otelo
Y Margarita en la rueca,
¿Qué le pidieron al cielo?
Lo que se pide al abuelo
Cariñoso:—¡mi muñeca!–[166].

[161] *Ibidem,* p. 151.
[162] *Ibidem,* p. 267.
[163] *Ibidem,* p. 333.
[164] *Ibidem,* p. 359.
[165] *Ibidem.*
[166] *Ibidem,* p. 337.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la composición "Pax animae" (1890), que lleva como subtítulo "Después de leer a dos poetas", se predica cierto estoicismo cristiano frente a los dolores y tristezas de la vida, frente a las ofensas o daños infligidos por otros, que han de resolverse con el perdón y la compasión, proponiendo, por ejemplo, una imagen en la que se destacan los valores de la tristeza, representada por la Cordelia de Shakespeare, en la que ha de apoyarse el que sufre:

> ¿Padeces? Busca á la gentil amante,
> A la impasible e inmortal belleza,
> Y vé apoyado, como Lear errante,
> En tu joven Cordelia: la tristeza[167].

El análisis de las referencias que proceden de la inspiración del dramaturgo isabelino en la obra poética de Gutiérrez Nájera nos ha proporcionado ciertas nociones de cómo tiene lugar la incorporación de los elementos shakespeareanos en vinculación con la melancolía en dicha obra. Ahora sólo queremos reforzar dos ideas: por una parte, se habrá observado la preferencia por las alusiones en parejas: Hamlet y Ofelia, Romeo y Julieta, Desdémona y Otelo, Julieta y Desdémona, Lear y Cordelia. Tendremos ocasión de apreciar el mismo fenómeno cuando estudiemos a Lugones, que en dos piezas del *Lunario sentimental* elige a Romeo y Julieta también, y a Hamlet y don Quijote. No hay que perder de vista, pues, la teatralización con que se vuelve a Shakespeare, ni ignorar la tensión dramática en que se desenvuelven los personajes y que se quiere transmitir en algunas de estas composiciones, o el hecho de que a través de las recreaciones que estos poetas realizan se está construyendo un diálogo entre figuras literarias ya canonizadas por la tradición. Por otra parte, ha quedado de manifiesto igualmente la fijación por ciertas imágenes de particular aliento poético y de presencia en todas las artes.

1.8.2 Julio Herrera y Reissig (1875-1910)

Aunque nuestro análisis más profundo de los autores modernistas estará dedicado a la obra de Leopoldo Lugones –cuyo tratamiento de los elementos shakespeareanos merece ciertamente una atención especial– y, en los ámbitos más significativos, también a Rubén Darío, daremos voz asimismo a otro de los conspicuos del Modernismo, el uruguayo Julio Herrera y Reissig, para lo que presentaremos un corpus textual que nos permita definir las

[167] *Ibidem,* p. 310.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

líneas que sigue su apropiación de lo shakespeareano y si hay algún avance en ellas con respecto a lo ya representado.

Las alusiones shakespeareanas predominantes en su obra poética se refieren, sobre todo, a Julieta y a Ofelia como veremos. Suelen producirse como lugares o arquetipos poéticos ineludibles para quien, como Herrera, cultiva muy conscientemente la poética de la melancolía. Él mismo se siente inevitablemente sujeto al influjo de Saturno: su quebrada salud estaba determinada por una afección cardiaca que lo torturó durante toda su vida, de modo que el poeta pudo persuadirse de que ello lo colocaba bajo la égida del astro de la melancolía, como señala en más de una ocasión en su poema "La vida" (*La Democracia*, Montevideo, 15 de abril de 1906):

> De agotamiento cardíaco
> Tuve síncopes mortales,
> Bajo los guiños fatales
> De Saturno y del Zodíaco.
>
> [...]
>
> El agorero Saturno
> Me hincó su mirar huraño
> Y un torvo pájaro extraño
> Cantó un doliente Nocturno
> De Chopin [...][168].

La influencia saturnina es de nuevo destacada, junto con la acción lunar, en "Tertulia lunática" (1909):

> La realidad espectral
> Pasa a través de la trágica
> Y turbia linterna mágica
> De mi razón espectral...
> Saturno infunde el fatal
> Humor bizco de su influjo
> Y la luna en el reflujo,
> Se rompe, fuga y se integra
> Como por la magia negra
> De un escamoteo brujo[169].

Si nos detuviéramos en analizar la amplia gama de motivos del imaginario melancólico en la obra de Herrera la lista parecería interminable. Como visión global podemos comprobar que, además de percibir en sí el estigma saturnino, el autor uruguayo representó a la Melancolía misma personificada, convirtiéndola en una amada singular, en

[168] Cf. J. Herrera y Reissig, *La vida y otros poemas*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., pp. 371 y 381.
[169] Cf. J. Herrera y Reissig, "La Torre de las esfinges", *Los peregrinos de piedra*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., pp. 62-63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proyección del alma del poeta. Así ocurre en "Poema violeta" (*La Democracia*, Montevideo, 1 de junio de 1906), composición de nombre ya de por sí revelador si tenemos en cuenta que "violeta" –flor, color o nombre– fue para Herrera emblema de melancolía, y poema en donde aparece como una especie de patrona de las pálidas y detenta fundamentalmente su función inspiradora:

> Te llaman Melancolía
> Hermana del Arpa Eólica,
> Porque eres el alma mía,
> Y mi alma es melancólica…[170]

El poeta sabe lo que debe a esa peculiar musa, y así se lo reconoce:

> En todo este desconsuelo
> Que late dentro de mí,
> Sabe que hay mucho de cielo,
> Espolvoreado de ti![171]

He aquí, pues, una nueva Dama Melancolía que, como en otras ocasiones, no será la vieja ajada y flaca, pálida y andrajosa, la pavorosa Dame Merencolye de la tradición francesa[172], sino la especie de monja superior, "pensativa, devota y pura" que Milton cantara en *Il Penseroso*:

> Tus dichas tristes en tanto
> Se muestran siempre inclinadas,
> Como esas enamoradas
> Que adoran el campo santo…
>
> No hubiera mayor lisonja
> Que hacer de mi pecho adusto,
> Un monasterio a tu gusto
> Para que entraras de monja![173]

El poeta la sueña como sacerdotisa que oficia en la nueva religión del arte y por eso le suplica:

> Condúceme a la imposible
> Helicona donde bebe
> El Infinito y las nueve
> Musas del Incognoscible[174].
>
> Sé tú la sacerdotisa
> De mi eterna Religión,
> Y alza en la celeste misa
> Tu divino corazón[175].

---

[170] Cf. J. Herrera y Reissig, *Las lunas de oro*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 206.
[171] *Ibidem*, p. 208.
[172] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 220 y ss.
[173] Cf. J. Herrera y Reissig, *Las lunas de oro*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 209.
[174] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En *Las lunas de oro* el poema "Idilio espectral" (1904) narra el macabro romance que ocurre "en un mundo saturnal", donde habita también Melancolía:

> Pasó en un mundo saturnal: Yacía
> Bajo cien noches pavorosas, y era
> Mi féretro el Olvido... Ya la cera
> De tus ojos sin lágrimas no ardía.
>
> Se adelantó el enterrador con fría
> Desolación. Bramaba en la ribera
> De la morosa eternidad, la austera
> Muerte hacia la infeliz Melancolía.
>
> Sentí en los labios el dolor de un beso.
> No pude hablar. En mi ataúd de yeso
> Se deslizó tu forma transparente...
>
> Y en la sorda ebriedad de nuestros mimos,
> Anocheció la tapa y nos dormimos
> Espiritualizadísimamente[176].

En "La intrusa" (*El Diario Español*, 23 de junio de 1907) reaparece con los rasgos miltonianos como compañera del poeta y por tanto rival de su otra amada. La reconoce como única acompañante inseparable, su musa inspiradora y el tema de sus versos; de nuevo, proyección de su alma, sombra de sí mismo y capaz por eso de amar a quien la considera su rival:

> Por aquella que siempre me acompaña,
> Y a quien canto en mis versos, sientes duda,
> Que llora cuando lloro y que restaña
> Mi negra herida con su mano ruda…
>
> No hay sino ella que a mi noche acuda,
> Con frente desolada y alma extraña,
> A darme el beso de su boca huraña,
> Y mirarme con ojos de viuda…
>
> Ella es mi hermana de melancolía,
> Que con pálida mano de abadesa,
> De mustia luna mi camino alfombra…
>
> Ay! Si te viera, cuánto te amaría
> La triste soledad, tu rival, esa
> Que odias y es apenas una sombra!...[177].

---

[175] *Ibidem*, p. 212.
[176] Cf. J. Herrera y Reissig, "Los parques abandonados", *Las lunas de oro*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 245.
[177] Cf. J. Herrera y Reissig, "Los parques abandonados", *Las lunas de oro*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 247.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El poeta nos propone nuevos nombres enigmáticos para el inconfundible "personaje" en "Almas pálidas" (*Apolo*, Montevideo-Buenos Aires-Santiago de Chile, abril de 1908), y así cuando nombra a la compañera con la que habla "en la hora taciturna" sobre su sufrimiento, su "esplín eterno", la llama "La Excéntrica, la Esfinge, la Saturna"[178].

Pero nos dejamos atrás a propósito la composición que sigue al "Poema violeta" que mencionamos más arriba; se trata del que en la edición por la que citamos aparece como "[Poema violeta II]" (*La Democracia*, Montevideo, 1 de junio de 1906), puesto bajo el epígrafe "A la manera de Schumann", que formaba pareja con el anterior y en el que ya encontramos una referencia shakespeareana. En él seguimos descubriendo los caracteres del noble personaje, la monja, la elevada figura aristocrática con la "frente de Sibila" responsable de un cambio crucial en el poeta:

> Copia el crepúsculo extático
> Tus actitudes de monja.
>
> [...]
>
> Una antigua aristocracia
> Tu eufónica mano afila[179].
>
> [...]
>
> Yo era feliz y risueño...
> Pasó tu sombra a mi lado
> Y en forma de ¡ay! Afilado,
> Me hundió un puñal en el sueño.
>
> Cuando abates tus miradas
> Me suspira Lohengrin,
> Y me llaman del jardín
> De las almas inclinadas[180].

Si una llamada de la misteriosa criatura lo convoca al jardín "De las almas inclinadas", no extraña que la última estrofa contenga una aceptación fatalista para la que se invoca la suerte de Ofelia:

> Y, pues, lo quiere la suerte...
> Como Ofelia un azahar,
> Deshojando el verbo amar
> Entraremos en la Muerte...[181].

[178] *Ibidem*, p. 249.
[179] *Ibidem*, p. 213.
[180] *Ibidem*, p. 214.
[181] *Ibidem*, p. 214.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Es la Ofelia floral, la figura pura que deshoja el blanco azahar. De hecho, ya había sido evocada por Herrera en un poema anterior de evidentes significados. El blanco sirve de leit motiv como color del esplín en "Nivosa" (*Rojo y Blanco*, Montevideo, 1 de julio de 1900), pues en él canta a una "noche de Neurastenias" en que las nubes pasan "Cual procesión de novicias" y en que "Todo es blanco"[182]. Invoca aquí a su "blanca querida", cuyas "tristes palideces" y "blancas hermosuras" nos recuerdan a Ofelia, cuya imagen surge, en efecto, identificada con la de la flor que expresa su destino de pureza malograda:

> ¡Oh, ven, mi blanca querida de los pálidos hastíos;
> Chopin y Schubert conversan entre esas muertas blancuras,
> Y ejecutan en el bosque la romanza de los fríos,
> De las tristes palideces y las blancas hermosuras!
>
> Miro a un lirio que está loco: miro a Ofelia que se aleja;
> Miro a un astro que se cae: miro a Safo que se mata[183].

Vemos, pues, que en la utilización poética de Ofelia no se aparta Herrera de las imágenes afianzadas. Sólo en un breve texto en prosa de 1904 titulado "Umbra. La dannazione di Paolo", de tonos decadentistas y referencias demoníacas, crea el uruguayo una imagen híbrida para la que encuentra en la inocencia de la joven el mejor contrapunto de la impudicia grotesca:

> Que aun en lo mejor de un romanticismo trémulo y mustio, avergonzáis con vuestra gracia maldita, semejando un mono del infierno que trepara en el sauce de Ofelia para hacer posturas escandalosas!…[184]

Más frecuentes y plurales son las menciones a Julieta. En uno de los primeros poemas del escritor uruguayo, aparecido en *La Razón*, Montevideo, el 1 de julio de 1898, aparece invocada en su apoteosis, como emblema a un tiempo de la pasión amorosa que suscita y de la más pura inocencia que encarna:

> ¡Despertad a Julieta enaltecida,
> Y espirará en orgías de embelesos
> Al ver sus ojos, cirios de mi vida,
> Al ver su amor, incubación de besos!
>
> Sí, surgirá Julieta de sus huellas
> Al conjuro febril de sus miradas,
> Como surgen del choque las centellas
> Y del triunfo del sol las alboradas.
>
> Sin mácula su alma, nada sabe
> De las fétidas sombras de este suelo;

[182] Cf. J. Herrera y Reissig, "Nivosa", *Los maitines de la noche*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 339.
[183] Ibidem, p. 340.
[184] Cf. J. Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 586.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cautiva del amor, es como el ave,
Si no ve flores se remonta al cielo.

[...]

Ella es la pura, la que se estremece
Como la perla de agua congelada[185].

La enamorada de Romeo y la imposible novia de Hamlet se traslucirán como imágenes insustituibles para evocar las cualidades más vaporosas y sutiles de los elementos de una naturaleza nocturna en el largo poema titulado "Naturaleza" (*La Razón*, Montevideo, 4 de junio de 1899), que empieza por describir en términos casi épicos las transformaciones del crepúsculo, acogidas luctuosamente por las criaturas que viven la hora triste:

Aves, plantas y brisas –todo dice
Una oración, un salmo de tristeza;
La tierra toda al Creador bendice,
Y gime la feraz naturaleza[186].

Tras el esplendor decadente y multicolor de las agonías del sol, se adueñan del paisaje, en la descripción que sigue, los colores de la melancolía –los oscuros y los amarillos–; todo se vuelve más afilado y hostil, o bien se carga de una entidad excepcional; pero son los sauces sensitivos, "Almas del bosque", los privilegiados transmisores del mensaje. En su descripción se demora el poeta a lo largo de tres estrofas, en las que se despliega con todas sus connotaciones e imágenes asociadas –a que ya nos referimos en otro lugar– la fuerza emblemática de tales árboles en el imaginario modernista. La inclinación de sus ramas despierta sugerencias múltiples: cansancio, meditación, gravedad, enfermedad melancólica, sueño, y por supuesto, el sollozo al borde del agua y el lirismo de su follaje transmutado en largas cabelleras flotantes de ninfas... Son, así, "los poetas de los ríos" que, ayudados por el viento, pulsan su lira, y, como tales, reflejo del poeta, que reconoce en la figura doliente pero fértil de los árboles la imagen de sus "tristes pensamientos":

¡Almas del bosque, *de sufrir cansados*,
Los sauces, *de figura pensativa*,
Parece que aguardasen prosternados
Alguna inmensa bendición de arriba!

¡Los sauces: *los poetas de los ríos*,
Que están siempre sombríos,

[185] Cf. J. Herrera y Reissig, "¡Incógnita!", "Poemas no incluidos en Bertani", en *Poesía completa y prosas*, Madrid [etc.], ALLCA XX, Colección Archivos 32, 1998, pp. 473-474. Registramos las fechas dadas por Ángeles Estévez en esta edición.
[186] Cf. J. Herrera y Reissig, "Poemas no incluidos en Bertani", en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 498.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como agobiados por extraño duelo,
Buscando inspiración en la corriente
Que se desliza, blanda y lentamente,
Como una inmensa lágrima del suelo!
Los sauces que murmuran mil querellas
Cuando los turbios remolinos giran,
Enfermos melancólicos que miran
[...]

¡*Los sauces que murmuran sus congojas*
Cuando las auras, ebrias de alegría,
Hacen sonar su blanda sinfonía
En el teclado de sus yertas hojas!
Los sauces, esas liras de follaje,
[...]

Los sauces somnolientos,
Los hechos de tristeza y de quebranto,
Que a imagen de mis tristes pensamientos
Les place florecer sobre su llanto.
Los sauces, que, besados por las linfas,
Semejan plañideras,
¡Colosales imágenes de ninfas
Sumergiendo sus largas cabelleras
O soñando en silencio en las riberas![187]

El ensombrecimiento del paisaje deja paso a la noche tenebrosa, asociada definitivamente a la tristeza:

Es ya de noche. En la feraz llanura
Iba formando la sombra otra espesura;
Todo está triste, imperturbable, inerte;
¡Ya armó sobre la tierra el hada oscura
La tienda de la muerte![188]

Pero la noche es también contexto propicio para el amor, y si había un modelo literario que representaba el encuentro amoroso nocturno con todas sus delicias ése era el proporcionado por Shakespeare en *Romeo and Juliet* (recordemos que Gutiérrez Nájera había sido pródigo en su representación):

Y semejan las brisas nocturnales
Palabras amorosas,
Los alientos virgíneos de las rosas,
Y serían arrullo en el poeta,
Suspiros en los tálamos nupciales,
Perfumes en las bocas virginales
Y frescura en la alcoba de Julieta![189].

---

[187] *Ibidem,* pp. 500-501. Las cursivas son nuestras. Las mismas connotaciones vuelven a tener en un poema de *Los parques abandonados*: "Los sauces padecían con los vagos / insomnios del molino". Cf. J. Herrera y Reissig, "El crepúsculo del martirio", *Los parques abandonados*, *Las lunas de oro*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p.252.
[188] Cf. J. Herrera y Reissig, "Poemas no incluidos en Bertani", en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 502.
[189] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La luna preside el espectáculo que brinda la noche, y en la noche que canta el vate se perfilan imágenes poéticas recreadas a partir de las dos heroínas shakespeareanas a que aludimos; además, la mención a Julieta como término de comparación de la luna se incluye en un vasto símil que abarca el universo dantesco, la alusión al propio florentino y la identificación con la figura del poeta en una curiosa síntesis que integra imágenes de la errancia, la palidez y el alumbramiento de la inspiración:

¡La luna –hermosa luna– siempre errante,
Vagando como Dante
Por su azulado paraíso, inquieta,
Pálida y virginal como Julieta,
Que al rasgar el espesor profundo
De la sombra, es imagen del poeta
Que en sueños se levanta sobre el mundo!

[...]

Y me parecen las nevadas nubes
Ligeras vestiduras de querubes,
Almas de nieve –alfombras de camelias,
Estelas de vapor– ligeras naves
Que se dirigen al Edén –Ofelias
Que errantes marchan [...][190]

El poema se vuelve canto al placer y a la belleza en la representación mundana de Venus o Citerea, la Helena griega que protagoniza la cita amorosa en el bosque a la luz de la luna estival. El último avance de la composición se produce, sin embargo, para transitar por la hora más melancólica: ya el viento inclina los álamos, la selva está sombría, invadida de tinieblas, la noche se ha vuelto siniestra y no cantan las aves, tampoco la asociada a Julieta... La letanía que niega la armonía y el movimiento precede a la caída abismal en la zona oscura donde reinan el caos, las aves ominosas, lo perverso y enfermizo, ejemplarmente figurados en una criatura de hondas resonancias saturninas, el murciélago:

Ni se siente a la alondra, esa Julieta
Que le canta un adiós a su Romeo[191].
[...]

¡Es la hora, la hora del misterio,
Cuando vagan las aves agoreras
En torno al cementerio,
Cual sonámbulas almas de hechiceras!
La hora en que el murciélago, aterrado,
Cual si tuviera miedo de sí mismo,
O sufriese un extraño paroxismo,

[190] *Ibidem,* pp. 503-504.
[191] *Ibidem*, p. 511.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gira y se cierne, en vuelo atolondrado,
Cual espíritu enfermo y enlutado,
¡Cual pedazo de sombra de un abismo![192]

El encuentro amoroso nocturno vuelve a darse en el poema "La musa de la playa" (*La Revista*, 5 de noviembre de 1899). Aquí la descripción que comienza con la exclamación

¡Qué hermosa noche! [...][193]

ya nos recuerda la noche de Jessica y Lorenzo y el pasaje maravillosamente evocador en el que ambos personajes shakespeareanos se entregan al jugueteo de rememorar sobre todo historias míticas de amor junto a la suya propia, mediante un diálogo en cuyos intercambios ambos empiezan siempre con "In such a night"[194] [en una noche así]; nos lo recuerda —decíamos— aun antes de que el poeta aluda a la presencia de la inspiración del Shakespeare de *The merchant of Venice*:

Las nubes son esquifes de Venecia.
En la inmensa extensión Shakespeare palpita[195].

La cita amorosa no deja de tener, por cierto, elementos inquietantes, y el poeta exhorta a su musa a huir al mar; tiene celos y miedo que el propio amor despierta, de ahí estas metáforas que incluyen el instrumento criminal de Otelo:

Tus ojos fueron hechos con el velo
Que cubre el rostro de la diosa Idea,
Con el acero del puñal de Otelo,
Y con fiebres de Safo y de Popea![196]

Las metáforas profundizan en el poder de unos ojos incendiados de pasión y volverán a hacerlo en el poema "Los ojos negros"[197] –al que dedicaremos algo más de atención en otro apartado de nuestro trabajo– donde se asocian de nuevo con el perfil más siniestro y saturnino de Otelo:

Ojos fetiches sonámbulos,
Ojos etíopes con celo,
Ojos que tienen rugidos

---

[192] *Ibidem*.
[193] *Ibidem*, p. 516.
[194] Cf. W. Shakespeare, *The merchant of Venice*, op. cit., V.i.1-22.
[195] Cf. J. Herrera y Reissig, "Poemas no incluidos en Bertani", en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 516.
[196] *Ibidem*, p. 519.
[197] Salió con el título "Psicología de unos ojos negros" en *La Revista*, Montevideo, el 10 de junio de 1900; con supresiones en *El Diario Español* el 6 de mayo de 1906 y con nuevas estrofas en la edición de Bertani con el título "Los ojos negros de Julieta". Cf. A. Estévez, "Notas explicativas", en J. Herrera y Reissig, *La vida y otros poemas*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 429.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como las iras de Otelo![198]

En "A Guido y Spano" (*La Revista*, 25 de enero de 1900) Herrera y Reissig encomia la inspiración del poeta a quien dedica la composición y, en una estrofa donde crea una imagen sintética llena de connotaciones sentimentales agrupando lugares literarios, la compara con "la escala de Romeo", que se eleva al ideal soñado y se ubica en el territorio de la melancolía amorosa:

Llanto y risa a la vez; nuevo Proteo,
¿Qué incógnita sonámbula te inspira?
Me parece la escala de Romeo
Que está soñando en el sauzal de Elvira![199]

Una de las últimas menciones a lo shakespeareano entre los poemas tempranos de Herrera se produce en la composición poética dividida en varias partes "Las Pascuas del Tiempo" (1900)[200]: en ella el Tiempo, "viejo Patriarca" de frente pálida y llena de arrugas, preside unas fiestas mitológicas suntuosas; en la segunda parte, titulada "Fiesta popular de ultratumba", el poeta va relatando en profusión caótica los detalles del fastuoso lugar, las desordenadas incidencias iniciales y los variados personajes –reales, literarios, mitológicos, etc.– que concurren a la singular fiesta, especie de curiosa Saturnalia mitológica con la característica inversión de roles hasta el punto de que –se afirmará en la tercera parte– "Los cuerdos se vuelven locos y arlequines los provectos"[201]. Baila allí Julieta entre otras egregias personalidades, y la fiesta adquiere dimensiones desmesuradamente grotescas que provocan la irrupción airada de Saturno, quien manifiesta estar dispuesto a devorarlos a todos. Entre los últimos incidentes esbozados se detalla la rivalidad entre los más ilustres suicidas (hijos de Saturno, al fin) por disputarse la gloria; la primera en hablar es una Julieta que declara su primacía en la entrega amorosa:

En esto hubo discusiones sobre cuál de los suicidas
Era más digno de gloria. Dijo Julieta: yo he sido
Una reina del Amor; hubiera dado mil vidas
Por juntarme a mi Romeo [...][202].

---

[198] Cf. J. Herrera y Reissig, *La vida y otros poemas*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 387.
[199] *Ibidem*, p. 396.
[200] Aparece en *Almanaque Artístico del Siglo XX*, Montevideo, 1901, pero hay manuscrito fechado en 14/XII/1900. Cf. A. Estévez, "Notas explicativas", en J. Herrera y Reissig, *Las Pascuas del Tiempo*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 358.
[201] Cf. J. Herrera y Reissig, "III – Llegada de los meses y de las horas", *Las Pascuas del Tiempo*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 301.
[202] Cf. J. Herrera y Reissig, "II – Fiesta popular de ultratumba", *Las Pascuas del Tiempo*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 300.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La predilección temprana de Herrera y Reissig por Julieta parece presagiar el hecho de que acabaría por convertirse para el poeta en mito femenino particularmente querido, pues tal fue el nombre de la mujer que conoció en 1903 y con la que se casaría en 1908. Por ello, a partir de ese conocimiento le resultaría especialmente caro unir en una sola mención las referencias a la sublime heroína y a su amada, y hacerlo con las prestigiosas connotaciones de la melancolía, como en este poema publicado en la revista *Apolo*, Montevideo, en julio de 1909:

> Hoy mi jardín de pálido poeta
> Con azucenas de orfandad se viste,
> Un solo nombre vive en mí: Julieta![203]

La amada del poeta, que tocaba el piano[204], puede ser comparada con una de las aves que cantaron en la noche de amor de los amantes de Verona:

> Llega hasta mí una música divina
> De besos y nostalgias: Es Julieta
> Que suspira en el piano una indiscreta
> Confesión de latidos... Ella trina
> –Alondra y surtidor y brisa fina–
> Su canto –encaje y tul y perla rara[205].

Dentro de la serie "El abanico de perlas" (*La Democracia*, Montevideo, 14 de junio de 1906), que se compone de tres poemas, el primero es "Julieta", título de una composición en que el vate gana para su amada la gloria del personaje de Shakespeare gracias a la celebración de un nombre que en su vinculación con el universo shakespeareano está pleno de notas de la más poética melancolía:

> Oh, qué sublime harmonía,
> Te significa, mi amada:
> Oro y perlas, sollozada
> Súplica del alma mía!
>
> Aria, nocturno o balada,
> Adiós de melancolía,
> Risa que esconde, aunque ría,
> Una lágrima inclinada!...
>
> Son tres sílabas, tres ampos,
> Coro de tres cisnes blancos...
> Tu nombre es un eco en pos

[203] Cf. J. Herrera y Reissig, "La soledad", *Divagaciones románticas,* en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 203.
[204] Cf. R. Bula Piriz, "Estudio preliminar", en J. Herrera y Reissig, *Poesías completas y páginas en prosa*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 62.
[205] Cf. J. Herrera y Reissig, "La soledad", *Divagaciones románticas,* en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 203.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> De Romeo, y no es poeta
> Quien no suspire: Ay, mi Dios!,
> Al sentir llamar: Julieta![206].

Así, cuando celebra un nuevo nombre, "Dolores", comienza por compararlo con Julieta y sigue el paradigma oscuro de belleza emblematizado en los ojos negros; tampoco falta la frágil violeta de evidentísimas connotaciones en Herrera:

> Oh, mi pálida violeta,
> Cual Julieta y Olaluma!...
> [...]
>
> Oh, Dolores: negras flores
> De Dolor, son tus dolores...
> En tus ojos anochece
>
> La violeta de tu vida[207].

Julieta sigue siendo emblema de la devoción más pura cuando en el prólogo que escribe para la obra *Palingenesia*, de su amigo Óscar Tiberio, al tratar de explicar la curiosa dualidad que impulsa su inspiración tanto hacia los paisajes de la pasión libertina como hacia el de las bellezas intactas, expresa también así esa doble inclinación:

> da un pellizco a una pierna hermosa, mientras apura el Chiraz sobre alcatifas de Ormuz, e imprime con devoción un casto beso en la frente de las Julietas dormidas[208].

Como hemos visto las alusiones de Herrera y Reissig a lo shakespeareano se circunscriben casi siempre a Julieta y Ofelia. Las de la segunda no se apartan de las consolidadas hasta el Modernismo, y su imagen queda por tanto fijada como puro motivo cuyo valor radica en la densidad poética que porta. Así ocurre igualmente en algunas alusiones a Julieta, aunque cuando el poeta funde en tal nombre la evocación de la heroína trágica y la de su amada, la referencia cobra mayor intensidad emocional. No podemos concluir, no obstante, que el autor uruguayo realice una asimilación especialmente personal de los elementos shakespeareanos.

Esa continuidad manifiesta está apoyada por los indicios de la recepción de Shakespeare que se contienen en su obra en prosa. La intermediación de Hugo se hace evidente. En el ejercicio crítico publicado en los números 5 y 7 de *La Revista*, el 20 de octubre y el 20 de noviembre respectivamente de 1899, con el título "Conceptos de crítica",

---

[206] Cf. J. Herrera y Reissig, *Las lunas de oro*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 276.
[207] *Ibidem*, p. 277.
[208] Cf. J. Herrera y Reissig, "Prólogo a *Palingenesia*", en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 588.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cuando Herrera detalla la sucesión de genios en la historia de la literatura, nos transmite la visión oceánica de Shakespeare que Hugo había popularizado: "Shakespeare con un océano dentro de su cerebro"[209]. Ello se corresponde con apreciaciones estéticas que suponen una plena asimilación de las ideas de Hugo; así, cuando afirma que en el simbolismo "Lo ridículo se muestra al lado de lo sublime"[210] proclama el triunfo de una de las excelencias del arte que había abanderado el poeta francés. También se adhiere a la concepción mesiánica del genio y se refiere a los mesías del Arte como Arquetipos que han aparecido cuando el Arte mismo los necesitaba porque estaba en peligro. Shakespeare, seguido por Dante, encabeza la nómina de esos Arquetipos, iluminados o genios[211]. La exaltación de Shakespeare se produce por consiguiente en un discurso que tanto por el tono como por el contenido recoge amplias resonancias del de Hugo.

Por último, también ostenta Shakespeare en la conceptualización de Herrera esa condición omni-abarcadora que lo asimila a lo divino. En el curioso prólogo que escribe para *Palideces i púrpuras* (1905) –del argentino Carlos López Rocha– con el subtítulo de "Syllabus (A, B, C, D, E, F, G, H)", y del que en una de sus publicaciones se dijo que el autor "quiso hacer un prólogo para todos los poetas simbolistas, él incluso"[212], atribuye distintos animales a una larga relación de poetas de todos los tiempos y latitudes a modo de símbolos distintivos; pero Shakespeare y Homero encuentran una representación ilimitada: "Shakespeare, Homero: Toda la fauna. Toda la flora. Toda la poesía. Todos los elementos"[213].

[209] Cf. J. Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica –I–", en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 548.
[210] *Ibidem*, p. 549.
[211] Cf. J. Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica –II–", en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 559.
[212] Cf. J. Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 595 n. 1.
[213] *Ibidem*, p. 603.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Capítulo 2:
EL MODELO POÉTICO DE SHAKESPEARE EN TORNO A LA "DARK LADY" DE LOS *SONETOS*

2.1 Los *Sonetos*

La traducción que hiciera Joaquín V. González del soneto CXXX de Shakespeare nos puso en la pista de uno de los itinerarios de apropiación de lo shakespeareano a los que se refiere el título de esta parte de nuestro trabajo. Y es que la elección de este soneto, uno de los dedicados a la misteriosa *Dark Lady* –que ha desvelado a la crítica– tiene una importancia singular si se la considera en relación con la idea de la difusión de Shakespeare como gran poeta de la melancolía. Lo que proponemos es una cuestión de largo alcance: la instauración de un modelo de dilatada y fecunda pervivencia que toma forma en los *Sonetos* y en *Love's labour's lost*. Será nuestro objetivo, pues, trazar los contornos de tal modelo y analizar después plasmaciones concretas centrándonos en poemas de Darío, de Herrera y Reissig y de Lugones. Lo primero nos llevará, por tanto, a desarrollar una propuesta de lectura, sintética pero abarcadora, que nos permitirá comprender el carácter unitario de los *Sonetos*, su desarrollo "argumental", mediante el desentrañamiento del código que encierran y que da coherencia a toda la serie[1].

Ya desde aquí vemos oportuno adelantar que la Dama Oscura de los *Sonetos* es, según demostraremos, una figuración de la melancolía amorosa: de rostro oscuro, pelo negro y, desde luego, hoyando la tierra, a la que inevitablemente tiende y que es su elemento. No queremos decir que la Dama sea simplemente algo así como la concreción o personificación emblemática de una idea abstracta: aparece como personaje poético, como

[1] No entraremos en la debatida cuestión del orden de los poemas; ello no es esencial a nuestro enfoque, pues basta con que consideremos los bloques temáticos para poder dar coherencia al desarrollo argumental que hemos señalado.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mujer objeto de amor, pero *su representación misma* connota a la vez los sufrimientos del mal de amor y el origen de la inspiración.

2.1.1 Una musa anticonvencional

La Musa que alienta en los poemas sobre el joven (que son la mayoría) busca la alabanza que permita al poeta escapar de lo convencional, por lo que éste insiste en no excederse en prodigalidades elogiosas, para acercarse a una verdad más sincera (21, 82-85)[2], aunque a veces se dirija a la Musa que ha de cantar su amor y la inste para que no tenga pereza en ponderar la belleza del amado so pretexto de que ésta no necesita más ornamento que sí misma para lucir (100, 101); no obstante, llega a confesar su propia dificultad para escribir y desplegar sus alabanzas, que resultarían –según cree– insuficientes, y apenas si lograrían reflejar la belleza del amado tan cabalmente como el espejo (103). La competencia de otro poeta le hará, sin embargo, cambiar esa Musa por una diferente, aún menos convencional, para la que nuestro bardo entonará un canto insólito: la Dama Oscura, Musa negra, raro objeto de amor.

El soneto CXXX –que Joaquín V. González eligiera– es emblemático de esta otra inspiración de carácter anticonvencional, rasgo que han destacado los autores de *Saturno y la melancolía* para compararlo con una nueva melancolía romántica que alcanza su expresión destructora de todo convencionalismo en la célebre oda que le dedicó Keats: "Así como Shakespeare, en su famoso soneto «My Mistress' eyes are nothing like the sun...», pulveriza las comparaciones hiperbólicas de la lírica amatoria anterior [...] así también, con

[2] A partir de aquí los sonetos irán identificados con su número entre paréntesis, y, a su lado, separado por un punto, el número de verso en las citas concretas. Los sonetos se suelen indicar en números romanos, pero puesto que en la edición por la que citamos –la de Arden– no se hace así, nos regiremos por ella. Para términos determinados o sintagmas sencillos nos valdremos de la traducción literal, pero para citas más largas utilizaremos las siguientes traducciones: acudiremos a las que realizó Manuel Mujica Lainez, indicándolo con las iniciales M.M.L., siempre que sea posible, esto es, que el poema en cuestión esté traducido, pues su selección incluye menos de un tercio de la totalidad de los *Sonetos*; de este modo, adelantamos una manifestación de gran importancia de la relación con lo shakespeareano en el magnífico escritor argentino posmodernista. En caso de no contar con la traducción de Mujica, recurriremos a la esforzada versión de Agustín García Calvo, lo que indicaremos como A.G.C. Puesto que ambas ediciones son bilingües, si existiera alguna diferencia textual importante con respecto a la edición inglesa que manejamos, lo haríamos constar. Para la selección y traducción de Mujica, véase W. Shakespeare, *Sonetos*, Madrid, Visor, 1991. Para la edición y traducción de García Calvo, véase W. Shakespeare, *Sonetos de amor*, Barcelona, Anagrama, 1992.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un gesto imperioso, Keats desdeña el inventario consabido"[3]. Este aspecto nos parece fundamental, pues lo convencional era también en la época isabelina un atributo que se había adherido con frecuencia a la melancolía, como a la lírica amatoria de la que nos hablan los autores de *Saturno y la melancolía*: si, después de dedicar una mayoría de sonetos al hombre joven, Shakespeare eligió a la Dama Oscura como nuevo objeto amoroso y poético, creemos que fue para lograr una síntesis original, rica y enigmática en la que se cantara una melancolía erótica, un mal de amor personal, como esta amante única, que atrae irremisiblemente a quien se enreda en los lazos contradictorios del amor.

Vamos a mostrar las evidencias textuales que apoyan nuestra visión en las obras shakespeareanas a que aludimos más arriba, para indagar, después, en la pervivencia de este canon poético en el poema de Rubén Darío "Alaba los ojos negros de Julia", en el de Herrera y Reissig titulado "Los ojos negros", y en "A tus imperfecciones" de Leopoldo Lugones, que nos parece, además, indudablemente inspirado por el soneto de Shakespeare, y que supone otra vuelta de tuerca dada a lo anticonvencional al aliarlo con lo paródico. Puesto que las claves para la vitalidad del modelo se apoyan, según creemos, en la reflexión sobre lo literario que supone desviar la atención hacia un nuevo tipo no convencional y en los elementos del código de la melancolía, que hacen particularmente prestigioso e interesante ese modelo, es importante estudiar el imaginario de los propios *Sonetos*, que refleja la presencia de la melancolía a lo largo de los mismos.

2.1.2 El imaginario de la melancolía en los *Sonetos* de Shakespeare. El protagonismo del Padre Tiempo

Temáticamente los *Sonetos* de Shakespeare desarrollan nociones centrales a las que constituyen las meditaciones melancólicas: la precariedad de la belleza, el poder devastador del tiempo, la decadencia, el sufrimiento que engendra la pasión amorosa, los matices del dolor de amar, el miedo y el dolor de la pérdida, el amor y la muerte, la traición, los celos, la culpa y el perdón, las divergencias entre la apariencia y la verdad... Se desarrolla, pues, un argumento que se plasma en imágenes de manera muy marcada:

[3] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 235-236.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Aquéllas que connotan la belleza efímera, tal la rosa (1), la violeta que se mustia (12), la primavera (63), la flor (64, 68), el verano (64), el espejo en el que se ve marchitarse la belleza (77).

- Las que señalan la decadencia y la muerte, como el invierno (2, 5, 6, 13), las arrugas (2, 3, 19, 63, 77), la tumba (1, 4, 81), los gusanos (6, 71, 74, 146), la avanzada edad (11), las dulzuras del mundo que se extinguen (19), los sepulcros (68), las hojas amarillas o la ausencia de hojas (12, 73), el frío (73), la media luz del crepúsculo (73).

- Las que reflejan la fugacidad del esplendor amoroso, como el oscurecimiento del sol por las nubes tras la gloriosa aurora (33, 34), o aquello que empaña tal esplendor, cual esas mismas nubes o los eclipses al sol (35), las espinas a las rosas (35), el lodo a las fuentes (35) y el gusano al capullo más dulce (35). Esta última imagen es después, por cierto, metáfora de la calumnia con la que se quiere manchar la belleza (70), de la vileza que se oculta tras un disfraz de dulzura y encanto (95), y del castigo con que el gusano condena a muerte a la rosa en plenitud que se atreve a robar prendas de belleza del amado del poeta (99)[4].

[4] La polisemia de la imagen del gusano que entra en el corazón de la rosa para consumirla en la plenitud de su belleza (una de las favoritas de Shakespeare), se convirtió sin duda en metáfora muy sugestiva, y daría lugar al bello poema de William Blake, dentro de sus *Canciones de experiencia* (1794), "The Sick Rose" ("La rosa enferma"), que puede ser emblema de la melancolía más genuina, al contener, en una imagen, los infinitos términos con que la corrupción, el tiempo, la muerte, la decadencia, el dolor, la tristeza, y otros muchos aniquiladores de la pureza, de la belleza, de la dicha, o de cualquier forma de plenitud, se infiltran en ellas contaminándolas y sentenciándolas; pero lo más conmovedor, la verdadera fuerza poética de la imagen radica en hacer percibir la fragilidad de la belleza, al condensar en una sola imagen el presente de esplendor y la aniquilación en un futuro que empieza ya a cumplirse, el drama terrible de ese momento en que la belleza esplendorosa es ya belleza en declive, herida de muerte por el aterrador gusano invisible; pero además en tal imagen, como la presentó Blake, se significa también la potencialidad destructiva del amor, la ligazón tantas veces presentida entre amor y muerte. Se suele ver en la imagen de la rosa del poema de Blake el amor corpóreo en el que el gusano –como la carne– es la fuente de la enfermedad (Cf. G. Keynes, "The commentary", en W. Blake, *Songs of innocence and of experience*, New York, Oxford University Press, 1977, p. 147); sin embargo, puesto que se trata de uno de los "Libros Iluminados" del poeta conviene que tengamos en cuenta la lámina que representa la imagen del poema (fig. 35): ahí podemos ver que la rama de la que pende la rosa se encuentra totalmente inclinada hacia la tierra, sobre la que incluso descansa la flor, lo que es indicativo de la atracción ctónica que caracteriza a menudo la representación de la melancolía, pues el humor negro está asociado a la tierra. El propio gusano es animal eminentemente terrestre. Creemos que puede ser ilustrativo reproducir el poema de Blake: "O Rose thou art sick. / The invisible worm, / That flies in the night / In the howling storm: / Has found out thy bed / Of crimson joy: / And his dark secret love / Does thy life destroy". Cf. W. Blake, "The Sick Rose", *Songs of innocence and of experience*, op. cit., lámina 39. [Oh, Rosa, enferma estás. / El gusano invisible, / Que vuela en la noche / En la tormenta que brama / ha descubierto tu lecho / De alegría carmesí, / Y su amor secreto y oscuro / Destruye tu vida]. El gusano que destruye la vida de la rosa royéndola y que vuela en la noche sugiere también una imagen del Tiempo, representado tradicionalmente con alas y que en su aspecto devorador dio lugar incluso al motivo del "diente del tiempo". Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998, p. 107.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Las imágenes de la esterilidad, connotada por el propio invierno (en algunos de los sonetos señalados antes y en el 97), el hielo y la nieve (5), la ausencia de hojas (5), diciembre (97).

- Y, ocupando un lugar privilegiado en la codificación del tema, las figuraciones del Tiempo implacable, que aparece personificado con los atributos que le son propios: la vejez ("old Time": 19.13, "time's furrows": 22.3) [5], la guadaña ("time's scythe": 12.13, "his scythe": 60.12, "his scythe and crooked knife": 100.14, "thy scythe": 123.14)[6] o la hoz ("his bending sickle's compass": 116.10, "his sickle hour": 126.2)[7], el reloj de arena ("time's fickle glass" [8]: 126.2). También es aludido con los epítetos que denotan el rigor de su acción: "never-resting time" [9] (5.5), "this bloody tyrant, time"[10] (16.2), "devouring time"[11] (19.1), "swift-footed time"[12] (19.6, "his swift foot"[13]: 65.11), "sluttish time"[14]: (55.4), "cruel hand"[15] (60.14), "time's injurious hand"[16] (63.2), "time's fell hand"[17] (64.1), "Time's thievish progress to eternity"[18] (77.8), "time's spoils"[19] (100.12), "time's tyranny"[20] (115.9).

Personificado con los rasgos del Padre Tiempo, éste es de hecho uno de los "personajes" protagonistas de estos *Sonetos*, a quien el poeta a veces apostrofa para desafiarlo incluso y subrayar que él escapará al rigor de su guadaña y no cambiará con respecto a su amor (123). Tal es su importancia en los *Sonetos* (también en otras obras) de Shakespeare, que Panofsky subrayó al respecto: "Shakespeare [...] ha implorado, desafiado, denostado y conquistado al Tiempo en más de una docena de sonetos y no menos de once

---

[5] [el viejo Tiempo] [las arrugas del tiempo].
[6] [la guadaña del tiempo] [su guadaña] [su guadaña y cuchillo curvo] [tu guadaña].
[7] [el compás de su corva hoz] [la hora de su hoz]
[8] Puede entenderse como "el inconstante reloj del tiempo" o como "el inconstante espejo del tiempo". Para una explicación más detallada, véase la nota 22.
[9] [incansable tiempo].
[10] [este tirano sangriento, el tiempo].
[11] [tiempo voraz]
[12] [tiempo de pies ligeros]. Tanto Mujica como García Calvo traducen "swift-footed" como "pies alados", pues, en efecto, las alas fueron desde antiguo atributo del Tiempo como símbolo de la velocidad, y aparecen en las representaciones del arte antiguo del Tiempo como "Kairos" (fig. 36). *Ibidem,* p. 116.
[13] [su veloz pie].
[14] [mugriento tiempo].
[15] [mano cruel].
[16] [la dañina mano del tiempo].
[17] [la feroz mano del tiempo].
[18] "el Tiempo que a hurto a eternidad progresa", A.G.C.
[19] [el botín del tiempo].
[20] [la tiranía del tiempo].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estrofas de su Rapto de Lucrecia. Él condensa y supera las especulaciones y emociones de muchos siglos"[21]. Este Padre Tiempo, con sus atributos –la vejez, una guadaña o una hoz, y un reloj de arena o un espejo[22]–, responde a una caracterización en la que destaca el simbolismo de decadencia y destrucción, rasgos y significados nuevos, surgidos en el Renacimiento y diferentes a los de las imágenes del Tiempo del arte antiguo, en el que se lo representaba con símbolos de fugacidad, de precario equilibrio o como principio de creación universal y eterna[23].

Los nuevos significados pudieron darse por la fusión en la figura del Padre Tiempo de las antiguas imágenes del Tiempo y las caracterizaciones del dios Kronos-Saturno del arte antiguo junto con las más terribles efigies del medieval, siendo la similitud entre Chronos (palabra griega para el tiempo) y Kronos (Saturno romano) lo que hizo posible la síntesis[24]. Así, la personificación del Tiempo incorpora la hoz (su sustitución por la guadaña será más moderna[25]), que solía llevar Saturno como patrón de la agricultura o como símbolo de castración, interpretada ahora como símbolo de la acción del Tiempo y la vejez, que le correspondía como dios más viejo de las divinidades clásicas, y a la que se asociaba el más lento, seco y frío de los planetas, además de otros atributos que se habían incorporado a Kronos-Saturno en los siglos IV y V d. C., como la serpiente o el dragón que

[21] *Ibidem,* p. 116. Ciertamente fue en más de una docena de sonetos, y en otros además de los que el ensayista indica en nota. Panofsky señala los sonetos 12, 15, 16, 19, 55, 60, 63, 64, 65, 73, 74, 76, 77. *Ibidem*, n. 82. Hay que añadirles éstos: 5, 100, 115, 116, 123, 124, 126. Los sonetos 73, 74 y 76 no deberían formar parte, sin embargo, de este grupo. En una aproximación muy distinta al tema, Linda Woodbridge explora en la obra de Shakespeare las tensiones ligadas al que fuera el dios de las inversiones propias de las Saturnalias y por otro lado el señor de la armonía social atribuida a la Edad de Oro, así como las ambigüedades de Saturno como emblema de la fertilidad y de la esterilidad, al confluir en tal figura la tradición del dios de las cosechas y del dios castrador. Cf. L. Woodbridge, *The scythe of Saturn: Shakespeare and magical thinking*, Urbana and Chicago, University if Illinois Press, 1994, pp. 265-322.

[22] "Time's fickle glass" (126) puede entenderse como "el inconstante reloj del Tiempo", y en la edición de Arden, Katherine Duncan-Jones así lo entiende, explicando el adjetivo "fickle" en relación con el deslizarse de la arena constantemente, marcando el inexorable movimiento del Tiempo, siempre en cambio y de poca confianza (Cf. en W. Shakespeare, *Shakespeare's sonnets,* op. cit., p. 364, n. 2); sin embargo, no hay razón para que no pueda leerse como "el inconstante espejo del Tiempo", entendiendo aquí "fickle" como referencia al reflejo siempre distinto, nunca igual al anterior, que proporciona el espejo. Ambos, reloj de arena y espejo, fueron atributos del Tiempo, con un valor simbólico semejante. El espejo "que durante la Edad Media había sido usado como atributo de la Lujuria [...] y de la Muerte [...] En los siglos XVI y XVII [...] se convirtió en un atributo del Tiempo". Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología,* op. cit., p. 106, n. 50. Para el siguiente paso en la simbología del espejo, significando lo transitorio, muy frecuente en las pinturas de "Vanitas" y en la literatura, destaca Panofsky ejemplos tomados de Shakespeare: en los sonetos 3 y 77, y en la escena del espejo en *Ricardo II*, IV.i. *Ibidem.*

[23] *Ibidem,* p. 97.

[24] *Ibidem.*

[25] *Ibidem,* p. 100.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se muerde la cola para destacar su significado temporal[26]. En su aspecto más destructor –con la guadaña– también se asociaba al Tiempo con la Muerte (que tuvo igualmente la guadaña o la hoz como elemento distintivo desde antiguo[27]), llegando ésta a adoptar atributos del Tiempo para su representación, como el reloj de arena e incluso las alas[28].

En las ilustraciones del siglo XIV del *Ovidio moralizado* y sus derivados había figuras que reflejaban el aspecto más cruel y destructivo del mito de Saturno, como el episodio de la castración o el de la ingesta de un niño vivo (fig. 37), imagen que dará lugar al "tipo aceptado en el arte medieval tardío"[29] y se prolongará incluso hasta después del Barroco, por ejemplo en el conocido Saturno de Goya[30] (fig. 38). Los ilustradores de los *Trionfi* de Petrarca decidieron ya "combinar la inocua personificación de «Temps» con la imagen siniestra de Saturno. Del primero tomaron las alas, del segundo el aspecto ceñudo y decrépito, las muletas y, finalmente, rasgos tan estrictamente saturninos como la guadaña y el aspecto de devorador de sus hijos"[31]; para relacionarlo en mayor medida con el Tiempo aparece a veces un reloj de arena, un zodiaco o un dragón mordiéndose la cola[32]. Así se origina, pues, la figura del Padre Tiempo: "Mitad clásica, mitad medieval, parte occidental y parte oriental, esta figura ilustra al mismo tiempo la grandeza abstracta de un principio filosófico y la maligna voracidad de un demonio destructor, y es precisamente esta rica complejidad de la nueva imagen la que explica la aparición frecuente y el variado significado del Padre Tiempo en el arte del Renacimiento y del Barroco"[33].

En la obra de Shakespeare se despliega toda la riqueza iconográfica del Tiempo: como ya señalara Panofsky, en *The winter's tale* –donde el Tiempo aparece como Coro introduciendo el acto cuarto– se usa simplemente para indicar el paso de los años en la acción[34], y por eso se muestra con los atributos de las alas y el reloj de arena[35]. En *The rape of Lucrece* el Tiempo –asociado con su sierva la Oportunidad (verso 932) y con su aliada la

[26] *Ibidem,* pp. 97-98.
[27] *Ibidem,* p. 101.
[28] *Ibidem,* p. 106.
[29] *Ibidem*, p. 103 y fig. 45.
[30] *Ibidem,* p. 102-103.
[31] *Ibidem,* p. 104 y figs. 52, 54, 55, 56.
[32] *Ibidem.*
[33] *Ibidem,* p. 105.
[34] *Ibidem,* p. 106. El acto en donde aparece es el cuarto, como hemos dicho, no el quinto, como por error se indica en *Estudios sobre iconología.*
[35] Cf. W. Shakespeare, *The winter's tale*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2001, IV.i.4,16, pp. 75-76.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Noche (925), y lacayo de la Eternidad (967)– se presenta con los matices más siniestros, culpado por la infeliz violada de la iniquidad que se le ha infligido (925-938). No obstante, desfilan asimismo otras funciones del Tiempo: entre ellas la de desvelar la verdad[36], pero también la de destruir hasta lo más magnificente, la de llevar el olvido y la decadencia, la de dar progenie o la de mutar las cosas (939-959). Después Lucrece lo invoca para que atormente a su violador, Tarquin, con la culpa por el crimen cometido (967-1001)[37]. Sin embargo, en los *Sonetos*, lo que nos parece más significativo es que la figura del Tiempo está particularmente trazada con los crueles perfiles de Saturno, pues es esa crueldad de su acción (la decadencia, el envejecimiento, la muerte, el olvido, la pérdida que acarrea) lo que se destaca, aún más que su rapidez: no aparece explícitamente con alas, aunque sí se habla de su rápido pie en dos ocasiones, se presenta alguna vez con lo que puede ser el reloj de arena o un espejo, que en definitiva tenían el mismo significado (como vimos en la nota 22); pero lo que sí se muestra con frecuencia es su guadaña sobre todo, y su hoz, así como la acción de las mismas por su mano cruel. Vemos igualmente la figura del Saturno devorador de su prole en la de ese tiempo al que se llama tirano sanguinario (16), en ese tiempo voraz al que se le desafía a que haga que la tierra (elemento afín a Saturno) devore a su propia progenie (19). Y hay una interesantísima recreación, muy plástica, de la fusión de las imágenes del Tiempo y de Saturno en el soneto 63, donde aquello que la cruel mano del Tiempo aplastará y consumirá, y cuya sangre beberán las horas, que también llenarán la frente de arrugas como si se tratara de un desdichado hijo de Saturno siendo devorado, será al amado del poeta –igual que le ha sido hecho ya al propio poeta–, cuando el Tiempo haya ejecutado su obra de consunción.

Además de las imágenes aludidas en las páginas precedentes, que conforman un cuadro ciertamente melancólico, en el lenguaje empleado en los *Sonetos* se escuchan todos los nombres de la pesadumbre, catálogo que sería largo de enumerar aquí; también son frecuentes los términos asociados a lo crepuscular, los verbos del apagamiento y la extinción, etc. Lugar hay igualmente en los *Sonetos* para la franca amargura del triste moralista (en la tradición de Demócrito de Abdera que se reía de las locuras del mundo, de

[36] Para el tema del tiempo como Revelador, véase E. Panofsky, *Estudios sobre iconología,* op. cit., pp. 107 y ss.

[37] Cf. W. Shakespeare, *Lucrece*, en *The poems*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2000, pp. 67-149.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los ridículos afanes de los hombres y sus contradicciones, de la falta de verdad y de justicia entre ellos[38]): así el poeta manifiesta su hartazgo de ver el mérito vilipendiado, y la estupidez y la maldad triunfantes, y llega a afirmar (como se planteara Hamlet[39]) que escaparía de todo ello, de no ser porque al morir dejaría solo a su amor (66). Puesto que analizamos antes la música en los dramas de Shakespeare, resaltaremos que se hace asimismo mención en los *Sonetos* a la tristeza producida por la música:

> Music to hear, why hear'st thou music sadly?[40] (8.1)

La melancolía queda, pues, implícita en toda la cohorte de imágenes de los temas anteriores, pero además se contiene en las que le son más propias, en contextos en los que domina particularmente, como el soneto 12, especialmente dedicado a la consideración de los estragos del tiempo:

> When I do count *the clock that tells the time*,
> And see *the brave day sunk in hideous night*;
> When I behold *the violet past prime*,
> And *sable curls all silvered o'er with white*:
> When lofty trees I see *barren of leaves*,
> Which erst from heat did canopy the herd,
> And summer's green all girded up in sheaves
> Borne on the bier *with white and bristly beard*[41] (12.1-8),

o el 15, en el que se parte de una actitud contemplativa igualmente, atenta al devenir de lo que vive, en su recorrido hasta la plenitud y posterior decadencia:

> When I consider everything that grows
> Holds in perfection but a little moment[42] (15.1-2),

---

[38] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 39.

[39] Aunque en sentido estricto es difícil dilucidar exactamente los significados precisos de Hamlet en su más famoso monólogo (Harold Jenkins hace en su edición de Arden un recorrido por múltiples posibilidades), entendemos que por su estado melancolizado que produce la visión más negativa que pueda tenerse del género humano, por la reticencia con que acoge la responsabilidad de un destino forzado, el suicidio no puede dejar de formar cierta sugestión en su cerebro, y si acaso no se atreve a personalizar aquello sobre lo que reflexiona es porque aún no ha decidido qué línea de conducta es "más noble". Puesto que no se conoce la fecha exacta de composición de los *Sonetos*, cuando comentemos algún paralelismo entre ellos y los dramas, no será nuestra preocupación señalar cuál representa la alusión inicial de la que se hace eco la otra localización, ya que en muchos casos no podemos saberlo.

[40] "Música tú, ¿por qué la música oyes triste?", A.G.C.

[41] "Cuando cuento *el reloj que el tiempo va contando* / y veo *el bravo día hundido en noche ingrata*, / o miro *la violeta que se va amustiando* / y *endrinos rizos sobrepintados de plata*, / cuando árboles altivos veo *calvirrojos*, / que antaño abovedaban del calor rebaños, / y los verdes de Mayo, en haces de rastrojos, venir en andas, *de canosa barba hurafios*", A. G. C. Las cursivas son nuestras.

[42] "Cuando pienso que todo lo que crece / su perfección conserva un mero instante", M.M.L.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y se transmite el sentido de irrealidad de la vida que nos recuerdan las palabras de Prospero ("[…] like the baseless fabric of this vision" y "[…] We are such stuff / As dreams are made on […]"[43]):

> That this huge stage presenteth naught but shows
> Whereon the stars in secret influence comment[44] (15.3-4),

así como la alianza destructora entre el Tiempo y la Decadencia:

> Where wasteful time debateth with decay
> To change your day of youth to sullied night[45] (15.11-12).

La contemplación lleva asimismo a tristes y dolosos pensamientos de nostalgias y pérdidas:

> When to the sessions of sweet silent thought
> I summon up remembrance of things past,
> I sigh the lack of many a thing I sought,
> And with old woes new wail my dear time's waste[46] (30.1-4).

La reflexión sobre la ruina en que todo ha de convertirse, entre ellas las elevadas torres (otro eco que resonará en las palabras de Prospero[47]) y el sentimiento de la decadencia de todo, hacen llorar al poeta incluso al pensar en la posesión de su amor, pues el hecho de tenerlo implica que debe perderlo inexorablemente:

> Ruin hath taught me thus to ruminate:
> That time will come and take my love away.
> This thought is as a death, which cannot chose
> But weep to have that which it fears to lose[48] (64.11-14).

Éste es un sentimiento genuinamente melancólico, que en el mismo centro del placer, la abundancia o la dicha ve injertado el dolor de la pérdida y del cambio[49]. La pavorosa

---

[43] Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., IV.i.151,156-157, p. 104. [[…] como el tejido inmaterial de esta visión / […] / […] Somos de la misma materia / De que están hechos los sueños].

[44] "que las funciones de este gran proscenio / se dan bajo la influencia de los astros", M.M.L.

[45] "mientras que Tiempo y Decadencia traman / mudar tu joven día en noche sórdida", M.M.L.

[46] "Cuando a sesión de dulce mudo pensamiento / convoco los recuerdos de lo que se ha ido, / la falta de mil cosas que busqué lamento, / renuevo el viejo llanto del tiempo perdido", A.G.C.

[47] "[…] like the baseless fabric of this vision, / The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve, / And, like this insubstantial pageant faded, / Leave not a rack behind". *Ibidem,* IV.i.151-156. [[…] como el tejido inmaterial de esta visión, / Las torres coronadas por nubes, los magníficos palacios, / Los templos solemnes, el mismo globo inmenso, / Sí, con todo lo que contiene, se disolverán, / Y, así como esta representación insustancial se desvaneció, / no dejarán de ellos ni el humo].

[48] "la ruina así a rumiar conmigo me ha enseñado: / Vendrá el Tiempo y se llevará a mi amor lo mismo. / Tal pensamiento es una muerte a quien acosa / pensar que es su deber / llorar por tener cosa que teme perder", A.G.C.

[49] Tal es el carácter de la nueva melancolía cantada por Keats, de la que dice el poeta: "She dwells with Beauty—Beauty that must die; / And Joy, whose hand is ever at this lips / Bidding adieu, and aching Pleasure nigh / Turning to poison while the bee-mouth sips. / Ay, in the very temple of Delight / Veil'd Melancholy

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

meditación de que nada ha de resistirse al poder destructor del Tiempo (65) hace que el poeta exhorte a su Musa a que se dé prisa en inmortalizar la belleza de su amado, siendo más rápida en darle fama que el tiempo en gastar su vida (100).

En realidad, toda la serie de sonetos en que se insiste en la conveniencia de dejar descendencia para ir perpetuando la belleza está penetrada de una sutil melancolía, pues manifestado en el momento de juventud, de belleza en su punto álgido, supone la consciencia, adherida a la percepción de esa belleza, de su segura decadencia y fin, como expresa en términos extremos el soneto 104:

> For fear of which, hear this, thou age unbred,
> Ere your were born was beauty's summer dead[50] (104.13-14).

Además se percibe en esa serie una especie de alquimia en la sucesión, el renuevo de la belleza en un ciclo en el que siempre está presente su pérdida y la decadencia. Del ansia de vencer al Tiempo surge, pues, la búsqueda de alguna forma de inmortalidad, sea a través de la descendencia (1-17) o a través de la poesía (17, 18, 19, 55, 60, 63, 81, 107), y la melancólica victoria de la escritura sobre el tiempo está connotada con la felicísima imagen de la negra tinta inmortalizando el verdor de la juventud (63) o el brillo de la belleza radiante (65). Los versos brindarán al poeta el triunfo sobre la Muerte (107); e, igualmente, en la lucha entre el amor y el tiempo (108), el amor se alza victorioso, pues de semejante rigor, de la implacable capacidad del Tiempo para alterar las cosas, que por ello son vistas

---

has her sovran shrine". "Mora con la Belleza que ha de morir; y la Alegría, que tiene siempre la mano en los labios diciendo adiós, y junto al Placer doloroso que se trueca en veneno mientras la abeja liba. Sí, en el mismísimo templo del Deleite tiene la velada Melancolía su santuario soberano". Cf. J. Keats, "Oda a la melancolía", citada por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 237. Traducción tomada de la nota 60a (p. 237) de la edición de *Saturno y la melancolía* que manejamos. Esta melancolía, su carácter paradójico, aparece bien reflejada en la novela de J. P. Jacobsen, que citan los autores de *Saturno y la melancolía*, en la que "encontramos una saciedad *fin-de-siècle*, hedonista, atribuida de hecho a la época barroca" (*Ibidem.*): «Pero ¿porqué les llaman melancólicos, si sólo piensan en los goces y placeres mundanos?» «Porque todo goce terrenal es tan fugaz y transitorio, tan falso e incompleto ... ¿Aún preguntas por qué se les llama melancólicos, cuando todo deleite, tan pronto como se posee, cambia de aspecto y se torna hastío ...; cuando toda belleza es belleza que se desvanece, toda fortuna es fortuna que muda?»". J. P. Jacobsen, *Frau Marie Grubbe*, cap. 11, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 237. No podemos resistir la tentación de reseñar la efectiva definición de ese género de melancolía, aunque vista ya en el extremo desde el que se ha transformado en nostalgia, escrita por Juan Ramón Jiménez en un libro cuyo título no ha de sorprendernos: "porque lo bello que no vuelve es triste, más / triste que lo que siempre fue ausencia y orfandad". Cf. Juan Ramón Jiménez, *Melancolía,* Madrid, Taurus, 1981, p. 129.

[50] "No sea que así sea, oh tú, futuro incierto, / oye noticias bien certeras: / antes que tú nacieras, / el verano de la hermosura estaba muerto", A.G.C.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como "the fools of time"[51] (124.13), sólo se hace excepción del amor (115, 116, 124): "Love's not Time's fool"[52] (116).

El reino de la oscuridad y lo terrestre, igualmente presentes, van prefigurando el territorio de la Dama Oscura: "sullied night"[53] (15.12), "swart-complexioned night"[54] (28.11), "sullen earth"[55] (29.12). Y el amor se oscurece, a veces, antes de llegar a los sonetos sobre ella, con los rasgos de la aflicción: el tormento del insomnio por la ausencia del amado que prolonga en la noche el sufrimiento y el cansancio del día (27, 28, 61); la dolorosa ausencia que sólo encuentra un agridulce consuelo en el pensamiento amoroso (39); ese mismo dolor por la ausencia del amado que recuerda al poeta la sustancia que lo forma, con el predominio de los pesados y lentos elementos, tierra y agua –que corresponden a Saturno[56]–, condenándolo al pesar:

> so much of earth and water wrought,
> I must attend time's leisure with my moan;
> Receiving naughts by elements so slow
> But heavy tears, badges of either's woe[57] (44.11-14).

Insiste el poeta en este concepto en el siguiente soneto; en él expresa cómo, al enviar a su amado los elementos ligeros, –fuego y aire (pensamiento y deseo, embajadores del poeta)–, y habiendo quedado para él mismo sólo los pesados, lo oprime la melancolía:

> For when these quicker elements are gone
> In tender embassy of love to thee,
> My life being made of four, with two alone
> Sinks down to death, oppressed with melancholy[58] (45.5-8).

La ausencia transfigura, además, la realidad negativamente, haciéndola presa de los paisajes más tristes con que puede percibirse (97, 98): el invierno, las heladas, los días oscuros, la desnudez del viejo diciembre, la mudez o el apagado canto del pájaro... a pesar

[51] "los títeres del Tiempo", A.G.C.
[52] "No es juguete del Tiempo amor", A.G.C.
[53] [manchada noche].
[54] [noche de tez morena].
[55] [sombría tierra].
[56] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 119.
[57] "tanto de tierra y agua construido / que el tiempo he de dejar que pase con lamento, / ni de tan tardos elementos más me llena / que espeso llanto, prendas de su doble pena", A.G.C.
[58] "Que cuando se han sus raudos elementos ido, / tierna embajada a ti de amor y pleitesía, / mi vivir, hecho de los cuatro, en dos sumido, / se hunde a morir, pesado de melancolía", A.G.C.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de que reinen el verano o la primavera, y de que abril haga reír y saltar al mismísimo "heavy Saturn"[59] (98.4).

2.1.3 Enfermedad de amor e inspiración

Y es que si la temática de los *Sonetos* se relaciona significativamente con la melancolía ello ocurre, en primer lugar, porque el amor mismo era desde la Antigüedad tratado como una forma de enfermedad[60]. Llamada de muchas formas, entre las que se destaca la denominación de melancolía amorosa por el uso que hace de ella Robert Burton, la enfermedad de amor fue considerada desde la Antigüedad clásica como un desorden en el que lo más característico era el estado de aflicción, generalmente unido al síntoma del insomnio[61]. No ocurrió, sin embargo, hasta la Edad Media que dicha enfermedad se tratase en relación con la melancolía, y en el Renacimiento –cuyas concepciones se formaron partiendo de fuentes clásicas y medievales– fue estudiada como una variante de la melancolía, hasta que en el siglo XVII Jacques Ferrand le dedica un estudio completo[62] y Robert Burton, una extensa parte de su tratado[63]; ambos toman aproximadamente las mismas fuentes clásicas y medievales, y están en deuda también con André du Laurens (1560?-1609), además de enriquecer sus exposiciones con ideas y ejemplos de la literatura no médica[64].

---

[59] [pesado Saturno].

[60] Para el estudio de la historia de la melancolía amorosa desde el punto de vista médico, véase el capítulo XV, sobre este tema, en S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, Madrid, Turner, 1989, pp.323-340. Otro estudio clásico que trata la enfermedad de amor en la época isabelina, primero en la teoría médica y después en la literatura, es el de L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., pp. 128-174. Se analizan el amor cortés y la enfermedad de amor, así como su presencia en parte de la obra de Chaucer y Shakespeare, en el libro de C. F. Heffernan, *The melancholy muse. Chaucer, Shakespeare and early medicine,* Pittsburgh, Duquesne University Press, 1995, pp. 66-94.

[61] Cf. S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., pp. 323, 326.

[62] El original francés de la obra apareció en 1610 con el título *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou De la mélancolie érotique*, Toulouse, Colombier, 1610. En 1623 sería reeditado en París como *De la maladie d'amour, ou mélancholie érotique*, y fue traducida al inglés con el título *Erotomania or A treatise discoursing of the essence, causes, symptomes, prognosticks, and cure of love, or erotique melancholy*, Oxford, L. Lichfield and Edward Forrest, 1640, aunque parece ser que ya llevaba tiempo circulando en Inglaterra.

[63] Toda la tercera parte de su tratado está dedicada a la melancolía amorosa: dentro de ésta examina las distintas formas de amor, la melancolía amorosa en el que llama amor heroico y, como especies definidas, los celos y la melancolía religiosa. Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., pp. 611-971.

[64] Cf. S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 326.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Burton considera al amor en sí como una enfermedad, y habla del amor heroico como causa frecuente de melancolía[65], teniéndolo por una pasión destructiva[66], y aunque repasa distintas concepciones en las que se argumenta que es una enfermedad mental (una locura para Platón y una especie de locura para su comentador renacentista, Ficino), el propio Burton se apoyará en una mayoría de médicos que la tratan como un tipo de melancolía[67]. De hecho, el poder de la violenta pasión amorosa para llevar a los hombres a la locura o a cualquier género de calamidad hizo que afloraran indignadas invectivas de los moralistas, como las de Burton, al contemplar el efecto del deseo amoroso sobre los hombres, su poder tiránico[68].

No nos parece extraño que en la parte del estudio del erudito inglés dedicada a la melancolía amorosa acuda a ejemplos tomados de Shakespeare –al que se refiere una vez como "un elegante poeta nuestro"[69]– para ilustrar determinadas ideas, pues Shakespeare trató con profusión el tema amoroso. Por nuestra parte, tendremos que tener en consideración las ideas de la literatura médica, ya que –como señala Lawrence Babb– "los isabelinos debieron sus ideas con respecto a la enfermedad de amor en gran medida a la teoría psicológica y médica"[70], y por el carácter compilador y enciclopédico de la obra de Burton, realmente muy abarcadora, la tendremos como referencia principal.

El tema amoroso es presentado de una forma compleja en los *Sonetos*, pues quiere siempre el poeta –como hemos sugerido varias veces– eludir la convención. Fundamentalmente hay que destacar las diferencias entre los que componen la serie dedicada al amado y aquéllos en los que se describe la pasión por la Dama Oscura. Veremos, pues, ahora los primeros, de los que ya hemos adelantado algunos aspectos.

---

[65] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 653.
[66] *Ibidem,* II, p. 655.
[67] *Ibidem,* II, p. 658.
[68] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p.133.
[69] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 670.
[70] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 143. "In large part the Elizabethans owed their ideas concerning the love malady to psychological and medical theory".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1.3.1 Los *Sonetos* sobre el joven rubio

Aunque hemos destacado antes su lado sombrío, en las composiciones sobre el joven rubio no siempre se vive el amor como estado de aflicción; por el contrario, se deja ver en ocasiones la dicha de amar:

> Then happy I, that love and am beloved
> Where I may not remove, nor be removed[71] (25.13-14).

En el amor se encuentra, además, cierta salvación de la melancolía a la que se puede acudir en momentos en que el poeta se siente desdichado y envidia el talento o la fortuna de otros hombres:

> For thy sweet love remembered such wealth brings
> That then I scorn to change my state with kings[72] (29.13-14);

y así sucede que en los últimos versos la evocación del amado redime de la aflicción suscitada por recuerdos dolorosos de pérdidas:

> But if the while I think on thee, dear friend,
> All losses are restored, and sorrows end[73] (30.13-14).

Incluso cuando llega la desdicha amorosa, las lágrimas del amado rescatan de los agravios sufridos:

> Ah, but those tears are pearl which thy love sheds,
> And they are rich, and ransom all ill deeds[74] (34.13-14).

No obstante, el análisis de causas y efectos de los sentimientos que se originan en los *Sonetos* no admite una explicación simplista: el tipo de reflexiones que se produce en ellos indica la predisposición a la melancolía que sufre el poeta por las inquietudes del amor, pero al mismo tiempo la consciencia de belleza y valía del amado le proporciona motivo de gozo, le permite condensar toda la realidad en su persona (109, 112), y sentir que lo salva de las pérdidas sufridas, pues en él se contienen todos a los que ha amado antes (31). La belleza es la causa de este amor, considerada centralmente en la primera serie de sonetos –que son monotemáticos en la expresión del deseo del poeta de que esa belleza se

[71] "Feliz de mí, que amando soy amado, / y ni cambiar ni ser cambiado puedo", M.M.L.
[72] "Pues recordar tu amor es tal fortuna / que no cambio mi estado con los reyes", M.M.L.
[73] "Pero si en esto, amigo, pienso en ti, por buenas / las pérdidas se enjugan y se van las penas", A.G.C.
[74] "Pero tus lágrimas de amor son perlas / y su riqueza todo el mal rescata", M.M.L.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

perpetúe en la descendencia– e igualmente ponderada en el resto de los mismos, ya sea explícitamente (53), ya al destacarse la mediocridad con que pueden reflejarla los versos (83, 84, 103), cuando logra ser únicamente el triunfo del espejo (103). La belleza fue tenida por causa de melancolía erótica y Burton dedicaría un apartado a este aspecto[75].

En los *Sonetos* se percibe que la posesión del amor se vive gozosamente, pero pueden apreciarse síntomas clásicos del enfermo de amor, que surgen del carácter obsesivo de tal pasión y en relación con la ausencia, o con algún tipo de distanciamiento o carencias (75, 91)[76]. Esos síntomas son:

- El miedo (23) y el temor de perder al amado (64, 74): el temor y la aflicción eran, entre los síntomas mentales, las emociones dominantes en los cuadros de melancolía amorosa[77].

- La dificultad para expresar el amor verbalmente por la intensidad del mismo (23): la falta de coherencia en el discurso y la taciturnidad eran rasgos propios del enamorado[78].

- El insomnio (27, 18, 61): tal es la importancia de este síntoma que es uno de los más característicos, y rara es la descripción en la que no se lo incluye[79]. Además, la falta de sueño, causada –como en efecto aparece en los *Sonetos* de Shakespeare– por imaginaciones y fantasías que penetran en el cerebro, se convierte, según explica Jacques Ferrand en su tratado, en factor coadyuvante, pues seca y enfría el cerebro[80].

---

[75] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., pp. 664-683. "The most familiar and usual cause of Love is that which comes by sight, which conveys those admirable rays of beauty and pleasing graces to the heart". *Ibidem,* p. 665. [La causa de Amor más común y usual es la que llega por la vista, que comunica esos admirables rayos de belleza y gracias agradables al corazón]

[76] Si de una manera u otra el amor se ve frustrado, enfría y seca el cuerpo. Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 134.

[77] *Ibidem,* p. 134. Dice Du Laurens del enamorado que "el miedo le abofetea por un lado, y con frecuencia la desesperación por el otro". Cf. A. Du Laurens, *A discourse of the preservation of the sight; of melancholike diseases; of rheumes, and of old age,* trad. Ricard Surphlet, Londres, Ralph Iacson, 1599, p. 118, citado por S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 327. Ferrand señala que "el amor o pasión erótica es una especie de delirio [...] acompañado de temor y tristeza". Cf. J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1996, p. 34. Burton, tomando como referencia los catálogos de síntomas proporcionados por los poetas, concluye que "fear and sorrow may justly challenge the chief place". Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 728. [el temor y la aflicción pueden con justicia disputarse el primer puesto].

[78] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 135.

[79] Suele acompañarse de falta de apetito, delgadez, palidez, ojos hundidos y un largo etcétera. Las descripciones son similares en la catalogación de síntomas; puede verse, por ejemplo, en J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, op. cit., pp. 68-80, y en R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 721 y ss.

[80] Cf. J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, op. cit., p. 80.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- La complacencia en la imagen mental del amado en sueños (43) y la presencia continua en el pensamiento del poeta (47): la continua meditación sobre quien se ama aparece como síntoma de esta enfermedad en la obra de Burton[81].

- Los lamentos por la ausencia del amado que melancolizan al poeta y lo dejan con los elementos lentos y pesados, tierra y agua (44, 45): recordemos que ambos son los elementos propios de Saturno, astro de la melancolía.

- La aflicción al alejarse del amado (50), puesto que un síntoma del amor es el deseo de estar continuamente con la persona amada, de hablar con ella, y no se está bien si no es en su compañía[82].

- El mismo hecho de que el poeta escriba sonetos y afirme o se disculpe en varias ocasiones de la invariabilidad de su tema son rasgos típicos del enamorado, cuyo amor puede hacerlo músico o poeta[83] y ser causa de que no desee hablar prácticamente de otro tema[84].

Precisamente otro aspecto tratado en estos sonetos es el del amor como inspiración de los versos del poeta, hasta el punto de que pide al amado que sea la décima Musa (38). Esta inspiración única, por lo demás, subraya, como veíamos, el carácter obsesivo de su amor (76) y nos da cierta idea de que éste ha llegado a cobrar un carácter tal que se confunde con Amor: así de sutilmente se nos muestra en estos dos versos, en los que "love" se aplica, primero, a su objeto amoroso y, después, al sentimiento o concepto abstracto; tal vez incluso se superpone la imagen del pequeño dios ciego, de quien se cuenta una historia en los dos últimos sonetos y al que de alguna manera parece figurar el amado cuando el poeta se dirige a él como "sweet boy" (108.5) y "my lovely Boy"[85] (126.1):

> O know, sweet *love*, I always write of you,
> And you and *love* are still my argument[86] (76.9-10).

En el soneto 78 el poeta menciona que su amor se ha convertido, sin embargo, en Musa de otras plumas, y aun concediendo que agracie con su belleza el estilo de otros,

---

[81] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 658. La dependencia del objeto de amor es tanta que dice Burton de quien ama que "he can do nothing, think of nothing but her". *Ibidem,* II, p. 731. [él no puede hacer nada, pensar en nada sino en ella].
[82] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 727.
[83] *Ibidem,* II, p. 757.
[84] *Ibidem,* II, p. 758.
[85] [mi precioso niño]
[86] "Oh, ya ves, dulce *amor*, que siempre de ti / todo escribo, y tú y *amor* sois solo mi dictado", A.G.C. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sigue pidiendo para sí la inspiración más genuina, aquélla que procede de la sencillez de lo esencial de su amado, pero también de su totalidad irrenunciable. La síntesis perfecta está en los pronombres, como vería Pedro Salinas, por cuanto que lo nombran a todo él y sólo a él, y por eso dice nuestro poeta: "thou art all my art"[87] (78.13) o también:

> Who is it that says most? Which can say more
> Than this rich praise: that you alone are you [?][88] (84.1-2).

Al escribir en el soneto 79 sobre la aparición de una pluma de más mérito para cantar su amor, el poeta ve un cambio, un desgaste quizás en el carácter de su inspiración a la que llama "my sick Muse"[89] (79.4), concluyendo en el siguiente poema el descenso: "my love was my decay"[90] (80.14). Sin embargo, ofrece lo que puede dar: frente a la afectación y la ornamentación, la sencillez, a veces la mudez incluso, para un amor que no precisa de retórica (82-85). La fuerza de su Musa queda, no obstante, muy debilitada (86). Antes de llegar a los poemas sobre la Dama Oscura hay aún espacio, entre la traición, el distanciamiento, el perdón pedido y otorgado, el odio, el canto de la belleza y del amor, etc., para espolear aún a la perezosa Musa (100, 101), e incluso para justificar el silencio (106), y más aún, para afirmar orgullosamente un monumento contra el olvido construido con su rima (107).

Momentos de especial melancolía son aquéllos en los que la subjetividad del poeta, dolorida por la ausencia, ensombrece la verdadera realidad exterior y la convierte en una realidad triste, invernal, fría (97, 98). Se trata, ciertamente, de un momento que prefigura la expresiva lírica romántica. En esta serie de poemas se refleja, pues, la enfermedad de amor por la aparición de elementos dolorosos de la pasión amorosa, sobre todo debido a la ausencia, la sospecha y los celos (57). Se producen también sentimientos contradictorios, pues en un par de sonetos en que el poeta declara su esclavitud con respecto al amado (57, 58) y la locura que es amor (57.13), no reprocha nada a su amigo ni se da a sí mismo la opción de pensar en ofensas que aquél pueda cometer (57, 58) a pesar del infierno que vive esperándolo. Si se comparan, por cierto, los dos sonetos anteriores con el 133 y el 134, en los que el poeta habla de la esclavitud a que los tiene sometido la Dama, se verá claramente la diferencia de tono entre la mansedumbre y resignación que se aprecia en los primeros y

[87] "mi arte eres tú todo", A.G.C.
[88] "¿Quién es quien dice más? ¿Qué más decir es dado / que esta rica alabanza «Tú eres solo tú»?", A.G.C.
[89] [mi musa enferma].
[90] "mi amor fue mi desastre", A.G.C.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el lenguaje mucho más pasional, atormentado y resentido que se ve en los de la Dama; en el soneto 95, sí contrasta el dulce exterior con la vil realidad interior en el caso del amado. Aparece un léxico explícitamente relacionado con lo enfermizo en los sonetos 118 y 119, no obstante lo cual, incluso en los momentos en que así se expresan las vicisitudes de su amor, éste sale reforzado de la "madding fever"[91] (119.8) de que habla.

2.1.3.2 Los *Sonetos* a la Dama Morena

Quede, pues, claro que son muy diferentes de los anteriores los sonetos cuya serie comienza con el 127 en los que hace su aparición la Dama Oscura, a la que vemos como figuración de la melancolía: es entonces cuando lo más mórbido de la pasión amorosa se presenta sin paliativos; no hay ya sentimientos agridulces, sino abiertamente amargos y de mayor virulencia. Por otra parte, la Dama es la nueva inspiración del poeta, pues, con la dualidad que caracteriza a la melancolía, además de representar los valores dolorosos de la aflicción, ostenta igualmente los positivos como musa inspiradora. La belleza que en el amado era difícilmente expresable se presenta, en el caso de la Dama, ajena a los tópicos amorosos: convive el aspecto anticonvencional por el que se elogia su rara belleza morena en afirmación contundente, con el hecho del contraste –que se sospecha poco realista– entre la apreciación del poeta y la verdadera valía de la amada. Si se tiene presente el soneto 130 se puede apreciar la diferencia entre aquellos otros, en que el mayor encomio al amado consistía en decir que su belleza era tal que no necesitaba elogio, y éste, en el que se desciende a la descripción concreta de la amada con un inventario en principio poco halagüeño. Pero antes de alabar a la Dama, el poeta empieza haciendo un elogio del negro mismo que luego aplica a sus ojos negros, y así, escribe en el soneto 127:

> In the old age black was not counted fair,
> Or if it were, it bore not beauty's name;
> But now is black beauty's successive heir
> [...]
> Therefore my mistress' eyes are raven black,
> Her eyes so suited, and they mourners seem
> [...]
> Yet so they mourn, becoming of their woe,
> That every tongue says beauty should look so[92] (127.1-3,9-10,13-14).

[91] [fiebre rabiosa].

[92] El "eyes" del verso 10, que repite el del 9, según aparece en la edición primera en cuarto hecha por Thomas Thorpe en 1609 (Q), se ha percibido generalmente como un error y se ha enmendado en uno u otro verso; en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta loa del negro se relaciona con dos aspectos en el poema: en primer lugar, el poeta habla de una estima que no tuvo en el pasado, y después, aplicando tal color a un rasgo de su amada –los ojos– le da, al hacerlos expresivos de duelo, sugerencias melancólicas, de modo que desde aquí va quedando sutilmente implícita la excelencia de la melancolía en su aspecto menos convencional, pues lo enfrenta a modos artificiales de tratar con la belleza:

> Fairing the foul with art's false borrowed face[93] (127.6).

Probablemente, al declarar el nuevo prestigio del negro, el poeta se refiera implícitamente a la recuperación entonces reciente de los valores positivos del humor negro. Cuando realiza en el soneto 130 la conocida descripción de tan especial amada predominan el negro –referido a ojos y cabellos– y el moreno –referido a labios, pechos y mejillas. La melancolía siempre ha aparecido relacionada con lo oscuro y lo negro; la piel oscura ha sido, de hecho, uno de los rasgos más recurrentes en las descripciones del melancólico y del hombre saturnino, como ya vimos. Lo curioso es que el resto de la descripción no ofrece rasgos más halagüeños, empezando por el mal aliento: precisamente, la piel oscura y el mal olor se encuentran entre los síntomas principales de la melancolía descritos por Arquígenes de Apamea[94], de quien se ha dicho que los analiza con "una penetración y una sutileza aún hoy día insuperadas"[95], y en la descripción de lo que pertenece a Saturno por parte del astrólogo árabe Abū Ma'šār se le atribuye un "viento hediondo"[96]. La voz de la Dama tampoco es agradable ni musical, y es que ciertamente los sonidos tradicionalmente relacionados con la melancolía han sido los del llanto, los gemidos… todos los acentos de las lamentaciones. Por último, el poeta deja constancia de la ligazón de su Dama con el elemento saturniano por excelencia, la tierra, y destaca lo que

---

la edición de García Calvo aparece "hairs" en el verso 9. En la de Arden se deja "eyes" en ambos casos, y se dan las explicaciones pertinentes. Cf. notas de Katherine Duncan-Jones, en W. Shakespeare, *Shakespeare's sonnets,* op. cit., p. 368, n. 10. Téngase en cuenta este hecho en la traducción que sigue. "Antaño el negro prenda de beldad no era, / o si era, no llevaba nombre de hermosura; / pero hoy negrura de belleza es heredera [...] / Por eso es corvinegro el pelo de mi dueña, / y a juego son sus ojos, que en luto parecen [...] / Mas tanto el luto y tanto / les sienta bien el planto / que todos dicen que debiera ya ser ése / el color con que la belleza apareciese", A.G.C.

[93] "aclarando el feo con pintada gracia", A.G.C.

[94] Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 68.

[95] *Ibidem,* p. 69.

[96] *Ibidem*, p. 142.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

convierte a esta Dama Melancolía en su musa: su carácter excepcional, raro, que le permite seguir cantando al amor desmarcándose de la inspiración común.

Pronto se hace evidente que, ligada a lo negro, de gran potencia metafórica en esta serie, se desarrolla una estética de la aflicción, pues los rasgos de la amada, sus ojos negros, fundidos con elementos de llanto y pena en el soneto 127 ("mourners", "mourn", "woe"), llevan adheridos connotaciones melancólicas, y las mismas imágenes se repiten en el soneto 132, donde el poeta atribuye el negro de los ojos de la Dama al luto que han tomado por su pena:

> Thine eyes I love, and they, as pitying me,
> Knowing thy heart torment me with disdain,
> Have put on black, and loving mourners be,
> Looking with pretty ruth upon my pain[97] (132.1-4).

De hecho, es una atracción añadida a esos ojos negros, para el poeta, el que actúen como el reflejo de su propio dolor, pues en realidad él realiza una transferencia de su propia melancolía amorosa a la amada (127, 132). Obsérvese, además, que el poeta insiste sobre lo bien que van a su rostro esos "ojos enlutados" (132.9), y, cada vez más, el elogio de la Dama se convierte en el elogio del duelo y de la pena:

> As those two mourning eyes become thy face:
> O let it then as well beseem thy heart
> To mourn for me, since mourning doth thee grace,
> And suit thy pity like in every part[98] (132.9-12),

hasta llegar a decir:

> Then will I swear beauty herself is black,
> And all they foul that thy complexion lack[99] (132.13-14),

En estos versos, yendo más allá de la alabanza de la Dama, el poeta pondera el negro porque la caracteriza centralmente a ella, a quien en el soneto 130 se la configura perteneciendo al reino de lo oscuro. A pesar de las afirmaciones del poeta sobre el color de la Dama, en el soneto 131 especifica significativamente:

> In nothing art thou black save in thy deeds,
> And thence this slander, as I think, proceeds[100] (131.13-14).

---

[97] "Quiero a tus ojos, y ellos por piedad, sabiendo / cómo tu corazón de desdén me envenena, / se han puesto, dulces plañideros, negro atuendo, / con tierna lástima mirando hacia mi pena", A.G.C.

[98] "como esos ojos enlutados a tu cara. / Oh, que a tu corazón también gracia le den / duelos por mí, pues gracia el duelo te depara, / y tu piedad en todas partes sienta bien", A.G.C.

[99] "Y juraré que es negra la propia hermosura / y feo todo al que le falte tu tintura", A.G.C.

[100] "En nada eres tú negra si no es en tus obras, / que es donde –creo– aquella negra fama cobras", A.G.C.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La sugerencia de que ella es sólo negra en sus obras refuerza nuestras ideas, pues apunta al sentido metafórico que cobra la negrura de la Dama. Ésta, que corporeiza metonímicamente la melancolía erótica, representa los aspectos más crueles y tiránicos del amor[101] (131, 132, 133, 139, 140, 149). El sufrimiento se presenta ahora con sus rasgos más crudos y descarnados, y es algo que hiere tanto al poeta como a su amigo, una pasión torturante, la clásica cárcel de amor, una esclavitud, como se expresa en el soneto 133:

> Is't not enough to torture me alone,
> But slave to slavery my sweet'st friend must be?
> [...]
> Prison my heart in thy steel bosom's ward;
> But then my friend's heart let my poor heart bail.
> Whoe'er keeps me, let my heart be his guard;
> Thou canst not then use rigour in my jail.
> And yet thou wilt, for I being pent in thee,
> Perforce am thine, and all that is in me[102] (133.3-4, 9-14),

y en el 134:

> So now I have confessed that he is thine,
> And I myself am mortgaged to thy will,
> [...]
> But thou wilt not, nor he will not be free,
> For thou art covetous, and he is kind[103] (134.1-2, 5-6).

La voluntad del que ama queda sujeta del todo, al sentir que pertenece por completo a la otra persona (135, 136). Diría Burton de los enamorados que "they are commonly slaves, captives, voluntary servants, a lover is the slave of his beloved, as Castilio terms him, his Mistress' servant"[104]. La caracterización como avarienta y usurera en el soneto 134 liga también a la Dama con los aspectos negativos del humor negro, pues avaros y usureros eran hijos de Saturno.

Una de las características fundamentales del amor en su aspecto más mórbido es la corrupción de la imaginación y del juicio, una alteración que sufre el enamorado y que impide que pueda juzgar objetivamente lo que ama; así, señala Lawrence Babb al reseñar

---

[101] Burton se refiere con frecuencia a lo tormentoso, torturador, tiránico y esclavizante de la pasión amorosa. Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., pp. 650 y ss., 728, 733, 736, 742.

[102] "¿No basta ya en el potro hacerme a mí gemir, / que esclavo a esclavitud haya de ser mi amigo? [...] / En rejas de tu pecho méteme en prisión, / mas por mi amigo deja que yo dé fianza; / si yo estoy preso, preso esté en mi corazón / él, y ya en esta cárcel no osarás venganza. / Pero ay, sí que osarás: que, encarcelado en ti, / sin más soy tuyo, y todo lo que haya en mí", A.G.C.

[103] "Así ahora he confesado que él es prenda tuya / y que yo hipotecado estoy a tu albedrío [...] / mas no lo harás; ni él por libre quedaría: / que tú eres avarienta, y él, dulce y discreto", A.G.C.

[104] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 742. [Son normalmente esclavos, cautivos, sirvientes voluntarios, un enamorado es el esclavo de su amada, como lo llama Castilio, el siervo de su dueña].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

este aspecto, que "como muchos otros melancólicos, el enamorado tiene su obsesión –su amada– y su ilusión –la perfección de ella"[105]. Tanto Ferrand como Burton subrayan este hecho y se refieren a él con frecuencia (como lo habían hecho Du Laurens y su contemporáneo Felix Platter[106]). Afirma el primero en su tratado dedicado a la enfermedad de amor que quienes están enamorados "tienen la imaginación trastornada y el juicio alterado [...] ya que los amantes no pueden juzgar el objeto de su amor y de su afecto con serenidad, por lo cual siempre se ha representado al amor ciego"[107], y ofrece ejemplos muy representativos de los extremos a que puede llegar el trastorno de la imaginación. Burton lo expone en su estilo tan expresivo y desbordante: "Every Lover admires his Mistress, though she be very deformed of her self, ill-favoured, wrinkled, pimpled, pale, yellow, tanned"[108], y así continúa con una larguísima enumeración de rasgos que, con sus dosis de humor, se convierte por momentos en un cuadro de seres grotescos; además, para Burton esa corrupción es precisamente lo que convierte al enamorado en melancólico: "both imagination and reason are misaffected; because of his corrupt judgement, and continual meditation of that which he desires, he may truly be said to be melancholy"[109]. La alteración del juicio es una de las características más destacadas en la serie de sonetos a la Dama Oscura, aunque incluso en este aspecto tan central nuestro poeta se salta la convención. Él mismo se acusa de las locuras y cegueras que le impiden ser objetivo, y en esa consciencia de lo que le ocurre introduce un elemento inusual y convierte su propia declaración en una reflexión sobre el poder ofuscador del amor; él mismo disecciona hasta cierto punto su enfermedad de amor, y deja que se vislumbre, incluso en estos momentos, el demonio de la parodia[110]. Merece la pena atender a esos momentos y sus matices en algunos sonetos: en el 131 el poder tiránico de la Dama sobre el poeta, considerado en contraste con la poca valía que los demás ven en ella, no impide que aquél acierte a

[105] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 136. "Like many other melancholy men, the lover has his obsession—his mistress—and his delusion—her perfection".
[106] Véase en S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 327.
[107] Cf. J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, op. cit., pp. 34-35.
[108] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 737. [Todo enamorado admira a su amada, aunque ésta sea deforme, fea, llena de arrugas, de granos, pálida, roja, amarilla, morena].
[109] *Ibidem,* II, p. 659. [tanto la imaginación como la razón están dañadas; a causa de su corrompido juicio, y la meditación continua sobre aquello que desea, puede realmente decirse que es melancólico].
[110] No sin razón decía Hugo que "los hombres de genio, por grandes que sean, llevan siempre en su interior la bestia que parodia su inteligencia". Cf. V. Hugo, *Manifiesto romántico,* op. cit., p. 54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sospechar algo de verdad en el juicio de los otros, aunque no deja de afirmar al mismo tiempo la sinceridad de su propia apreciación:

> For well thou knowst, to my dear doting heart
> Thou art the fairest and most precious jewel.
> Yet in good faith some say, that thee behold,
> Thy face hath not the power to make love groan;
> To say they err, I dare not be so bold,
> Although I swear it to myself alone;
> And to be sure that is not false, I swear
> A thousand groans but thinking on thy face;
> One on another's neck do witness bear
> Thy black is fairest in my judgement's place[111] (131.3-12).

Más consciente aún se muestra el poeta en el soneto 137, donde achaca a la ceguera y locura de amor el desvarío que sufre, el velo que nubla sus ojos y su juicio:

> Thou blind fool love, what dost thou to mine eyes,
> That they behold, and see not what they see?
> They know what beauty is, see where it lies,
> Yet what the best is, take the worst to be.
> If eyes, corrupt by over-partial looks,
> Be anchored in the bay where all men ride,
> Why of eyes' falsehood hast thou forged hooks,
> Whereto the judgement of my heart is tied?
> [...]
> In things right true my heart and eyes have erred,
> And to this false plague are they now transferred[112] (137.1-8,13-14).

Llega a expresar la paradoja de su amor en el soneto 141, donde afirma no amar a la Dama ni con los sentidos ni con el juicio, pues en este caso sus ojos –no nublados ni cegados como antes– y los demás sentidos notan sus defectos, lo que no impide que su loco corazón se halle esclavizado por la pasión que lo subyuga:

> In faith, I do not love thee with mine eyes,
> For they in thee a thousand errors note;
> But 'tis my heart that loves what they despise,
> Who in despite of view is pleased to dote.
> Nor are mine ears with thy tongue's tune delighted,
> Nor tender feeling to base touches prone,
> Nor taste, nor smell, desire to be invited

[111] "Pues sabes que en la entraña tú de mis quereres / eres la más preciosa joya y la más pura. / Cierto es, a fe, que dice alguno que te mira / que no es tu cara tal que haga a amor gemir; / tanto a decirles no me atrevo que es mentira, / aunque a mis solas me lo jure sin mentir; / y, para asegurarme que no juro en vano, / mil gemidos, con sólo pensar en tu cara, / a prestar salen testimonio mano a mano / que en mi juicio tu negro es la beldad más clara", A.G.C.

[112] "Tú, loco ciego, Amor, mis ojos ¿qué les pasa, / que miran y, mirando, no ven lo que ven? / Saben lo que es belleza y dónde está su casa, / y ¿qué?: lo que es más bueno lo peor lo creen. / Si ojos nublados por soborno de esos velos / surten en puerto del que todo el mundo zarpa, ¿Por qué de sus falsías has forjado anzuelos / que echen al juicio de mi corazón la zarpa? [...] / En cosa clara mi ojo y corazón turbados, / en esta mala peste están empecinados", A.G.C.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

To any sensual feast with thee alone:
But my five wits, nor my five senses, can
Dissuade one foolish heart from serving thee,
Who leaves unswayed the likeness of a man,
Thy proud heart's slave and vassal wretch to be[113] (141.1-12).

En el 148 adopta un tono más pasional, pues todo el soneto es una lamentación del poeta por esa trampa tendida por Amor, al que se acusa de haber hecho que sus ojos no sepan distinguir la verdad:

O me! What eyes hath love put in my head,
Which have no correspondence with true sight?
Or if they have, where is my judgement fled,
That censures falsely what they see aright?
If that be fair whereon my false eyes dote,
What means the world to say it is not so?
If it be not, then love doth well denote,
Love's eye is not true as all men's: no[114] (148.1-8);

y de hecho, los síntomas típicos de la enfermedad de amor reaparecen en este soneto, donde al insomnio y las lágrimas[115] se imputa la ceguera que impide al poeta juzgar con objetividad:

How can it? O how can love's eye be true,
That is so vexed with watching and with tears?
[...]
O cunning love, with tears thou keep'st me blind,
Lest eyes well seeing thy foul faults should find[116] (148.9-10,13-14).

En estos sonetos la aparición del poder irracional del amor para hacerse con la voluntad del poeta y provocar que se empecine en un amor que a juzgar por la valoración de los demás

[113] "A fe que con mis ojos no te amo, pues / ellos en ti mil faltas notan: el que ama / lo que desprecian ellos mi corazón es, / el cual, pese a la vista, de pasión se inflama; / ni de tu lengua al son mi oído se derrite, / ni el tierno tacto, dado a torpes cabriolas, / ni olor ni gusto ansían que se les invite / a alguna fiesta sensual contigo a solas. / Mas ni cinco sentidos ni juicios cinco / disuaden de servirte a un corazón demente, que la imagen de un hombre abandonó de un brinco, / para ser de tu orgullo mísero sirviente", A.G.C.

[114] En el verso 8 de la edición de García Calvo no aparece ningún signo de puntuación antes de "no", pero en definitiva el sentido de la traducción viene a ser el que tiene el verso: "si no lo es [hermoso], entonces bien indica el amor / que el ojo del amor no es tan veraz como el de todos los hombres; no". "Ay me, ¿qué ojos ha puesto Amor bajo mi frente, / que no hay verdad que corresponda a lo que ven? / O si la hay, ¿adónde pués huyó mi mente, / que falsamente enjuician lo que han visto bien? / Si hermoso es eso que a mis ojos tanto encanta, / ¿qué significa el mundo cuando me lo niega? / Si no, bien muestra amor, ante concordia tanta / del no del mundo, que en el sí su vista es ciega", A.G.C.

[115] Lágrimas, sollozos y suspiros son síntomas tópicos del enfermo de amor presentes en los inventarios de los autores que han tratado el tema. Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 135. Burton señala que "Cupid's fire provoke tears from a true Lover's eyes" (Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 732), y además explica que lágrimas y suspiros son el único alivio que pueden encontrar los enamorados (*Ibidem,* II, p. 733). [El fuego de Cupido provoca lágrimas en los ojos de un verdadero enamorado].

[116] "¿Cómo va a ver? Ah, ¿cómo el ojo del amor va a ser veraz, si está en vigilias arrasado / y en llantos [...] / Astuto amor, / ah, tú me ciegas con tus lágrimas, no sea / que un ojo claro en ti negras faltas vea", A.G.C.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

debe ser indigno, es mostrada en contraposición con la consciencia de lo que le ocurre, de modo que el tema mismo es antes la reflexión sobre ese contraste que la pasión sentida por la Dama. La corrupción del juicio reaparece en el soneto 150:

> O from what power hast thou this powerful might,
> With insufficiency my heart to sway,
> To make me give the lie to my true sight,
> And swear that brightness doth not grace the day?
> Whence hast thou this becoming of things ill,
> That in the very refuse of thy deeds
> There is such strength and warrantise of skill
> That in my mind thy worst all best exceeds?
> Who taught me how to make me love thee more,
> The more I hear and see just cause of hate?[117] (150.1-10).

En este orden de cosas se hace notar la cara destructiva del amor, que lleva consigo el ir contra uno mismo:

> Canst thou, O cruel, say I love thee not,
> When I against myself with thee partake?[118] (149.1-2),

y surge el motivo de la dependencia ciega de la amada y del poder tiránico con que arrastra al poeta que hemos visto enunciado en el soneto 150, en el que se afirma el carácter enfermizo de su pasión, la expresión de una atracción anormal: "I love what others do abhor"[119] (150.11). Puesto que el yo poético no deja de tener espíritu crítico, si no para cambiar la realidad al menos para analizarla, a su autorretrato bien le cuadrarían estas palabras con las que Burton se refirió a la poca cordura de los enamorados: "They are very slaves, drudges for the time, mad-men, fools, dizzards, melancholy, beside themselves, and as blind as Beetles"[120]. No debe extrañarnos, pues, que el poeta hable de su amor como de una plaga que engaña a sus ojos y a su corazón en el soneto 137:

> In things right true my heart and eyes have erred,
> And to this false plague are now transferred[121] (137.13-14),

y vuelva a nombrarlo como plaga en el 141:

> Only my plague thus far I count my gain,

---

[117] "Ah, ¿qué poder te ha dado fuerza tan potente / que el corazón me abate a fuerza de flaqueza / y hace que diga a mi visión fiel que miente / y jure que no es alba cuando el día empieza? / ¿De dónde es que tan bien te sienten prendas viles / que en las escorias mismas de tus actos quede / tal fuerza y garantía de artes tan sutiles / que, a mis ojos, tu mal a todo bien excede? / ¿Quién te ha enseñado a hacerme más quererte cuanto / más oigo y veo justa causa para odiarte?", A.G.C.

[118] "Podrás decir, cruel, que no te quiero, cuando / en contra de mí mismo lucho de tu parte?", A.G.C.

[119] [amo lo que otros aborrecen].

[120] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 736. [son del todo siervos, esclavizados por el momento, furiosos, locos, trastornados, melancólicos, fuera de sí mismos, y tan ciegos como escarabajos]

[121] "En cosa clara mi ojo y corazón turbados, / en esta mala peste están empecinados", A.G.C.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

That she that makes me sin, awards me pain[122] (141.13-14).

Tal sería el término con que se referiría Burton a tan enfermiza pasión: "most part, Love is a plague, a torture, an hell, a bitter-sweet pasion at last"[123].

Por lo dicho hasta aquí debe percibirse que la apreciación que el poeta hace de la Dama es compleja: en un principio es el factor poco convencional y natural de sus encantos el que se destaca, en contraposición con quienes ofrecen una belleza embellecida artificialmente; sin embargo, después, el yo poético deja entrever que es su juicio perturbado lo que le hace verla hermosa y valiosa. Así pues, las perspectivas varían, y el poeta tan pronto admite que su amada no se ajusta al canon establecido de belleza –pero declara que las prendas de su encanto son más genuinas y raras (127, 130) contraponiendo a la suya la belleza falsa (127.6, 139.14)–, como deja constancia de que aunque su Dama no debe de ser digna de ser amada, según los demás estiman, él –cegado por su amor– se entrega sin sentido crítico y adora lo que otros detestan (131, 137, 148, 150), o bien él mismo reconoce no verle atractivos y no amarla, por tanto, con los sentidos, sino con el corazón, que se rinde a ella (141).

Puesto que es en la serie de la Dama Oscura donde el amor cobra su aspecto más mórbido, como hemos ido viendo, encontramos varios poemas en los que ello se hace explícito y se emplea el léxico de la enfermedad, como el 140:

As testy sick men, when their deaths be near,
No news but health from their physicians know[124] (140.7-8),

y el de la locura:

For if I should despair, I should grow mad,
And in my madness might speak ill of thee[125] (140.9-10).

Pero si hay un soneto particularmente revelador en este sentido ése es el 147, en el que el poeta identifica el amor por la Dama Oscura con una enfermedad; la composición es, además, paradigmática cuando pone de manifiesto la gravedad de dicha enfermedad, convertida en locura frenética. Como dice Babb, "Cuando los autores isabelinos escriben sobre el tema del amor, usan con frecuencia una fraseología que muestra que la concepción

[122] "Una ganancia en esta plaga me conforta: / la que me hace pecar mi penitencia aporta", A.G.C.
[123] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 728. [en su mayor parte, el amor es una plaga, una tortura, un infierno, una pasión agridulce en fin].
[124] "tal el amargo enfermo, cerca ya su muerte, / sólo hablar de salud les oye a sus galenos", A.G.C.
[125] "Porque, si desespero, me volveré loco, / y puedo en mi locura decir que eres fea", A.G.C.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del mismo ha estado muy influida por la psicología fisiológica. Para ellos, como para los médicos y los psicólogos, el amor es una pasión ardiente y compulsiva debida a una condición física concreta, una pasión de efecto tan devastador que puede considerarse una enfermedad"[126]. En este soneto el grado de consciencia alcanzado por el poeta en lo que se refiere a esos devastadores efectos (intensificados en el último verso, en el que los rasgos de la amada aparecen en su faz más negativa) es directamente proporcional a la inevitabilidad e incurabilidad del mal que lo aqueja:

> My love is as a fever, longing still
> For that which longer nurseth the disease,
> Feeding on that which doth preserve the ill,
> Th'uncertain sickly appetite to please:
> My reason, the physician to my love,
> Angry that his prescriptions are not kept,
> Hath left me, and I, desperate, now approve
> Desire is death, which physic did except.
> Past cure I am, now reason is past care,
> And frantic mad with ever more unrest;
> My thoughts and my discourse as madmen's are,
> At random from the truth vainly expressed:
> For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
> Who art as black as hell, as dark as night[127] (147).

Varios de los aspectos distinguidos con más frecuencia entre los estudiosos de este mal se muestran en este soneto: Galeno indicó que los enamorados podían sufrir incluso fiebre[128]. André Du Laurens, que "[resume el] pensamiento médico sobre la melancolía desde Galeno hasta finales del siglo XVI"[129], dedica dos capítulos de su obra a lo que considera un subtipo de melancolía causada por "la extremosidad del amor" y a la que llama "melancolía amorosa... que los médicos griegos llamaron *erotike,* porque viene de un amor furioso y enloquecido; los árabes le llaman *iliscus,* y las gentes comunes, la

[126] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 145. "When Elizabethan authors write on the subject of love, they frequently use phraseology which shows that their conception of love has been greatly influenced by the physiological psychology. To them, as to the physicians and psychologists, love is a fervid and compulsive passion of such devastating effect that it may be considered a disease".

[127] "Mi amor es como fiebre que en el ansia hierva / de lo que alonga más la enfermedad y atiza, / consumiendo lo que del mal aún preserva / en complacer la incierta gana y enfermiza. / Mi razón, médico de amor, todo enojado / de ver que no se observa lo que dictamina, / me abandonó, y lo veo ya desesperado: muerte es deseo que rechaza medicina. / Desahuciado estoy; sin cura mi razón, / loca furiosa ahora, más y más me agita; / mis ideas y frases como un loco son, / sin tino y fuera de verdad que en vano grita; / pues te he jurado hermosa y te vi clara y pura, / tú, más negra que infierno y más que noche oscura.", A.G.C.

[128] Véase en S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 324.

[129] *Ibidem,* p. 326.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

divina Pasión"[130]. La pasión reflejada en el soneto apunta a una fase caliente de la enfermedad[131], explicada en los tratados médicos porque "los humores melancólicos adustos que son calientes y flatulentos se dice también que causan impulsos eróticos"[132] y a la inversa "Las pasiones calientes que acometen al enamorado –deseo, esperanza, alegría, y cólera– pueden producir melancolía adusta al quemar los humores"[133]. Ferrand distinguió la melancolía producida por la melancolía o bilis negra natural –fría y seca–, de la melancolía de amor, que resulta de la melancolía no natural, esto es, bilis negra adusta –caliente y seca–, procedente de "la inflamación de la cólera, de la sangre o de la melancolía natural"[134]. Además, aceptó ideas de médicos anteriores sobre la diferencia de grado entre la melancolía ("melancholia") y la locura ("mania"), siendo la segunda más grave[135]. La virulencia que podía adoptar el amor fue expresada por Burton con su habitual prolijidad: "if it [Love] rage, it is no more Love, but burning Lust, a Disease, Phrensy, Madness, Hell. 'Tis death, 'tis an immedicable calamity, 'tis a raging madness [...] a vehement perturbation of the mind"[136]. Las menciones en relación con lo enfermizo en el soneto son evidentes; en cuanto a que la pasión que expresa el poeta en él es del tipo visto viene corroborado por las

[130] Cf. A. Du Laurens, *A discourse of the preservation of the sight; of melancholike diseases; of rheumes, and of old age, op. cit.*, p. 117, citado por S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 326.

[131] Lawrence Babb distingue dos fases de la enfermedad de amor, y precisa que, aunque casi nunca aparecen distinguidas con claridad en los tratados médicos, la distinción es necesaria: una sería la sanguínea, húmeda y caliente, por abundancia de sangre, y la otra sería la melancólica, fría y seca, en la que se produce un estado de debilidad, tristeza, abatimiento, a causa del exceso de humor melancólico. Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 134. Tampoco distinguidas con precisión en la literatura isabelina, ambas fases conviven: aquella condición mental y física que incita a la acción en la que la pasión que domina es el deseo, y la fría, débil y pasiva en la que domina el pesar. *Ibidem,* p. 143. La distinción es interesante, pero quizás habría que hablar también de una tercera fase caliente y seca por adustión de los humores –que producen bilis negra adusta–, que se aproxima más a la locura de amor. Estas "variedades" se presentan en la literatura médica y no médica: en los casos que se describen pueden aparecer como tipos de la enfermedad de amor, como grados distintos de gravedad, o como fases que se van siguiendo, a veces con rapidez y como turnándose, justificando esos extremos las frecuentes descripciones del amor como pasión de efectos contradictorios, como ésta de Burton: "for love is fire, ice, hot, cold, itch, fever, phrenzy, pleuresy, what not?". Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 724. [porque el amor es fuego, hielo, calor, frío, picazón, fiebre, frenesí, pleuresía, ¿qué no?].

[132] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 131. "Adust melancholy humors which are hot and flatulent also are said to cause erotic impulses".

[133] *Ibidem,* p. 134. "The hot passions which assail the lover –desire, hope, joy, and anger– may produce melancholy adust by burning the humors".

[134] Cf. J. Ferrand, *Erotomania or A treatise discoursing of the essence, causes, symptomes, prognosticks, and cure of love, or erotique melancholy*, op. cit., pp. 63-66, citado por S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 330.

[135] Cf. S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 330.

[136] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 651. [si [el amor] es furioso, ya no es amor, sino lujuria ardiente, una enfermedad, frenesí, locura, un infierno. Es la muerte, es una calamidad incurable, es una locura furiosa [...] una vehemente perturbación mental].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

alusiones a la fiebre ("fever"), al consumir ("Feeding"), al apetito y la búsqueda de su satisfacción ("appetite to please"), a la desesperación ("desperate"), al deseo y éste como muerte ("desire is death"), a la locura frenética ("frantic mad") y furiosa ("as madmen's"). Aquí aflora la cara más nociva del amor, y la corrupción del juicio que veíamos (que vuelve a comparecer en este soneto) se produce por la victoria de la pasión amorosa sobre la razón –a la que el poeta llama "médico" de su amor–, revelando lo que era un componente fundamental de la melancolía amorosa: el conflicto entre razón y pasión, conflicto que, como señala Babb, ofrece muchas posibilidades dramáticas[137]. Burton describe la lucha que se sostiene entre la razón, con todos sus sensatos consejos, y el deseo furioso, que precipita al enamorado de cabeza y lo lleva a la perdición, y que, no obstante, es el vencedor, condenándolo finalmente a la locura[138]. Y Du Laurens había narrado el proceso por el que el amor vence a la razón de un modo particularmente visual y dramático: después de abrirse paso por los ojos y pasar por las venas hasta el hígado, provocando un fuerte deseo por obtener lo que se ama, "enciende el fuego de la concupiscencia, y empieza con este deseo toda la lucha y la pendencia; pero sintiéndose demasiado débil para contraponerse a la razón –la parte principal de la mente– corre hacia el corazón para sorprenderlo y ganárselo: de aquí que cuando una vez está segura de que lo tiene bien apresado, a continuación asalta y toma la razón y todas las otras fuerzas de la mente con tanta furia que éstas se le rinden y se convierten en sus vasallos y esclavas. Entonces todo está arruinado, el hombre está deshecho, los sentidos vagan sin dirección arriba y abajo, adelante y atrás, la razón se confunde, la imaginación se corrompe"[139]. Semejante descripción muestra la caída en el abismo incurable que refleja el poeta en su soneto. Ya Galeno al referirse a algo similar a la enfermedad de amor la consideró como "más allá de toda cura"[140]. Daniel Sennert, autor que en una obra de medicina general de principios del siglo XVII incluyó un capítulo sobre la enfermedad de amor, expuso allí que ésta "se cura

[137] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 150.
[138] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 737. Daniel Sennert (1572-1637), en el capítulo sobre la enfermedad de amor en su obra de medicina general expuso que "la mayoría de los enamorados, por una especie de ceguera de amor, se ven alejados de la razón y se les produce un delirio". Cf. D. Sennert, *Practical physick...,* 2 vols. Londres, Peter Cole, 1662-1664, I:157, citado por S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 328.
[139] Cf. A. Du Laurens, *A discourse of the preservation of the sight; of melancholike diseases; of rheumes, and of old age*, op. cit., p. 118, citado por S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 327.
[140] Cf. Galeno, *On the passions and errors of the soul*, Columbus, Ohio State University Press, !836, p. 48, citado por S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 324.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fácilmente en un primer momento, pero si se enraíza, o se convierte en locura, o en consunción"[141]. Burton alude a lo controvertido del tema de la curación, pues algunos no creen que tan irrefrenable pasión pueda curarse, aunque él afirma sin dudarlo que si se actúa a tiempo sí es posible puede aliviarla y corregirla[142]. Claro que el problema del poeta, que se ve ya desahuciado, abandonado por su médico –la razón– por haber ignorado sus prescripciones, radica en la misma dificultad que encontraban los médicos que pretendían curar este mal y se topaban con la falta de cooperación por parte del enfermo, quien no quería ser sanado[143].

Tras hablar de su locura de amor es harto revelador que el poeta compare la negrura de su Dama con la del infierno, y su oscuridad con la de la noche. Veremos símiles semejantes referidos a Rosaline en *Love's labour's lost*. Cuesta entender que hable en esos términos de la persona amada, incluso cuando recapacita sobre la perturbación de su juicio crítico, a no ser que –como sostenemos– se dé una transferencia, o una superposición de ideas si se prefiere, por la que el poeta está refiriéndose implícitamente al infierno de su vivencia, a la noche de su razón, a su oscura enfermedad de amor de la que la negrura de la Dama actúa también como metáfora perfectamente adecuada. Si el amor al hombre joven se transmitía como más espiritual o idealizado:

> But since she pricked thee out for women's pleasure,
> Mine be thy love, and thy love's use their pleasure[144] (20.13-14),

el de la Dama Oscura es de índole fundamentalmente erótica. Probablemente por ello encontramos en esta parte un soneto a la "lujuria en acción" (129), donde el análisis de la pulsión sexual podría ser la disección de una tendencia que se pinta como inevitable y también opuesta a la razón, perseguida hasta la locura pero despreciada apenas se goza, el vislumbre de un cielo que conduce al infierno, contrapuesta a la espiritualidad, y que provoca un sentimiento de culpa: hay que relacionar este análisis posiblemente con las alusiones a lo pecaminoso (relacionado más, creemos, con la caída en la materia, en la esclavitud de la pasión, que en un sentido de moral religiosa) en los sonetos de la serie de la Dama Oscura:

---

[141] Cf. D. Sennert, *Practical physick...*, op. cit., I:159, citado por S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 328.
[142] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 765.
[143] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 137.
[144] "Si es tu fin el placer de las mujeres, / mío sea tu amor, suyo tu goce", M.M.L.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

That she that makes me sin, awards me pain[145] (141.14);

Love is my sin, and thy dear virtue hate,
Hate of sin, grounded on sinful loving[146] (142.1-2).

En este contexto podemos entender perfectamente la función de un soneto (en el que se habla del cuerpo como de "arcilla pecadora") que ha sido muy discutido, entre otras cosas, por percibirlo desvinculado del resto, sin mención amorosa y como el único de Shakespeare –se dice– con referencia explícita a lo religioso[147]. García Calvo manifiesta en las notas de su edición la perplejidad que le causa este soneto del que señala que "es por cierto sorprendente en la colección, como único en que se alude a la salvación del alma (por la muerte y contra la muerte: 13-14), aunque de algún modo pudiera enlazarse este arranque de religiosidad o santificación con el desengaño del amor que esta serie de los *Sonetos* cuenta"[148]. A nosotros más bien nos causa perplejidad la insistencia con que se habla de religiosidad –y en este caso incluso de salvación– en relación con el soneto, en vez de simple espiritualidad que se desprende de un dualismo de raigambre platónica, que es lo único que nos parece incontrovertible: en la composición el poeta pide a su alma que se cuide de sí, de enriquecerse a sí propia y no al cuerpo vil condenado a ser comida de gusanos: sólo el alma puede alzarse vencedora de la Muerte:

Poor soul, the centre of my sinful earth,
Feeding these rebel powers that thee array,
Why dost thou pine within and suffer dearth,
Painting thy outward walls so costly gay?
Why so large cost, having so short a lease,
Dost thou upon thy fading mansion spend?
Shall worms, inheritors of this excess,
Eat up thy charge? Is this thy body's end?
Then soul, live thou upon thy servant's loss,
And let that pine to aggravate thy store;
Buy terms divine in selling hours of dross,
Within be fed, without be rich no more:
So shalt thou feed on death, that feeds on men,

[145] "la que me hace pecar mi penitencia aporta", A.G.C.
[146] "Amor es mi pecado, y odio tu virtud, / odio de mi pecado, que de amor malcrece", A.G.C. Queremos apuntar en este caso, para que se entienda mejor lo que queremos decir, que la traducción literal del último sintagma de la cita sería "amor pecaminoso".
[147] Cf. notas de Katherine Duncan-Jones, en W. Shakespeare, *Shakespeare's sonnets,* op. cit., p. 408, nota explicativa inicial. La editora intenta darles una continuidad relacionándolo con otros sonetos sobre el envejecimiento y la muerte que amenaza (63, 71, 73.4, 81), a pesar de lo cual apunta lo inusual de que no aparezca ninguna alusión explícita a un objeto de amor. Como se verá por nuestro análisis, creemos que tal explicación sigue estando muy desenfocada.
[148] Cf. A. García Calvo, "Notas", en W. Shakespeare, *Sonetos de amor,* op. cit., p. 354.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> And death once dead, there's no more dying then[149] (146).

La concepción es platónica, como decíamos, y esa "sinful earth" ("pecadora arcilla") que envuelve al alma inmortal nos recuerda el famoso pasaje entre Jessica y Lorenzo en *The merchant of Venice* en el que, exponiendo nociones platónicas y pitagóricas precisamente, Lorenzo habla del cuerpo como de una "vestidura de barro y decadencia" que "envuelve groseramente" a "las almas inmortales":

> Such harmony is in immortal souls,
> But whilst this muddy vesture of decay
> Doth grossly close it in, we cannot hear it[150].

El soneto 146 revela, pues, las ansias espiritualistas del poeta, y a la vez dramatiza la tensión entre aquéllas y las tendencias más materialistas por las implicaciones carnales de la pasión amorosa que vive. El poema es armónico con el resto porque nos muestra un momento en el que es la razón la que habla –e incluso la instancia superior de su espiritualidad– en el conflicto que suele darse entre pasión carnal y razón. Conviene traer a colación una interesante apreciación de Lawrence Babb, quien al referirse al antedicho conflicto nos recuerda que "Para los isabelinos, un conflicto entre la razón y el amor era necesariamente un conflicto entre la virtud y el vicio. El Romanticismo –añade– ha cambiado mucho nuestras ideas sobre este tema"[151]. Aunque las implicaciones pueden estar bastante claras, si seguimos aún a Babb nos proporciona algunas ideas que, si bien empleadas para otro fin, nos parecen claves para entender mejor el sentido de este soneto en su conjunto: "Los isabelinos conciben la pasión como un estado físico, o como un proceso físico. *Cuando el amor vence a la razón, la carne vence al espíritu*, el elemento infrahumano de la naturaleza humana derrota al humano [...] El drama del periodo demuestra una y otra vez la incapacidad del intelecto humano para controlar los impulsos de la carne. La pasión puede conducir a las personas más razonables y virtuosas al pecado y

---

[149] "Pobre alma, centro de culpable limo / a la que burla, indócil, quien la ciñe, / ¿por qué adentro sufrir afán y hambre / sin pintar lo exterior de alegre lujo? / Si el contrato es tan breve, ¿por qué gastas / ornando tu morada pasajera? / ¿Tendrá por fin tu cuerpo sustentar / al gusano que herede tu derroche? / Vive, alma, a expensas de tu servidor; que aumenten sus fatigas tu tesoro; / y cambia horas de espuma por divinas. Sé rica adentro, en vez de serlo afuera. / Devora tú a la Muerte y no la nutras, / pues si ella muere, no podrás morir", M.M.L.

[150] Cf. W. Shakespeare, *The merchant of Venice*, op. cit., V.i.63-65, p. 129 [tal armonía existe en las almas inmortales, / pero mientras esta vestidura de barro y decadencia / groseramente la envuelve, no podemos oírla].

[151] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 150. "To the Elizabethan, a conflict between reason and love would necessarily be a conflict between virtue and vice. Romanticism has greatly changed our thinking on this subject".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la calamidad"[152]. Así pues, ni siquiera es apropiado decir que este soneto es ajeno a la temática amorosa, pues sí trata lo amoroso, pero abstrayendo del "argumento" el problema que éste plantea del conflicto entre razón y pasión, con las implicaciones de anhelo de nobleza espiritual, para que, por una vez, el espíritu venza a la carne.

Creemos que algo de todo esto fue lo que debió ver Manuel Mujica Lainez, que habiendo traducido menos de un tercio de los *Sonetos*, entre los que aparecen poquísimos de la última parte, incluyó éste como el último de su selección: fueron seguramente las preocupaciones espiritualistas heredadas del Modernismo las que le hicieron preferirlo. Es interesante a este respecto considerar las palabras de Arturo Marasso, quien, refiriéndose al poema "Alma mía" de Darío, dice: "No es difícil que esta poesía haya sido inspirada por el célebre soneto de Shakespeare, que empieza:

> Poor soul, the center of my sinful earth"[153].

Lo que acabamos de exponer está de algún modo implícito en un soneto de particular relevancia para nosotros porque sugiere con intensidad lo que hasta aquí hemos defendido, fundamentalmente el carácter eminentemente mórbido de la pasión amorosa por la Dama Oscura, así como la inherencia de la melancolía amorosa a su figura, y, además, porque aparecen contrastados los dos amores del poeta: se trata del soneto 144. En efecto, la diferencia que hemos establecido entre ambos afectos, de los cuales el de la Dama representa el más enfermizo y desequilibrante, el más cruel, es formulada por el poeta en este soneto, en el que el color de la Dama da expresividad a otro clímax en la contraposición de los dos amores, volviendo a enfatizarse el color del mal espíritu que tiene al poeta en sus garras:

> Two loves I have, of comfort and despair,
> Which, like two spirits, do suggest me still:
> The better angel is a man right fair,
> The worser spirit a woman coloured ill.
> To win me soon to hell my female evil
> Tempteth my better angel from my side,
> And would corrupt my saint to be a devil,
> Wooing his purity with her foul pride[154] (144.1-8).

---

[152] *Ibidem,* p. 154. "Elizabethan Englishmen think of passion as a physical state, or as a physical process. *When love overpowers reason, flesh overpowers spirit*, the subhuman element in human nature vanquishes the human [...] The drama of the period demonstrates over and over the inability of the human intellect to control the impulses of the flesh. Passion may drive the most reasonable and virtuous persons into sin and calamity". Las cursivas son nuestras.

[153] Cf. A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, Universidad de La Plata, 1934, p. 226.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estos versos están en consonancia con el perfil que se nos ha ido presentando, en el que se ha destacado la valía del amado (52) frente a la no valía o indignidad de la amada (137, 139, 150.13, 151, 152.9-12). El contraste concuerda, además, con las dos visiones sobre el amor que existía en la literatura isabelina y que nos ayudarán a comprender perfectamente la naturaleza de los dos amores de Shakespeare en los *Sonetos*, visiones que se explican en el 144 como provocadas por un buen espíritu y un mal espíritu, y que Babb expone así: "El amor se considera normalmente, pues, como un innoble impulso que proviene de un estado físico, como una enfermedad del cuerpo y la mente, como una peligrosa amenaza para la virtud y la felicidad. A menos que sea controlado y dirigido por la razón, es un gran mal [...] En la literatura isabelina se encuentra otra visión del amor, no obstante, según la cual el amor es un gran bien, un dulce y ennoblecedor anhelo del alma"[155]. En definitiva, de un amor se derivan el vicio, la enfermedad y la victoria de la loca pasión, mientras que del otro resultan la virtud, la felicidad y el predominio de la razón. Como ya dijimos, no es que en el del hombre joven no aparezca la melancolía, pero es de un tipo más benévola; surge, sobre todo, de reflexiones sobre la caducidad, de los momentos en los que no se goza del bien de la presencia del amado, y no está ausente del todo en esa serie la felicidad de amar, como sí lo está en esta segunda.

En el cuadro presentado de la enfermedad de amor sólo nos queda comentar los dos sonetos finales, el 153, sobre todo, y el 154. Ambos son diferentes a los demás en el sentido de que, basados en un poema del escritor bizantino del siglo VI Marianus Scholasticus, narran dos versiones muy similares de una historia de Cupido: una vez que éste dormía, una doncella de Diana le arrebató su fuego, apagándolo en un frío baño que, desde entonces, tomó de Amor un calor vivificante y se convirtió en un lugar donde los hombres curaban extrañas enfermedades; pero la historia es continuada por el poeta: en el 154 dice él que, esclavo de su dama, llega al baño para ser curado y descubre que el agua, que pudo ser

[154] "Dos tengo amores de catástrofe y de amparo, / como dos genios que me inspiran hora a hora: / mi mejor ángel es un hombre blondo claro, / mi genio malo una mujer morena mora. / Para echarme al infierno ya, mi diablo hembra / tienta a mi ángel bueno a abandonar mi bando / y en mi santo malicias de demonio siembra, / su pureza con vil soberbia cortejando".

[155] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 154. "Love is commonly regarded, then, as an ignoble impulse arising from a physical condition, as a disease of body and mind, as a dangerous threat to virtue and happiness. Unless it is controlled and directed by reason, it is a great evil [...] In Elizabethan literature one finds another view of love, however, according to which love is a great good, a sweet and ennobling longing of the soul".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

calentada por Amor, no puede enfriar y curar su propio amor. En el 153 relata que Amor, volviendo a encender su tea en el ojo de la amada, hiere al poeta con ella, y él, al enfermar y buscar el remedio en el baño, no encuentra alivio, pues su cura reside en el lugar de donde surge su mal, allí donde Cupido consiguió nuevo fuego: en los ojos de su amada. A pesar de que estos sonetos se diferencian de los otros por narrar una historia alegórica, siguen estando en relación con ellos por tratar de la enfermedad de amor –representada por la Dama– que aqueja al poeta. Varios temas que hemos mencionado reaparecen aquí: el mal incurable, la tristeza que produce (153.12), el énfasis en la fase caliente de esta melancolía erótica, y uno que aún no hemos indicado esperando a este momento en que cobra protagonismo, a saber, el tópico del amor que se transmite por los ojos (153). En el soneto 153 se trata al amor como enfermedad, y se expresa que lo que puede ser su cura no hace más que agravarlo, de modo que los ojos de la amada, que dejan al poeta "sick" (enfermo), "sad" (triste), "distempered" (perturbado), hacen que, además, su mal sea incurable por encontrarse el alivio en el origen de la enfermedad.

Se creía, en efecto, que la infección emanaba de los ojos de la amada y penetraba por los ojos del enamorado, actuando con rapidez y violencia[156]. Babb aporta ejemplos literarios sobre el hecho de que "los autores isabelinos están muy familiarizados con la teoría de que el agente infeccioso [en el enamoramiento] es un espíritu que emana de los ojos de la amada"[157]. Ioan P. Culianu, en su ensayo *Eros y magia en el Renacimiento*, da cuenta del proceso por el que los ojos del enamorado, como los receptores o vías de entrada de la infección, colaboran para que se extienda el mal: "Examinando de cerca la larga tradición del *amor hereos* en Bernard de Gordon, percibimos que se trata de una infección fantástica, que se traduce en una consunción melancólica del sujeto, exceptuando sus *ojos*, que no se debilitan. ¿Por qué los ojos? La respuesta es la siguiente: la imagen de la mujer penetra en el espíritu a través de los ojos y, mediante el nervio óptico, se transmite al espíritu sensible que forma el sentido común. La imagen obsesiva, transformada en fantasma, invade el territorio de los tres ventrículos del cerebro provocando la alteración de la *virtus estimativa* o de la razón, que reside en la segunda célula cerebral. Si los ojos no

[156] *Ibidem,* p. 132 y n. 33.
[157] *Ibidem,* p. 143, n. 2. "Elizabethan writers are web acquainted with the theory that the infecting agent is a spirit emanating from the eyes of the beloved". Sobre la prominencia que alcanzan en el Renacimiento los ojos y su poder en las imágenes de la lírica amorosa, véase L. Woodbridge, *The scythe of Saturn: Shakespeare and magical thinking*, op. cit., pp. 216-227 y 254-261.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

participan en el debilitamiento general del organismo se debe a que el espíritu utiliza estas aberturas corporales para intentar recobrar contacto con el objeto que ha sido convertido en fantasma obsesivo: la mujer"[158]. Vimos realizada una descripción similar de los efectos por Du Laurens; Ferrand recuerda las ideas griegas que señalaban el origen del amor en la vista, en los ojos, "ventanas por las cuales el amor entra en nosotros, para atacar el cerebro, ciudadela de Palas, y los conductos por los cuales penetra y se desliza en nuestras entrañas"[159]; y Burton, que se refiere con frecuencia a la importancia de la vista y de los ojos como causa de enamoramiento[160], y que menciona que Escalígero llama a los ojos "las flechas de Cupido"[161], también alude a la teoría de los vapores espirituales que parten de los ojos e infectan al otro[162]. Contrastando esto con el soneto 153 de Shakespeare apreciamos que en él los ojos de la amada, que es de donde Cupido logró el fuego para herir y enfermar, actúan como metonimia del mal de amor.

En consonancia con lo esbozado, nos sorprende que García Calvo diga de estos dos sonetos que "se salen hasta tal punto del tema y tono de la historia de los amores que el libro canta que bien pudieran ser, aunque recogidos también de papeles de Shakespeare, un añadido de los editores"[163]. No podemos entender en qué forma se salen del tema, cuando, en definitiva, ponen en primer término –alegorizándolos– los dos temas principales tratados a lo largo de los *Sonetos*: el amor y la enfermedad que éste causa, e incluyendo incluso la presencia de la amada del poeta. Lo que cambia es el recurso, pero no el tema ni exactamente el tono. Aún más incomprensible nos parece que el editor de los *Sonetos* juzgue que "estas muestras de dedicación a las pueriles artes poéticas habituales pueden tácitamente indicar en el drama el momento de cura o de salida de la pasión de Amor y de vuelta a la salud o normalidad de la vida cotidiana"[164], cuando, de hecho, se incide en la virulencia de la incurable enfermedad de amor del poeta.

[158] Cf. I. P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 49-50
[159] Cf. J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, op. cit., p. 29.
[160] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 664, 665, 674, 679 y ss., 680, 681.
[161] *Ibidem,* II, p. 679.
[162] *Ibidem,* II, p. 181.
[163] Cf. A. García Calvo, "Notas", en W. Shakespeare, *Sonetos de amor,* op. cit., p. 354.
[164] *Ibidem,* p. 355.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2 El modelo literario de los *Sonetos* en *Love's labour's lost*

Nuestras ideas sobre la Dama Oscura encuentran un apoyo en el drama *Love's labour's lost*[165] de Shakespeare, donde también hay una dama morena, Rosaline, que ya se ha relacionado con la de los *Sonetos*[166], aunque sin encontrar, creemos, la clave adecuada que establezca los criterios de esa relación. Dice Bloom, por ejemplo, que "la enigmática y agresiva Rosaline parece una clave para la historia de los Sonetos"[167], y señala que lo misterioso en la obra es "la relación oculta entre Birón [así aparece transcrito el nombre de Berowne] y Rosaline"[168], pero aunque el crítico roza a veces el territorio en el que se produce la confluencia de ambas damas[169], no llega a ser consciente de lo que explica su identidad.

Sea como fuere, esta difícil obra ha sido objeto de abundante elucubración, precisamente por su complicado lenguaje que parece ocultar algo más tras la literalidad de las palabras y por oscuras menciones que se han visto como alusiones a realidades contemporáneas[170]. No se pretende aquí hacer un estudio exhaustivo de una obra que ha sido estudiada desde un sinnúmero de enfoques críticos; se trata más bien de reforzar nuestra lectura de los *Sonetos* con la de este drama, que –desde el punto de vista que a nosotros nos interesa– comparte con ellos un modelo literario: el de la Dama Oscura, que no por casualidad vuelve a cobrar protagonismo en una de las obras dramáticas de Shakespeare con mayor presencia del humoralismo y la melancolía.

---

[165] La fecha de publicación del drama es 1598, la de su composición ha sido muy controvertida, si bien la que generalmente se acepta estaría entre 1594-1595. Bloom, por ejemplo, expresa su duda sobre la composición de la obra en tan temprana fecha. Cf. H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, op. cit., p. 14.

[166] El hecho, puesto de manifiesto con frecuencia, aparece constatado por H. R. Woudhuysen, "Introduction", en W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1998, p. 73.

[167] Cf. H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, op. cit., p. 160.

[168] *Ibidem*.

[169] Dice cosas como estas: que Berowne "se topa con su catástrofe en la dama sombría, Rosalina, «con dos azabaches incrustados en su rostro por ojos»". *Ibidem,* p. 158. Señala también que Berowne "como amante es una catástrofe, y Rosaline es su locura". *Ibidem,* p. 174.

[170] Yates señala que *Love's labour's lost* es la obra de Shakespeare que contiene más alusiones de ese tipo, y dedica un estudio por entero al discernimiento de esa carga de alusiones en el drama, entre ellas las relacionadas con la "escuela de la noche" a que nos referiremos enseguida. Cf. F. A. Yates, *A study of 'Love's labours lost'*, Cambridge, Cambrige University Press, 1936.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nuestro análisis se apoya parcialmente en las ideas de F. A. Yates al respecto como están desarrolladas en su obra *The occult philosophy in the Elizabethan Age* (1979), pues aunque la autora había dedicado mucho antes un estudio completo al drama de Shakespeare que nos ocupa, no llega en él a las conclusiones en relación con la melancolía inspirada que alcanzaría años más tarde. Yates hace sus observaciones partiendo de las posibles resonancias –sobre las que ya se había especulado– de George Chapman y su poema *The shadow of night* en *Love's labour's lost*. Adelantaremos de momento que lo que justifica estas conjeturas es la alusión en la obra de Shakespeare a "the school of night" [la escuela de la noche] con la que podría estar refiriéndose el dramaturgo al círculo del que formarían parte el propio Chapman, Walter Raleigh, etc[171].

He aquí un resumen de lo que ocurre en *Love's labour's lost*: el rey Ferdinand de Navarra desea hacer de su Corte durante tres años un centro de estudios, y convence a otros tres caballeros –Berowne, Longaville y Dumaine– para llevar una vida retirada de los placeres mundanos y ascética, dedicados al estudio y la contemplación, a lo que se comprometen haciendo sus votos correspondientes. Enseguida el alguacil Dull lleva detenido a Costard –el gracioso– y le entrega al rey una carta del excéntrico caballero español don Adriano de Armado en la que cuenta cómo ha sorprendido a Costard hablando con la lechera Jaquenetta y violando así el edicto reciente. En realidad el propio Armado aparece como melancólico enamorado de la rústica Jaquenetta. La llegada de la princesa de

[171] Arthur Acheson fue el primero en relacionar el poema de Chapman con *Love's labour's lost* y en identificar la alusión a la "escuela de la noche" como referida sobre todo a Chapman y a su poema, aunque también al grupo de poetas eruditos que habrían despreciado a Shakespeare. Acheson interpreta ésta y otras alusiones en la obra del dramaturgo isabelino como una sátira contra el autor de "The shadow of night", que lo habría atacado previamente, relacionando tales ofensivas con una enemistad surgida por la búsqueda infructuosa de patronazgo por parte de Chapman de quien fuera el benefactor de Shakespeare, y quizás el inspirador de sus Sonetos sobre el joven rubio: el Conde de Southampton. El crítico había partido de una pista dada por W. Minto en sus "Characteristics of the English Poets" (1885) sobre la identificación de George Chapman con el "poeta rival" de los Sonetos. Cf. A. Acheson, *Shakespeare and the rival poet*, New York, AMS Press, 1971. Entre los autores que asumieron las tesis de Acheson –si no total, parcialmente– nos interesa particularmente la aportación de F. A. Yates, que en su estudio sobre *Love's labour's lost* da por sentado el carácter alusivo de la expresión "the school of night": sus pesquisas la llevan a explorar varios caminos que parecen confluir en ese centro aglutinador de tendencias literarias y filosóficas (con el concurso de personalidades como Giordano Bruno, John Florio, etc.). Cf. F. A. Yates, *A study of 'Love's labours lost'*, op. cit. No obstante, a pesar de que Yates supone repetidamente la aceptación general de estas ideas, lo cierto es que tales teorías también han sido contestadas por críticos que no han encontrado una evidencia textual suficiente que justifique el carácter alusivo del sintagma "the school of night", si es que hay que leerlo así, pues se han propuesto variantes planteadas por problemas de edición en los que no entraremos aquí. Cf. E. A. Strathmann, "The textual evidence for 'The School of Night'", *Modern Language Notes*, Vol. 56, Núm. 3, marzo, 1941, pp. 176-186.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Francia, como embajadora de su padre para recobrar un dinero que se le debía, acompañada de un caballero, Boyet, y de tres damas, Rosaline, Maria y Katherine (a todos los cuales no se les permite entrar en la Corte a causa del edicto), echa por tierra los buenos propósitos de los jóvenes caballeros, que quedan enamorados de las damas y están dispuestos a ser perjuros con respecto a sus recientes votos. Tanto Armado como Berowne hacen de Costard el mensajero que ha de llevar sendas cartas a sus amadas, Jaquenetta y Rosaline, pero él las confunde. A un lugar del parque van llegando los caballeros, uno tras otro, recitando poemas para sus damas y se van escondiendo cuando ven asomar al siguiente, por lo que se enteran de los sentimientos de los demás, pero cuando Berowne, que llegó y se escondió el primero, se mofa de sus compañeros, la aparición de Jaquenetta y Costard, enviados por el maestro de escuela Holofernes, para entregar al rey la carta de Berowne a Rosaline, lo deja en evidencia, por lo que los demás caballeros le piden a él, de un ingenio especialmente vivo, que justifique el perjurio cometido por todos y legitime su amor. Los enamorados caballeros planean cortejar a sus amadas disfrazados de moscovitas, y el grupo compuesto por Armado y su paje Moth, el pedante maestro de escuela Holofernes, el párroco Nathaniel, el alguacil necio Dull y el gracioso Costard preparan como divertimento para la corte una representación de *Los nueve paladines*. Las damas, avisadas por Boyet de los planes de los caballeros, deciden burlarse de ellos poniéndose máscaras e intercambiando los regalos que les hicieran sus enamorados, quienes las confunden y se declaran a la dama equivocada. Al recibirlos más tarde quedan avergonzados por verse descubiertos, pero ya juntos todos, resuelven divertirse viendo la representación preparada por Holofernes, de la que se burlan los caballeros. De pronto llega un mensajero, Marcadé, que trae la noticia de la muerte del rey de Francia, padre de la princesa: ésta, afligida, quiere partir enseguida; el rey intenta lograr de ella un compromiso de amor, pero la princesa le impone una prueba: ha de pasar un año como ermitaño renunciando a todo tipo de comodidades y placeres; si después sigue pretendiéndola, la tendrá. Rosaline pide a Berowne, de mordaz humor, que pase también doce meses intentando hacer reír con su ingenio a los que están enfermos, aquejados de terribles dolores: si lo consigue, lo aceptará la dama aun con ese defecto que detesta; si no lo logra, deberá cambiar su espíritu sarcástico. Las otras damas retrasan igualmente por un año el ceder a sus enamorados caballeros. Armado se compromete por su parte a pasar tres años guiando el arado por su amor a Jaquenetta. Antes de despedirse

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

escuchan un diálogo cantado entre Ver (la primavera) y Hiems (el invierno), y así acaba la obra.

2.2.1 La corte de Ferdinand: entre lo saturnino y lo fáustico

Como señalamos antes, éste es uno de los dramas de Shakespeare en los que más presente está la melancolía de diversas maneras. Nada más empezar, el rey Ferdinand manifiesta su deseo de conquistar la fama que les dará un triunfo sobre el tiempo, que se presenta como el Padre Tiempo de los *Sonetos*, con los atributos incorporados del temible Saturno, pues menciona el rey al

> [...] cormorant devouring time[172],

y habla de desafilar

> [...] his scythe's keen edge[173].

El tipo de vida que pretenden llevar los caballeros, haciendo de la corte una academia para el estudio, la meditación y la contemplación, y con un austero régimen de vida que incluye la ausencia de trato con mujeres, el ayuno y la vigilia, está indudablemente bajo la égida de Saturno, según había dejado claro Marsilio Ficino, que presidió la Academia florentina y cuyas concepciones influyeron en los grandes isabelinos[174]. Además, los cortesanos de *Love's labour's lost* pretenden entregarse a estudios de cosas ocultas[175], y Berowne menciona conocimientos angélicos del rey[176]. Todo ello concuerda a la perfección con la idea de Ficino según la cual "por el apartamiento de las cosas terrenales, por el ocio, la soledad, la constancia, la teología y la filosofía esotérica, por la superstición, la magia, la agricultura y el dolor entramos bajo la influencia de Saturno"[177]. Este aspecto de la melancolía que la hace el temperamento de los estudiosos proviene, como se recordará, de ver en Saturno el planeta más alto y, por tanto, el más favorable para la contemplación sublime.

---

[172] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 1.1.4. [cormorán devorador, el tiempo].
[173] *Ibidem,* 1.1.6. [el agudo filo de su guadaña].
[174] Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 250 y n. 42.
[175] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 1.1.57.
[176] *Ibidem,* 1.1.113.
[177] Cf. M. Ficino, *De vita triplici,* III, 2, en *Opera omnia,* op. cit., p. 534, citado por Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 256.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sin embargo, también en este momento inicial de la obra se hace presente de manera palmaria el elemento fáustico en la pretensión de estos cortesanos, elemento que es sometido a burla a través de Berowne: éste interroga al rey por el objeto del estudio[178], lo que recuerda la primera escena del *Doctor Faustus* de Marlowe[179], en la que Faustus se pregunta también por el objeto de distintas ramas del saber, de las que se despide por ser disciplinas que domina y que quedan en la esfera de lo humano, hasta llegar al poderoso estudio de lo oculto, de la magia negra, que es lo único que le promete un conocimiento sobrehumano y el poder de un semidiós[180].

En la primera escena de *Love's labour's lost*, al hablar de esos estudios de lo oculto que proporcionaría a los caballeros un conocimiento vedado para los demás, el rey expone que

> [...] that is study's god-like recompense[181].

A continuación Berowne se burla de ello poniendo ejemplos triviales de lo que significarían esos estudios. Después veremos las implicaciones de estos planteamientos; por el momento nos conformamos con dejar expuesta la situación.

2.2.2 La melancolía amorosa de Don Adriano de Armado. El tipo del "malcontento"

Pronto aparece también en el texto shakespeareano la melancolía amorosa del modo más convencional, aquejando a un personaje un tanto ridículo, el caballero español Don Adriano de Armado. El solo hecho de la procedencia española ayudaría a la creación del personaje melancólico si consideramos que desde la España de Cervantes y la Inglaterra de Shakespeare "durante mucho tiempo el «español melancólico» fue tan proverbial como el «inglés esplenético»"[182]. De hecho el rey se refiere al origen del español con estas palabras:

---

[178] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 1.1.55.

[179] Se cree que fue escrita en 1593, y, aunque la primera representación de que se tiene noticia ocurrió en 1594, pudo haberse representado con anterioridad. Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 200. La resonancia que mencionamos se señala en la nota correspondiente en la edición de *Love's labour's lost* de H. R. Woudhuysen. Cf. H. R. Woudhuysen, nota, en W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., p. 115.

[180] Cf. C. Marlowe, *Dr. Faustus,* en *The complete works of Christopher Marlowe,* volume II, Oxford, Clarendon Press, 1990, escena 1.1-63.

[181] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 1.1.58. [que es la divina recompensa del estudio].

[182] Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 233.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> From tawny Spain [...][183],

donde el adjetivo "tawny", que hace referencia al color tostado por el sol, vuelve a darnos las connotaciones melancólicas: por una parte, señala el clima cálido (y en las ideas sobre el condicionamiento de la melancolía por el clima, Burton recoge testimonios sobre los altos índices de locura que se dan en los países cálidos, entre los que menciona en primer lugar a España[184]); por otro lado, contiene la alusión al color moreno de la piel cuyas implicaciones nos son familiares. Lo cierto es que antes de que aparezca en escena, ya conocemos a Armado a través de lo que el rey dice de él, quien lo presenta como el divertimento que les hará más fácil a veces la dura vida a la que se han comprometido.

En el Armado descrito por el rey no es difícil ir adivinando el perfil del malcontento, pues es mostrado como un refinado viajero de España, conocedor del mundo y sus modas[185], vanidoso y pedante que se extasía con lo que él mismo dice[186], un perfecto caballero

> [...] whom right and wrong
> Have chose as umpire of their mutiny[187].

"Malcontento" fue el término que se aplicó casi siempre, en principio, al viajero que regresaba y se mostraba descontento, bien por el poco reconocimiento de sus conciudadanos hacia sus talentos superiores y hacia sus adquisiciones, bien por su insatisfacción ante la situación política que ansiaba cambiar, bien por ambas razones. Con frecuencia se daba a la sátira y al discurso moralista. Sin embargo, en la literatura el término se fue extendiendo a otros tipos melancólicos, no necesariamente el del viajero disgustado de regreso en su patria, y se relacionó incluso con el enamorado melancólico[188]; en este caso, el tipo original del viajero se funde con el del enamorado que exhibe su melancolía y se regodea en ella.

Del tipo primario de malcontento tiene Armado rasgos fundamentales: destaca su consciencia de superioridad, que se expresa en muchos lugares y de formas diversas,

---

[183] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 1.1.171. [De la tostada España]
[184] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 207.
[185] Recomienda Burton al melancólico: "no better physick for a melancholy man than change of air and variety of places, to travel abroad and see fashions". Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 436. [no hay mejor medicina para un hombre melancólico que el cambio de aires y la variedad de lugares, viajar al extranjero y ver modas distintas].
[186] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 1.1.161-165.
[187] *Ibidem,* 1.1.166-167. [a quien el derecho y la injusticia / han elegido como árbitro de sus discordias].
[188] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 75.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

además de estar presente en su afectado discurso. Para darse importancia a sí mismo, al hablar con Holofernes saca a relucir la consideración del rey con la que cuenta él, que es –afirma–

> a soldier, a man of travel, that hath seen the world[189].

Y precisamente porque considera la melancolía como prueba de superioridad, y también de aristocracia[190], hace clara ostentación de ella desde el principio, de modo que en la carta que el redicho personaje envía al rey para contarle que ha descubierto a Costard, el gracioso, con la lechera Jaquenetta, comienza así su narración:

> [...] besieged with sable-coloured melancholy, I did commend the black oppressing humour to the most wholesome physic of thy health-giving air; and, as I am a gentleman, betook myself to walk. The time, when? About the sixth hour [...] Now for the ground, which? [...] It is ycleped thy park[191].

En esta descripción Armado incluye algunos de los tópicos en relación con la melancolía: pone el énfasis en el color negro que le corresponde –de particular relevancia en esta obra–, aplica algunas de las terapias que se reconocen para este mal –el aire saludable[192] y el suave ejercicio del paseo por un parque[193]– e, incluso, al señalar la hora, indica el momento central del período del día (el tercer cuarto, entre las tres y las nueve de la noche) que se relaciona con el predominio del humor negro[194]. Investido de su superioridad se refiere desdeñosamente a Costard como

---

[189] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 5.1.100. [un soldado, un viajero, que ha visto el mundo].
[190] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 78. "La pose del malcontento sugiere aristocracia", dice Babb ilustrando la idea con algunos ejemplos de la literatura isabelina. *Ibidem.* "the malcontent pose suggest aristocracy".
[191] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 1.1.226-233. [asediado por la negra melancolía, confié el opresivo humor negro al remedio muy saludable de tu aire benéfico, y, como soy un gentilhombre, me puse a pasear. ¿A qué hora? Alrededor de las seis [...] Ahora bien, en lo que se refiere al terreno, ¿cuál? [...] Se llama tu parque].
[192] Burton señala en el aire insalubre una causa importante y reconocida que produce melancolía, y describe los climas más adversos para este mal (Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 206-210). Por eso, después dedica un largo apartado a la cura propiciada por la atmósfera y el clima, donde dice: "to this cure of melancholy, amongst other things, the rectification of Air is necessarily required [...] He therefore that loves his health, if his ability will give him leave, must often shift places, and make choice of such as are wholesome, pleasant, and convenient: there is nothing better than change of Air in this Malady". *Ibidem,* I, p. 431. [para esta cura de la melancolía, entre otras cosas, se requiere necesariamente la modificación del aire [...] Aquel, por tanto, que estime su salud, si puede hacerlo, debe cambiar de lugares con frecuencia, y elegir aquellos que sean saludables, agradables, y apropiados: nada hay mejor que el cambio de aire en esta enfermedad].
[193] El ejercicio físico, siendo moderado, se consideraba un excelente remedio para la melancolía, y Burton destacó las bondades del paseo por lugares agradables. *Ibidem,* I, p. 443.
[194] Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 35, n. 24 y p. 309, n. 119.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> [...] that low-spirited swain, that base minnow of thy mirth[195],

mientras que habla de sí mismo como de un hombre de "great spirit", otra vez en relación con la melancolía, en un diálogo con su paje Moth que discurre en estos términos:

> ARMADO Boy, what sign is it when a man of great spirit grows melancholy?
> MOTH A great sign, sir, that he will look sad.
> ARMADO Why, sadness is one and the selfsame thing, dear imp.
> MOTH No, no, O Lord, sir, no.
> ARMADO How canst thou part sadness and melancholy, my tender juvenal?[196]

Poco después confiesa a Moth que está enamorado, por lo que sabemos ya el género de melancolía que le aflige, y, como considera que es un desdoro para un soldado estar enamorado, pide a su paje que lo consuele mostrándole grandes hombres que se vieran en su trance; él le nombra a Hércules y a Sansón, y al preguntarle el caballero español por el color de la tez de la mujer a quién Sansón amaba, la respuesta de Moth, aludiendo a cuatro posibilidades, muestra la relación entre los humores y el color de la piel, de singular importancia en esta obra en la que se destacará el color moreno de Rosaline. Al obtener finalmente la respuesta de que el color de la dama era verde, señala Armado:

> ARMADO Green indeed is the colour of lovers[197].

Entre los típicos síntomas fisiológicos de la enfermedad de amor se destacaba la palidez, y a ella dedicó Ferrand un epígrafe de su tratado donde se refirió a tal signo como genuinamente característico de los amantes, y lo describió con minuciosidad no como "un color blanco, ni simplemente una decoloración [...] sino más bien un color mezcla de blanco y de amarillo, o de blanco, amarillo y verde"[198]. También en *Twelfth night* Viola, disfrazada como Cesario, describe al duque Orsino la enfermedad de amor que aquejó a una supuesta hermana suya (que es ella misma) como

> [...] a green and yellow melancholy[199].

Lawrence Babb apunta la mención en el *Regimen Sanitatis Salerni* del marrón terroso y del verde como tonos melancólicos[200]. Hablando de los síntomas de la melancolía amorosa

---

[195] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 1.1.240. [ese zagal de espíritu ruin, ese vil pececillo risible].
[196] *Ibidem,* 1.2.1-5. [ARMADO: Muchacho, ¿de qué es indicio el que un hombre de gran espíritu se torne melancólico? MOTH: Un gran indicio, señor, de que tendrá un aire triste. ARMADO: Pues vaya, tristeza y melancolía son una y la misma cosa, querido hijito. MOTH: No, no, desde luego que no. ARMADO: ¿Cómo puedes distinguir entre la tristeza y la melancolía, mi tierno jovencito?].
[197] *Ibidem,* 1.2.83. [Ciertamente el verde es el color de los enamorados].
[198] Cf. J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, op. cit., p. 74.
[199] Cf. W. Shakespeare, *Twelfth night,* op. cit., II.iv.114. [una verdosa y amarilla melancolía].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Burton la relaciona con la "green-sickness" (clorosis), que ocurre con frecuencia a las mujeres[201]. En realidad, la misma palabra inglesa "green" puede referirse no sólo al verde, sino también al pálido cuando se habla del color de la tez.

Siguiendo con el retrato de melancólico que el propio Armado está construyendo de sí mismo, éste pide a Moth que cante, pues tiene el espíritu oprimido por la melancolía[202], y es que –como se recordará– la música, una de las terapias que se consideraba más eficaces para la aflicción melancólica pero que podía resultar perjudicial en el caso del enamorado, era a menudo buscada por él[203]. Tampoco falta, para completar el cuadro, la tendencia en el enamorado –que podía extremarse hasta resultar ridícula– a escribir sonetos y poesía amorosa. Dice Burton al respecto: "instantly he makes an Epigram, or a Sonnet to five or seven tunes, in her commendation [...] Love will make them Musicians, and to compose Ditties, Madrigals, Elegies, Love Sonnets"[204]. También Huarte había destacado este rasgo: "en comenzando un hombre a tratar amores, luego se torna poeta"[205]. Así es expresada esa tendencia por el propio Armado:

> Assist me, some extemporal god of rhyme, for I am sure I shall turn sonnet. Devise, wit; write, pen; for I am for whole volumes in folio[206].

Shakespeare refleja en *Love's labour's lost*, donde la tendencia sonetística es en buena medida satirizada, el conflicto entre el petrarquismo ejercido por quienes se entregan a la moda del soneto en alabanza de su dama y el antipetrarquismo de los que abominan de la rendición amorosa ante un sujeto –la mujer– que no lo merece, siendo ése uno de los rasgos que Yates señala entre los más destacable en la obra, de la que llega a decir que "casi podría llamarse un ensayo sobre el tema de la escritura de sonetos"[207]. Veremos que de nuevo aquí –como en los *Sonetos*– se encontrará una salida intermedia gracias al poder inspirador del amor, precedente del raro objeto de la pasión de Berowne, la dama morena.

---

[200] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 136, n. 63.
[201] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 721-722.
[202] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 1.2.116.
[203] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 481.
[204] *Ibidem,* II, pp. 743, 755. [inmediatamente hace él un epigrama, o un soneto para cinco o siete melodías, en elogio de ella [...] El amor los hará músicos, y compondrán cancionetas, madrigales, elegías, sonetos de amor].
[205] Cf. J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias,* op. cit., p. 659.
[206] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 1.2.175-177. [Ayúdame, dios cualquiera de la rima improvisada, porque estoy seguro de que me volveré sonetista. Inventa, ingenio; escribe, pluma; pues estoy dispuesto a hacer volúmenes enteros en folio].
[207] Cf. F. A. Yates, *A study of 'Love's labour's lost'*, op. cit., p. 122, 105. "The play might almost be called an essay on the subject of sonnet-writing".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Puesto que el perjurio es uno de los temas centrales de la obra, y perjuros se hacen los caballeros por causa del amor, éste es concebido en su faz más dañina, y se emplean términos similares a los que veíamos en el soneto 144 referidos a la Dama Oscura, percibida como un demonio femenino a la que se llamaba espíritu maligno –mujer de color funesto, ángel malo– cuando se la comparaba con el amor bueno del hombre rubio. Estas son las reflexiones que se hace Armado al respecto:

> I shall be forsworn, which is a great argument of falseood, if I love. And how can that be true love which is falsely attempted? Love is a familiar; *Love is a devil. There is no evil angel but Love*[208].

Por supuesto este amor que hace caer en el pecado del perjurio ha de ser del peor tipo, una pasión enfermiza no guiada por la razón, y eso implica la alteración del juicio, haciendo al hombre incapaz de dominar racionalmente sus preferencias, cosa de la que deja constancia el español, pues enfatiza en varias ocasiones el desequilibrio entre la grandeza que se atribuye a sí y la humildad que subraya en su amada. Parece que el caballero encuentra cierta complacencia en eso mismo, pues agudiza su supuesta melancolía, le da un carácter más genuino. Así, primero confiesa a Moth estar enamorado de una moza humilde[209], más tarde le pregunta si no había una balada del Rey y la Mendiga[210], y ya a solas Armado expresa su adoración ciega enfáticamente:

> I do affect the very ground, which is base, where her shoe, which is baser, guided by her foot, which is basest, doth tread[211].

Después, incluso exhibe su pretendida excelencia en la ridícula carta de amor a su amada Jaquenetta donde se llama a sí mismo "thy heroical vassal"[212] antes de establecer una comparación entre su caso amoroso y el del

> magnanimous and most illustrate King Cophetua [who] set eye upon the pernicious and indubitate beggar Zenelophon[213],

para luego asegurar:

> I am the King, for so stands the comparison, thou the beggar, for so witnesseth thy lowliness[214].

---

[208] *Ibidem*, 1.2.162-166. [Seré perjuro, lo cual es una gran prueba de falsedad, si amo. ¿Y cómo puede ser fiel el amor que se emprende con falsedad? Amor es un duende familiar; *Amor es un demonio. No hay otro ángel malo que Amo*r]. Las cursivas son nuestras.

[209] *Ibidem*, 1.2.56-57.

[210] *Ibidem*, 1.2.104-105.

[211] *Ibidem*, 1.2.160-162. [Adoro a la propia tierra, que es vil, donde pisa su zapato, que es más vil, guiado por su pie, más vil aún].

[212] *Ibidem*, 4.1.65. [tu heroico vasallo].

[213] *Ibidem*, 4.1.65-67. [El magnánimo e ilustrísimo Rey Cophetua [que] puso sus ojos en la perversa e indubitable mendiga Zenelophon].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La otra forma grandilocuente que tiene de expresar ese contraste, con el que hace ostentación de superioridad, es buscando la comparación con héroes enamorados, como Sansón, Salomón y Hércules, que, vencidos por la flecha de Cupido, le sirven de justificación para su propia rendición a los caprichos del pequeño dios. Casi al final de la obra sale a relucir otro de los rasgos que Armado posee del malcontento: la pobreza, ya que se niega a desnudarse –para luchar en la representación– por no tener camisa[215].

2.2.3 Semántica de la melancolía amorosa

La melancolía está, como dijimos, tan presente en el drama que incluso los nombres de algunos personajes se relacionan con ello. Los protagonistas son Rosaline y Berowne, que componen la pareja mejor caracterizada, más ingeniosa y ocurrente[216]. Ella es la dama morena, y su nombre alude a una flor, la rosa (delicado emblema de belleza y fragilidad que Shakespeare solía ver atacada por el gusano destructor), muy asociada con el amor y con la melancolía: las rosas estaban consagradas a Venus junto con el mirto[217], lo que les hace formar parte del imaginario amoroso por excelencia. Por otra parte, su propia vinculación con lo amoroso está teñida de connotaciones melancólicas, pues aunque se debe a su belleza, que incita al placer, y a su olor, que revela los goces del amor, representa la corta duración de los mismos[218]; de hecho, la rosa es de por sí símbolo de lo efímero y como tal aparece dentro de la *Iconología* de Ripa en la imagen de la "Vida Breve", figurada por una mujer que, entre otros atributos, sujeta un gran ramo de rosas con estos versos alrededor, pertenecientes a Virgilio:

> «Ipsa dies aperit, conficit ipsa dies»[219]

---

[214] *Ibidem,* 4.1.77-79. [Yo soy el Rey, pues así lo demanda la comparación, tú, la mendiga, pues así lo atestigua tu humildad].
[215] *Ibidem,* 5.2.705-706. Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 81.
[216] Berowne es el personaje con más texto. Entre los personajes femeninos, es la reina la que habla más, pero comparte el protagonismo con Rosaline, cuya presencia resalta por varias razones: en primer lugar, es la dama que se distingue de las otras por ser morena y su belleza oscura es un leit motiv a lo largo de la obra, siendo comentada por grupos diferentes de personajes; es, además, la amada de Berowne; y es la que aparece mejor, más singularmente caracterizada.
[217] Cf. C. Ripa, *Iconología,* I, op. cit., p. 166.
[218] *Ibidem,* II, p. 213.
[219] Citado en *Ibidem,* II, p. 407. La traducción aparece en nota: "El mismo día comienza, termina el mismo día".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Al comentar este elemento, dice Ripa: "De nuestra frágil condición es adecuado jeroglífico la rosa, que siendo la última que viene a despuntar [...] es sin embargo la primera en languidecer y marchitarse [...] Mucho en efecto se asemeja nuestra vida a la rosa, la cual, graciosa y bella, al punto languidece el mismo día que nace, según se explica en el letrero que hemos puesto alrededor de las rosas que la imagen sostiene, el cual es uno de los versos de Virgilio, cantor de la belleza y fragilidad de la rosa [...] Bien fue la rosa símbolo en los pasados meses, de la brevedad de la vida, en el ejercicio del pontificado del Cardenal Alessandro de Medici como papa León XI, el cual siempre llevaba como empresa la imagen de la rosa con el siguiente letrero: *Sic florui* [Así florecí]". Semejante símbolo, que combina en una sola imagen la belleza más perfecta y su inevitable decadencia, estaba llamado a ser un emblema particularmente querido del imaginario de la melancolía, con una pervivencia prácticamente ininterrumpida y que ha dado extraordinarios rendimientos literarios[220]. Recordemos que también la primera amada de Romeo, de ojos negros[221] y que le inspira un amor melancólico perfectamente tipificado, se llama Rosaline, y que a la maravillosa y perspicaz Rosalind de *As you like it* la encontramos entristecida desde un primer momento por el destierro de su padre, suerte que seguirá ella misma, además de sufrir las inquietudes del enamoramiento.

El carácter alusivo del nombre de Berowne viene sugerido en el propio texto, pues cuando la princesa le pregunta a sus damas si conocen a los caballeros que han hecho los votos, llegado el turno de Rosaline dice ésta de Berowne:

> Berowne they call him, but a merrier man,
> Within the limit of becoming mirth,
> I never spent an hour's talk withal[222].

Obviamente ese "pero" implica un juego de palabras con el nombre del caballero, que suena como "brown": en una nota en la edición de H. R. Woudhuysen en Arden se explica que el juego de palabras se produce porque "brown" sugiere tristeza o reflexión, como en la expresión "to be in a brown study"[223], que significa "estar absorto en la meditación". En

---

[220] Véase el brillante análisis de este motivo en García Márquez y en Borges, pasando por referentes como el de Darío, y rastreado desde el Barroco, donde la flor es expresivo símbolo de caducidad y "motivo esencial en el imaginario de *vanitas*", en G. Fernández Ariza, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez,* op. cit., pp. 170-185.

[221] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., II.iv.14.

[222] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 2.1.66. [Lo llaman Berowne, pero nunca he pasado una hora de conversación con un hombre más alegre, dentro del límite de una alegría decorosa]

[223] Cf. H. R. Woudhuysen, notas al texto, en W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., p. 146, n. 66.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cualquier caso, la palabra "brown" se relaciona con la melancolía por referirse a un color oscuro; recordemos asimismo que en el *Regimen Sanitatis Salerni* se mencionaba el marrón terroso como uno de los tonos propios del melancólico. Además "brown" no sólo significa marrón, sino también moreno en relación con el tono de piel, todo lo cual se carga de sentido metafórico al enamorarse este caballero de la morena Rosaline.

Vemos, pues, que en una obra donde la melancolía aparece con todos sus rasgos tópicos concurren los tonos que se le asocian: el "green" –verde o pálido–, el "brown" –moreno o marrón–, y el "black" –negro– de Rosaline, pues Shakespeare recurre al código conocido para dar soporte metafórico a la acción, haciendo difícil pensar que cualquier elemento vinculado a esos colores sea casual: así, cuando en la escena segunda del quinto acto llegan los caballeros enmascarados, los preceden "Blackamoors with music", término que se aplicaba por entonces a cualquier persona de piel muy oscura. Por un lado, la elección tomada por los caballeros de aparecer disfrazados de moscovitas tiene que ver con su melancolía amorosa porque se relaciona con el poder subyugador del amor según el interesante paralelismo que hace F. A. Yates entre un momento en la secuencia de sonetos que componen *Astrophil and Stella* de Sidney y este episodio de *Love's labour's lost*: "cuando [en el soneto 2] Sidney sucumbe finalmente al dominio completo de Stella sobre él se llama a sí mismo un 'moscovita nacido para ser esclavo'. En el momento en que el rey de Navarra y sus hombres se ponen finalmente a merced de las damas vienen disfrazados como 'moscovitas helados', para tributarles sus respetos y adoración como 'salvajes'"[224]. El frío era, por lo demás, cualidad esencial del humor negro. En ese contexto, la presencia de los "blackamoors" añade otro indicio del dominio de la atrabilis; además, conociendo el gusto de Shakespeare por los nombres expresivos, los términos con doble significado y los juegos de palabras en general, no puede descartarse que con el apelativo mismo de estos personajes, que podría leerse como "amores negros" (black-amours), quiera aludir al mal de amor. En cuanto a Berowne hay que señalar que, aunque al principio Rosaline destaque su talante jovial –fundamentalmente en referencia irónica a su chispeante ingenio, que es, por

[224] Cf. F. A. Yates, *A study of 'Love's labour's lost'*, op. cit., p. 134. "when Sydney finally succumbs to Stella's complete domination over him he calls himself a "slave-borne Muscovite". At the moment when Navarre and his men finally put themselves in the power of the ladies they come disguised as "frozen Muscovits", to pay their respects and worship like "savages" before them".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otro lado, un rasgo propio del atrabiliario– en el desarrollo del drama adoptará pronto un carácter melancólico a causa del amor.

Los caballeros no necesitan mucho para sentir la plaga del amor, y esas ideas, las del amor como una "infección", están presentes casi desde el principio. Ya tras la primera entrevista entre los señores y las damas, dice Boyet:

> BOYET If my observation [...]
> [...]
> Deceive me not now, Navarre is infected.
> PRINCESS With what?
> BOYET With that which we lovers entitle 'affected'[225].

Apenas acaba esta escena y ya nos encontramos, en la primera del tercer acto, otra vez con Armado pidiendo a Moth que cante para alimentar su amor. Puesto que el enamorado también se daba al baile para conquistar a su amada (dice Burton que "an amorous fellow [...] must learn to sing and dance [...] 'Tis their chiefest study to sing, dance [...] dancing still is, as it were, a necessary appendix to love matters"[226]), pregunta el paje al caballero:

> Master, will you win your love with a French brawl?[227],

donde "brawl" es un tipo de baile, si bien también significa –lo que provoca un juego de palabras que es continuado en la respuesta de Armado– reyerta, alboroto. Enseguida pinta Moth el más completo cuadro de melancólico enamorado que quepa hacerse, con los datos convencionales, sin que falte el sombrero sobre los ojos y los brazos cruzados, tal y como aparece la figura del "Inamorato" en el frontispicio de Burton (fig. 8). Hay que tener presente que, como dice Babb, "En la literatura isabelina la *melancolía* se usa en relación con el amor con mucha más frecuencia que antes. Los ingleses han empezado a pensar en el enamorado melancólico como un tipo relacionado con el malcontento[228]. Los escritores hablan a menudo del 'descontento' del enamorado y lo describen como 'descontento', aunque estas palabras no parezcan del todo aplicables. Los enamorados que languidecen

---

[225] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 2.1.227-231. [BOYET: Si mi observación [...] / [...] / No me engaña ahora, el rey de Navarras está infectado. / PRINCESA: ¿Con qué? / BOYET: Con aquello que nosotros los enamorados llamamos 'enamoramiento'].

[226] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, pp. 755-756. [un sujeto amoroso [...] debe aprender a cantar y bailar [...] Es su estudio principalísimo cantar, bailar [...]bailar continuamente es, por así decirlo, un apéndice necesario a los asuntos de amor].

[227] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 2.1.7-8. [Amo, ¿queréis conquistar a vuestro amor con una giga francesa?

[228] Por eso, a veces puede ser conveniente la traducción de "malcontent" como "melancólico".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

son llamados a veces malcontentos"[229]; a continuación señala Babb los rasgos que adquieren para conformar la imagen convencional archirrepetida: "El enamorado melancólico ha tomado la pose característica del malcontento con la ropa desordenada, el sombrero sobre los ojos, y los brazos cruzados. Los brazos cruzados se mencionan con mucha frecuencia; los 'brazos cruzados' son, de hecho, 'la señal del melancólico'"[230]. Encontramos esa figura convencional del enamorado como malcontento en *The two gentlemen of Verona*, donde se dice:

> you have learned (like Sir Proteus) to wreathe your arms like a malcontent[231].

Y el retrato tópico del enamorado identificado con el del malcontento aparece totalmente perfilado en la descripción de Armado que hace Moth, quien después del malentendido provocado por la palabra "brawl" explica a su amo en tono burlesco cómo cree que pretende conquistar a su amada, incluyendo, además de la pose convencional, las destrezas y expresiones tópicas: cantar, bailar, suspirar:

> to jig off a tune at the tongue's end, canary to it with your feet, humour it with turning up your eyelids, sigh a note and sing a note, sometime through the throat as if you swallowed love singing love, sometime through the nose as if you snuffed up love by smelling love, *with your hat penthouse-like o'er the shop of your eyes, with your arms crossed* on your thin-belly doublet like a rabbit on a spit, or your hands in your pocket like a man after the old painting; and keep not too long in one tune, but a snip and away. These are compliments, these are humours, these betray nice wenches that would be betrayed without these; and make them men of note –do you note me?– that most are affected to these[232].

---

[229] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 157. "In Elizabethan literature *melancholy* is used in connection with love much more often than before. Englishmen have begun to think of the melancholy lover as a type related to the malcontent. Writers often speak of the lovers' 'discontent' and describe him as 'discontented', although these words do not seem particularly applicable. Pining lovers are sometimes called malcontents". En cursivas en el original.

[230] *Ibidem*. La cita final la toma Babb de T. Middleton, *The works of Thomas Middleton,* Ed.A. H. Bullen, 8 vols., London, 1885-1886, vol. VI, p. 186. "The melancholy lover has borrowed the characteristic pose of the malcontent with clothing disordered, hat pulled over the eyes, and arms folded. Folded arms are mentioned very often; the 'cross arms' are, in fact, 'the lover's sign'".

[231] Cf. W. Shakespeare, *The two gentlemen of Verona*, op. cit., II.i.17-25, pp. 23-24. [habéis aprendido, como el señor Proteo, a cruzaros de brazos como un malcontento].

[232] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 3.1.10-23. [entonar una giga con la punta de la lengua, bailar un canario con vuestros pies, adecuaros a ello volviendo hacia arriba los párpados, suspirar una nota y cantar una nota, unas veces con la garganta como si engullerais el amor al cantarlo, otras veces con la nariz como si aspirarais el amor al olerlo, *con vuestro sombrero inclinado como cobertizo sobre la tienda de vuestros ojos, con vuestros brazos cruzados* sobre vuestro jubón y vuestra flaca barriga, como un conejo en un asador, o las manos en vuestros bolsillos como un hombre según la pintura antigua; y no demorarse durante demasiado tiempo en una melodía, sino un trocito y a otra. Estos son modales de caballero, estos son caprichos, estos seducen a las mozuelas delicadas a las que se podría seducir sin ellos; y hacen distinguidos a los hombres –¿me seguís?– que más se dan a estos]. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Avancemos ahora que cuando Berowne se reconoce, en un monólogo, enamorado de Rosaline y admite estar cayendo por tanto en el extremo que tantas veces ha ridiculizado, llama a Cupido

> Regent of love-rhymes, lord of folded arms,
> Th'anointed sovereign of sighs and groans,
> Liege of all loiterers and malcontents[233].

Volviendo a la conversación entre Armado y Moth, ésta continúa dentro de la esfera de la melancolía, incluso con referencias burlescas a lo saturnino que, para el público familiarizado con un código tan de moda, serían muy significativas, de modo que cuando el caballero envía a su paje a buscar a Costard, sostienen ambos antes de salir Moth, este diálogo:

> MOTH As swift as lead, sir.
> ARMADO The meaning, pretty ingenious?
> Is not lead a metal heavy, dull, slow?
> MOTH *Minime*, honest master; or rather, master, no.
> ARMADO I say lead is slow.
> MOTH You are too swift, sir, to say so.
> Is that lead slow which is fired from a gun?[234]

Las características del plomo que destaca el melancólico Armado son las que hacen de aquél un metal saturnino[235], pues ambos se relacionan por ser el plomo –como el planeta Saturno– pesado, apagado y lento. Cuando se queda solo el caballero vuelve a invocar su condición melancólica:

> Most rude melancholy, valour gives thee place[236].

Hasta aquí el esbozo de este pedante ha servido como prefiguración del aspecto más ridículo en que se caía al asumir la pose del temperamento de moda, particularmente al ser adoptada por el enamorado. Pero pronto la obra se llena de enamorados melancólicos que hacen versos y se vuelven perjuros. Desde el primer encuentro entre las damas y los caballeros se hace evidente que éstos han quedado de inmediato fascinados: cada uno por

---

[233] *Ibidem,* 3.1.176-178. [regente de los versos de amor, señor de los brazos cruzados, / el soberano ungido de los suspiros y los gemidos, / señor feudal de todos los ociosos y malcontentos].
[234] *Ibidem,* 3.1.54-59. [MOTH: Tan rápido como el plomo, señor. / ARMADO: ¿Qué significa eso, listillo? / ¿No es el plomo un metal pesado, apagado y lento? / MOTH: *Minime* ["en absoluto" en latín], honrado amo; o mejor dicho, amo, no. / ARMADO: Yo digo que el plomo es lento. MOTH: Vos sois demasiado rápido, señor, al hablar así./ ¿Es lento el plomo que se dispara desde un cañón?].
[235] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 119; Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 152 y fig. 55: grabado de Saturno y sus hijos de Henri Leroy (siglo XVI) cuya leyenda dice que Saturno rige el plomo; F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 226.
[236] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 3.1.65. [Rudísima melancolía, el valor te cede su lugar].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una dama. Ha sido amor a primera vista, el clásico flechazo con que hiere Cupido; por eso admite Berowne:

> And I, forsooth, in love! I, that have been love's whip,
> A very beadle to a humorous sigh,
> A critic, nay, a night-watch constable,
> A domineering pedant o'er the boy,
> Than whom no mortal so magnificent!
> *This wimpled, whining, purblind, wayward boy,*
> *This Signor Junior, giant dwarf, Dan Cupid,*
> *Regent of love-rhymes, lord of folded arms,*
> *Th'anointed sovereign of sighs and groans,*
> *Liege of all loiterers and malcontents,*
> Dread prince of plackets, king of codpieces,
> Sole imperator and great general
> Of trotting paritors –O my little heart!
> And I to be a corporal of his field
> And *wear his colours* like a tumbler's hoop!
> What? I love, I sue, I seek a wife?
> A woman that is like a German clock,
> Still a-repairing, ever out of frame
> And never going aright, being a watch,
> But being watched that it may still go right!
> Nay, *to be perjured, which is worst of all;*
> *And among three to love the worst of all,*
> *A whitely wanton with a velvet brow,*
> *With two pitch-balls stuck in her face for eyes*;
> Ay, and by heaven, one that will do the deed
> Though Argus were her eunuch and her guard.
> And I *to sigh for her, to watch for her,*
> *To pray for her*! Go to, it is *a plague*
> That Cupid will impose for my neglect
> Of his almighty dreadful little might.
> Well, *I will love, write, sigh, pray, sue and groan.*
> Some men must love my lady and some Joan[237].

En esta exposición de la situación hay bastantes puntos destacables:

---

[237] *Ibidem,* 3.1.169-200. [Y yo, ¿será posible?, ¡enamorado! ¡Yo, que he sido el azote del amor, / un auténtico pertiguero para un suspiro melancólico, / un censor, más aún, un guardia nocturno, / un pedante tiránico para el niño, / comparado con el cual no hay mortal tan arrogante! / *Este niño de ojos vendados, quejumbroso, cegato, travieso, / este joven viejo, enano gigante, Don Cupido, / regente de los versos de amor, señor de los brazos cruzados, / el soberano ungido de los suspiros y los gemidos, / señor feudal de todos los ociosos y malcontentos,* / pavoroso príncipe de las enaguas, rey de las braguetas, / único emperador y gran general / de los sargentos en busca de rufianes lúbricos– ¡Oh, corazoncito mío! / Y ser yo un oficial ayudante de su campo / Y *llevar sus colores* como el aro de un volatinero! / ¿Cómo? ¿Amar yo, cortejar, buscar esposa? / ¡Una mujer que es como un reloj alemán, / continuamente en reparación, siempre estropeado / y sin funcionar bien nunca, pese a ser un relojito, / Pero necesitando que se le vigile para que vaya siempre bien! / Y aún más, *ser perjuro, que es lo peor de todo; / Y entre tres amar a la peor de todas, / una pálida voluble con cejas de terciopelo, / con dos bolas como la brea incrustadas en su cara por ojos;* / sí, y por el cielo, una que hará el acto / aunque Argos fuera su eunuco y su guardián. / ¡Y yo, *suspirando por ella, desvelándome por ella, / rogando por ella!* Vamos, es *una plaga* / que Cupido me impone por ignorar / su pequeño poder terrible y todopoderoso. / Bueno, *amaré, escribiré, suspiraré, rezaré, cortejaré y gemiré.* / Unos hombres deben amar a mi dama, y otros a Juana].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- En primer lugar, el carácter central del personaje de Berowne –uno de los más perfilados dentro de esta obra coral–, que da rienda suelta a su enamoramiento en este largo monólogo incurriendo por ello mismo en un hábito característico del enamorado, a saber, el de entregarse a apasionados soliloquios[238].

- El cuadro que el personaje esboza de Cupido se corresponde una vez más con los elementos de un código bien establecido, en el que se destacan los síntomas característicos del amor cortés: la elaboración de poemas, los brazos cruzados, los suspiros y gemidos o el darse entre los ociosos, pues el ocio se consideraba el mejor caldo de cultivo para el amor: por eso se decía que fructificaba en las cortes, entre los caballeros, nobles, etc.[239], y de ahí el que se pensara que la denominación *amor hereos* procedía de heroico y no de Eros[240].

---

[238] Cf. L. Babb, *The Elizabethan melancholy,* op. cit., p. 135.

[239] La vida fácil y ociosa produce un exceso de sangre que inclina al amor. Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 129, 131. Burton insiste en ello, y dice que el amor afecta sobre todo a quienes son "young and lusty, in the flower of their years, nobly descended, high fed, such as live idly, and at ease [...] if they be young, fortunate, rich, high fed, and idle withal, it is almost impossible they should live honest, not rage, and precipitate themselves into those inconveniences of burning lust [because] love tyrannizeth in an idle person [...] For love, as Theophrastus defines it, is an affection of an idle mind". Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., pp. 657, 662, 663. [jóvenes y vigorosos, en la flor de la edad, de ascendencia noble, bien alimentados, aquellos que viven ociosos y cómodos [...] si se es joven, afortunado, rico, bien alimentado, y ocioso además, es casi imposible que se pueda vivir honradamente, sin ponerse furioso, y precipitarse en las inconveniencias de la ardiente lujuria [pues] el amor es tiránico en una persona ociosa [...] ya que el amor, según lo define Teofrastro, es la afección de una mente ociosa]. Por eso mismo el amor se da con frecuencia en la corte de los príncipes. Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 131. Los dramaturgos isabelinos muestran a menudo que "La vida ociosa y lujosa de las cortes es una vida erótica". *Ibidem,* pp. 146-7. "The idle and luxurious life of courts is an erotic life".

[240] Aunque John L. Lowes ha descubierto que *hereos* se deriva en última instancia del nombre de Eros, el dios griego del amor, se creía durante la Edad Media y el Renacimiento que tal denominación, estando asociada etimológicamente a los términos latinos *herus* o *heros*, obedecía al hecho de que los de mayor nobleza o aristocracia, los héroes y caballeros, eran más susceptibles de "contraer" la enfermedad de amor (*Ibidem*, pp. 128-129). Así lo vemos en Ferrand, que aventura varias hipótesis como causa del sobrenombre de "Amor heroico, o señorial" para la melancolía erótica: "ya sea porque los antiguos héroes, o semi-dioses padecieran frecuentemente este mal [...] ya sea porque los grandes señores y damas fueran más proclives a esta enfermedad que el pueblo, o finalmente, porque el amor se enseñorea y domina los corazones de los amantes". Cf. J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, op. cit., p. 28. Burton mismo compartió esta creencia, y contrastando el nombre dado a la enfermedad con sus efectos, afirmó que bien merecía tener otro nombre: "called Heroical, because commonly Gallants, Noblemen, and the most generous spirits are possessed with it [...] Heroical Love, which is proper to men and women, is a frequent cause of melancholy, and deserves much rather to be called burning lust, than by such an honourable title [...] this mad and beastly passion, as I have said, is named by our physicians Heroical Love, and a more honourable title put upon it, Noble Love, as Savanarola styles it, because Noble men and women make a common practice of it, and are so ordinarily affected with it". Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., pp. 643, 654, 657. [llamado heroico, porque normalmente los valientes, los nobles, y los espíritus más generosos están poseídos por él [...] El amor heroico, que es propio de hombres y mujeres, es una causa frecuente de melancolía, y merece más bien llamarse lujuria ardiente que tener un título tan honorable [...] esta pasión tan furiosa y bestial, como he dicho, es denominada por nuestros médicos amor heroico, y se le otorga un título más honorable, amor noble, como lo nombra Savanarola, porque los hombres y las mujeres nobles hacen común práctica de él, y son tan frecuentemente afectados por él].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Todo ello da idea, por cierto, de lo superficial que eran estos sentimientos, a los que parecían entregarse como si se tratara de un deporte de nobles.

- Aparece asimismo en la exposición de Berowne el malcontento identificado con el enamorado.

- La vinculación entre amor y melancolía es tan directa que aunque, en rigor, lo lógico sería el surgimiento de aquélla cuando se vive un amor insatisfecho o frustrado, aquí, aun antes de saber si la dama va a aceptar o rechazar al caballero, nada más enamorarse éste, ya se presenta en actitud melancólica, un tipo de hechos propio de la literatura isabelina y que se debe, en opinión de Babb, a la influencia de la tradición del amor cortés, según la cual el enamorado debe languidecer, pues no podría imaginar que su idolatrada se dignase amarlo[241].

- También se plantean en este momento cuestiones centrales que analizamos en los *Sonetos*: el amor es visto como ese mal espíritu que era la Dama Oscura, hace caer en la bajeza del perjurio (así ocurría en el soneto 152), se percibe como una plaga, y provoca la corrupción del juicio y de la imaginación de que hablamos más arriba, pues Berowne, a pesar de que es consciente –por lo que dice– de que su enamorada es la peor de las tres damas, no puede evitar sucumbir a su pasión, lo que subraya el ingrediente irracional de la misma

- Por otra parte, el que se juzgue a Rosaline como la peor nos pone otra vez en la perspectiva de la contraposición entre las bellezas convencionales y la que no se adapta al canon vigente: los ojos y el pelo negros la configuran como una dama oscura[242].

- Cuando Berowne habla en su monólogo de llevar "los colores del amor" su afirmación es alusiva en relación con la melancolía, tanto por remitir a la morena Rosaline como por evocar en su mismo nombre el de un color oscuro.

- En su propia determinación de enamorado se propone adoptar, cómo no, los rasgos de la impostura, pues piensa –según las ideas prefijadas– amar, escribir, suspirar, rogar, cortejar, gemir y sufrir insomnio.

---

[241] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 157.

[242] Contaba Shakespeare, como se suele señalar, con un precedente en la Stella de Sidney, cuyos ojos negros son destacados en los sonetos 7 y 47 de la serie. Cf. P. Sidney, *Astrophil y Stella*, (ed. bilingüe, trad. de F. Galván), Madrid, Cátedra, 1991, pp. 82, 132.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El peculiar talante de Berowne da, no obstante, un significado con matices propios a su aceptación del hecho amoroso: él toma una especial consciencia del poder del amor, precisamente por comprobar en sí los efectos de lo que ha ridiculizado en extremo. Burton expresaría así ese poder sobre los más severos moralistas: "Your most grim Stoicks and severe Philosophers will melt away with this passion"[243]. Berowne mismo señala la paradoja que se da en él: su exposición reconstruye la imagen tópica del enamorado, como lo hiciera Moth en referencia a Armado, pero se produce la diferencia de que mientras que la parodia de Moth provenía de alguien que podía percibir las cosas desde fuera, Berowne es el único que, estando afectado él mismo por la "plaga" del amor, es capaz de introducir un elemento paródico implícito en su descripción, de modo que no le abandona la consciencia de sí, aunque deba rendirse a tan poderoso estímulo. Las imágenes militares del pasaje contribuyen al efecto paródico, pues son precisamente una muestra del poder de Amor: su capacidad para someter a los mismísimos héroes. Por último, Berowne es consciente del aspecto carnal (que el grandilocuente Armado parece sublimar), lo que se evidencia por las connotaciones sexuales implícitas en su monólogo y por alusiones –a las que nos referiremos después– que ilustran perfectamente el hecho de que "En el drama isabelino [...] no hay una diferenciación fisiológica real [...] entre «lujuria» y «amor»"[244].

La melancolía amorosa se hace presente repetidas veces a través del imaginario empleado en la obra: en la carta de Berowne con un poema para Rosaline –que por error entrega Costard a Jaquenetta– expresa aquél cómo cede su voluntad a los imperativos de su amor con la imagen de la planta que inclina su ramaje:

> These thoughts to me were oaks, to thee like oisiers bowed[245].

En la escena en la que sucesivamente, y creyéndose a solas, los otros tres caballeros leen los poemas que han escrito a las damas, el primero en aparecer declarando el estado en que se encuentra es Berowne; se vuelve a insistir aquí en el mal de amor y los efectos típicos que provoca, mostrándose la consustancial relación entre amor y melancolía:

> I do love, and it hath taught me to rhyme, and to be melancholy[246].

---

[243] Cf. R. Burton, *The anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 761. [Vuestros más inflexibles estoicos y severos filósofos sucumbirán con esta pasión].

[244] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 145. "In the Elizabethan drama [...] there is no real physiological differenciation [...] between «lust» and «love» ".

[245] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.2.108. [Estos pensamientos para mí eran robles, para ti semejan sauces inclinados].

[246] *Ibidem,* 4.3.11-12. [Amo, y eso me ha enseñado a versificar y a estar melancólico].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta melancolía sigue siendo una pose, e imaginamos que cuando el actor dijera las palabras que siguen a las anteriores:

> And here is part of my rhyme, *and here my melancholy*[247],

lo acompañaría del gesto de cruzar los brazos.

El valor metafórico de la negrura de la dama aparece al principio de este monólogo, pues al hablar Berowne de la actividad de sus compañeros –a los que cree entregados a la caza–, dice con su habitual ingenio:

> They have pitched a toil; I am toiling in a pitch, pitch that defiles. Defile, a foul word. Well, set thee down, sorrow, for so they say the fool said, and so say I, and I the fool[248].

Los rasgos negros de la amada le permiten construir el juego de palabras en el que también tiene cabida la acción del humor negro, ya que se habla de pena y de locura, e indisolublemente unidas como están en esta obra melancolía y amor, los negros ojos con capacidad para atrapar son también un trasunto de la melancolía erótica, inevitable para el que ama. Y así, aunque su razón lo disuade de amar, esos ojos, a los que ya llamó "pitch-balls", tienen el poder de esclavizar la razón:

> I will not love; if I do, hang me! I'faith, I will not. O, but her eye! By this light, but for her eye, I would not love her –yes, for her two eyes[249].

Ya que aparece una alusión al ahorcamiento hemos de indicar que, significativamente, la obra está llena de referencias a este tipo de muerte[250], que, como sabemos, estaba presente prácticamente siempre en las representaciones de los hijos de Saturno (fig. 9).

El carácter bufonesco de Berowne, destacado en varias ocasiones, vuelve a surgir cuando él mismo se declara "fool", y recuerda el poder del amor para perturbar la imaginación: con objeto de ilustrar la furia de su locura recurre a un melancólico proverbial, Ayax, que atacó a un rebaño de ovejas creyéndolo el enemigo[251]:

---

[247] *Ibidem,* 4.3.12-13. [Y he aquí parte de mi rima, *y he aquí mi melancolía*]. Las cursivas son nuestras.
[248] *Ibidem,* 4.3.2-5. [Ellos han lanzado una red; yo me enredo en brea, brea que mancha. Manchar, sucia palabra. Bien, asiéntate, pena, pues eso dicen que dijo el loco, y eso digo yo, que por tanto soy el loco].
[249] *Ibidem,* 4.3.7-10. [No he de amar; si lo hago, ¡que me cuelguen! A fe mía que no lo haré. ¡Oh, si no fuera por sus ojos! Por esta luz, si no fuera por sus ojos, no la amaría. Sí, por sus dos ojos].
[250] Cf. H. R. Woudhuysen, "Introduction", en W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., p. 44. Se indican aquí los pasajes correspondientes, aunque dándoles un sentido completamente distinto al que expresamos.
[251] Para un comentario sobre el Ayax psicológico, surgido con su inclusión en el *Problema XXX,1* de Aristóteles, cuya locura se explica por el dominio de la bilis negra sobre él, en contraposición con el Ayax trágico, extraviado por la cólera divina y que da cumplimiento a un destino fijado de antemano, véase J. Starobinski, "La espada de Ayax", en *La posesión demoníaca. Tres estudios*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 47-51.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[...] this love is as mad as Ajax[252].

La parodia de los enamorados sigue desarrollándose con la comparecencia de ellos y la lectura de los versos –que actúan como síntoma típico de su mal de amor– en alabanza de sus damas y para dar expresión a su pasión y su pena. Todos ellos aparecen como "fools" (palabra que se les aplica con frecuencia), locos por el amor. El rey construye su poema con imágenes de llanto y declara su locura; al entrar en escena Longaville afirmando su perjurio, Berowne señala la aparición de otro loco, y una vez más la rima se ve como el lenguaje de Cupido; cuando al fin llega Dumaine para leer su oda, Berowne siente que contempla como un semidiós la locura de sus amigos, observación de connotaciones meta-teatrales que nos hace aún más conscientes de la parodia. Estas repentinas locuras de amor que aparecen como ridículas por sí mismas, pero también por la mofa que va haciendo de ellas Berowne, ocultan en realidad la pulsión sexual más primaria, y por eso son tan frecuentes los juegos de palabras con implicaciones sexuales en esos contextos; de ahí también el sarcasmo que se desprende de la observación de Berowne (con respecto a lo expresado por Longaville creyéndose solo), cuando dice:

This is the liver vein, which makes flesh a deity[253].

Se asociaba el hígado con el amor por ser el órgano productor de sangre[254]. Hay alusiones a otras cuestiones, en relación con la fisiología humoral, que se encuentran tras el enamoramiento: así, puesto que el exceso de sangre se consideraba la causa fisiológica del amor y éste se veía como una pasión caliente, dice Dumaine:

I would forget her, but a fever she
Reigns in my blood and will remembered be[255].

Entonces Berowne, oculto, responde refiriéndose al que creía un remedio en este caso, la sangría[256], que eliminaría el exceso de sangre:

A fever in your blood? Why then incision
Would let her out in saucers. Sweet misprision![257]

---

[252] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.6. [este amor es tan furioso como Ayax].
[253] *Ibidem*, 4.3.71. [Esto es obra del hígado, que hace de la sangre una divinidad].
[254] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 130; J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, op. cit., p. 51; R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 643.
[255] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.92-93. [Quisiera olvidarla, pero siendo una fiebre / reina en mi sangre y se hará recordar].
[256] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 769.
[257] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.94-95. [¿Una fiebre en vuestra sangre? Vaya, entonces una sangría / la dejaría salir a los platillos. ¡Dulce equivocación!].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dumaine declara en su oda la enfermedad del enamorado e intenta justificar el perjurio. Longaville, oculto, es el primero en adelantarse para acusar a Dumaine, y al reprender el rey su hipocresía –saliendo él mismo de su escondite– alude a la pasión de aquél valiéndose de las expresiones tópicas con las que el amor se exterioriza:

> [...] Longaville
> Did never sonnet for her sake compile,
> Nor never lay his wreathed arms athwart
> His loving bosom to keep down his heart.
> [...]
> I heard your guilty rhymes, observed your fashion,
> Saw sighs reek from you, noted well your passion[258].

Cuando es Berowne el que surge y pretende desenmascarar al rey, también exclama:

> O, what scene of foolery have I seen,
> Of sighs, of groans, of sorrow and of teen![259]

La sucesiva aparición de los caballeros pretendiendo haber descubierto en los otros la falta que saben que también ellos han cometido, no sólo se carga de cinismo –siendo particularmente hiriente el exhibido por Berowne– sino que, por la exposición de lo que han visto, se vuelve a mostrar el grado de asimilación de todas las ideas y tópicos sobre el amor y la melancolía erótica, que conocen bien los jóvenes cortesanos. El singular carácter de Berowne se destaca de nuevo: desde el principio demostró su realismo y conocimiento de la naturaleza humana, con su renuencia a firmar el pacto que los comprometía a la austeridad y con su pronóstico de que no tardaría en romperse[260]: puede que por eso se sienta con derecho al sarcasmo y a intentar salir indemne de la situación; de hecho, exhibe su superioridad ante sus compañeros descubiertos y, como pronosticara el rey al acusar a los otros, derrocha ingenio al fustigarlos con su hipócrita moralina. Sin embargo, la llegada de Jaquenetta y Costard con la carta de amor de Berowne pone a éste en evidencia y le hace confesar la verdad y concluir:

> That you three fools lacked me fool to make up the mess[261].

Enseguida el propio Berowne declara apasionadamente su enamoramiento, que lo lleva a exaltar a su amada como si se tratara de una diosa. El rey le responde con palabras muy

---

[258] *Ibidem,* 4.3.130-133, 136-137. [...] Longaville / nunca compuso un soneto por su amor / ni nunca cruzó los brazos sobre su amoroso pecho para refrenar su corazón / [...] / Escuché vuestros versos culpables, observé vuestra conducta, / apreció los suspiros que exhalasteis, advertí bien vuestra pasión].

[259] *Ibidem,* 4.3.160-161. [¡Oh, qué escena de locura he presenciado, / de suspiros, de gemidos, de pena y de dolor!].

[260] *Ibidem,* 1.2.292-293.

[261] *Ibidem,* 4.3.203. [que siendo vosotros tres los locos faltaba yo, loco también, para completar la mesa].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reveladoras, pues añaden al aspecto enfermizo de la melancolía amorosa que se ha ido viendo, su carácter inspirador a modo del furor platónico:

> What zeal, what fury hath inspired thee now?[262]

Precisamente ese pasaje ha servido a F. A. Yates para argumentar la presencia de la melancolía inspirada en la obra, relacionándolo también con el amor por la morena Rosaline que inspira a Berowne[263]. No obstante, este aspecto debe ser visto complementándolo con el del carácter mórbido de la pasión amorosa, que despierta un entusiasmo que otros ven injustificado, pues ambas caras de la melancolía amorosa aparecen ilustradas en la obra como un todo que caracteriza su fascinante dualidad.

En el contexto general de caballeros melancolizados por el amor aparece una imagen tópica de la melancolía referida a Boyet, que tendría, creemos, intención paródica y resonancias cómicas, teniendo en cuenta que es el único cortesano que no está enamorado. Cuando el caballero del séquito de la princesa cuenta a las damas cómo se ha enterado de que, disfrazados de moscovitas, sus enamorados piensan ir a cortejarlas, introduce en su narración la explicación de que los cortesanos llegaron a un lugar donde él pensaba descansar

> Under the cool shade of a sycamore[264].

El sicomoro es el árbol de la "Canción del sauce" de Desdemona, bajo la cual se sienta la enamorada abandonada que protagoniza la historia, y es también entre sicomoros donde el melancólico Romeo es visto por Benvolio al principio de la obra.

También en las conversaciones de las damas aparece la melancolía cuando se habla sobre el amor: mientras se están describiendo los regalos y los versos recibidos entre diálogos ingeniosos, Katherine emite un comentario condenatorio sobre Cupido, y Rosaline apunta que nunca será aquélla amiga del dios porque mató a su hermana, obteniendo esta respuesta de la primera:

> He made her melancholy, sad and heavy;
> And so she died [...][265].

---

[262] *Ibidem,* 4.3.225. [¿Qué entusiasmo, qué furor te han inspirado ahora?].
[263] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 256.
[264] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 5.2.89, p. 242. [Bajo la fresca sombra de un sicomoro].
[265] *Ibidem*, 5.2.14-15. [La puso melancólica, triste y pesarosa; / y así murió].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta alusión no deja de ser, aun en medio de una discusión trivial, muy reveladora[266]; sugiere un hecho frecuente en el modo en que Shakespeare refleja la experiencia amorosa: hay una diferencia entre el mundo de los hombres enamorados y el de las mujeres en el mismo trance, aun siendo cierto que el dramaturgo no deja de mostrar escepticismo en lo que se refiere a la melancolía erótica y parece no tomarla muy en serio[267]. En no pocas ocasiones nos presenta a un hombre perdidamente enamorado sólo para mostrárnoslo poco después cambiando sin dificultad el objeto de su adoración: tal ocurre, por poner unos ejemplos, con Romeo, con el Proteus de *The two gentlemen of Verona* o con el duque Orsino de *Twelfth night*. Entre los personajes femeninos ese comportamiento es manifiestamente más escaso; tal vez el ejemplo más destacado sea el de Cressida. Por el contrario la mujer aparece, generalmente, fiel a sus sentimientos y afectada de una manera más profunda por la melancolía amorosa. Bridget Gellert Lyons dice al respecto: "Aunque los sentimientos en relación con el amor rechazado, explorados seriamente, fueron centrales a las convenciones petrarquistas de tantos poemas amorosos del Renacimiento, el melancólico por amor en el teatro era casi siempre (hasta obras posteriores, como las de Ford) una figura burlesca. Sólo a las mujeres se las investía de un patetismo genuino en ese papel; los hombres estaban concebidos para expresar, por medio de su vestuario estandarizado y de los modales prediseñados con que se comportaban, una cierta dosis de falta de moderación"[268]. La estudiosa pone el ejemplo de Viola en *Twelfth night*; precisamente hay en esa obra un pasaje en el que se enuncia el contraste entre los sexos en cuanto a la experiencia de la melancolía amorosa: el duque Orsino expresa ante el que cree su paje Cesario –que es en realidad Viola– la imposibilidad de que una mujer, cuyo amor –dice– puede llamarse más bien "apetito", sea capaz de amar con la pasión e intensidad con

[266] En su ensayo de 1878 sobre *Love's labour's lost*, incluido en *Appreciations with an essay on style*, Walter Pater señala el hecho de que "Shakespeare produce un efecto serio a través del jugueteo de sus personajes", y entre los ejemplos que trae a colación para argumentar ese punto se refiere al pasaje sobre la hermana de Katherine en estos términos: "los versos en los que Katherine describe la destrucción por amor de su hermana menor son de los más conmovedores de la literatura antigua". Cf. W. Pater, "*Love's labour's lost*", en *Appreciations with an essay on style*, London, Macmillan, 1890, p. 168. "Shakespeare brings a serious effect out of the trifling of his characters [...] the lines in which Katherine describes the blighting through love of her younger sister are one of the most touching things in older literature".

[267] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., pp. 170-171.

[268] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy*, op. cit., p. 25. "Although the feelings connected with rejected love, seriously explored, were central to the Petrarchan conventions of so many Renaissance love lyrics, the male love-melancholic on the stage was almost always (until later plays, like Ford's) a figure of fun. Only women were invested with genuine pathos in that role; men were made to express, through their standardized costumes and the patterned ways in which they behaved, a certain amount of self-indulgence".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que él ama; la muchacha le cuenta, por su parte, la historia de una supuesta hermana (se trata de ella misma) que languideció de amor, para demostrarle que el afecto de las mujeres puede ser tan verdadero como el de los hombres, y suele ser más profundo y sufrido:

> [...] she never told her love,
> But let concealment like a worm i' th' bud
> Feed on her damask cheek: she pin'd in thought,
> And with a green and yellow melancholy
> She sat like Patience on a monument,
> Smiling at grief. Was not this love indeed?
> We men may say more, swear more, but indeed
> Our shows are more than will: for still we prove
> Much in our vows, but little in our love[269].

Los ejemplos femeninos de esta índole se repiten, entre otras, en la Mariana de *Measure for measure*, en la Julia de *The two gentlemen of Verona*, o en la misma Ophelia, cuya locura está causada en parte por el amor frustrado. No obstante, es la inteligente Rosalind de *As you like it* el personaje shakespeareano que probablemente muestra un conocimiento más crítico y agudo de la enfermedad de amor, sin que eso le impida a ella misma haber caído en sus redes; y por eso es muy probable que ella represente la postura del propio Shakespeare, con una comprensión que diferenciaría las verdaderas pasiones de las falsas manifestaciones, convencionales y exageradas[270]. La representación satírica que hace Shakespeare de los enamorados no quiere decir que no crea en el poder del amor, si admitimos alguna identificación –por leve que sea– entre el autor y el yo poético de los *Sonetos*[271].

---

[269] Cf. W. Shakespeare, *Twelfth night,* op. cit., II.iv.111-119. [...] ella nunca habló de su amor, / Sino que dejó que el secreto como un gusano en el capullo / Se alimentara de sus rosadas mejillas; se consumió en sus pensamientos, / y con una verdosa y amarilla melancolía / se sentó como la Paciencia sobre un monumento, / sonriendo al dolor. ¿No era esto amor en verdad? / Nosotros, los hombres, podemos decir más, jurar más, pero en verdad / nuestras demostraciones son mayores que nuestra voluntad: pues siempre demostramos / mucho con nuestras promesas, pero poco con nuestro amor].

[270] Babb ha adjudicado a Shakespeare el escepticismo de alguna idea expresada por Rosalind. Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 171. Para el estudio de la enfermedad de amor en *As you like it* y *Twelfth night* atendiendo fundamentalmente a los conflictos de género que refleja, véase C. T. Neely, *Distracted subjects. Madness and gender in Shakespeare and early modern culture*, op. cit., pp. 114-128.

[271] Viene muy bien al respecto recordar una observación de Lawrence Babb: "Debería apreciarse que el tratamiento satírico de los comportamientos del enamorado no significa que el autor dude de la realidad de la melancolía amorosa". *Ibidem,* p. 168. "Satiric treatment of the lover's manners, it should be noted, does not mean that the author doubts the reality of love melancholy".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.4 Elogio de la dama morena

Siguiendo con el desarrollo de la acción del drama en el momento en que queda al descubierto la debilidad de los cortesanos, vemos que el rey y Berowne compiten por la supremacía de sus damas, elogiando en extremo cada cual a la suya, lo que supone el rebajamiento de la otra y demuestra uno de los síntomas más destacados de la pasión amorosa: la alteración del juicio. En la alabanza que Berowne hace de su amada aparecen varios motivos presentes asimismo en los *Sonetos*, y así se llega a uno de los famosos pasajes concernientes a la morena Rosaline. Después de pedir todos los recursos de las lenguas para adornar su elogio, exclama Berowne, adoptando el mismo tipo de inspiración que el poeta de los *Sonetos*:

> Fie, painted rhetoric! O, she needs it not.
> To things of sale, a seller's praise belongs:
> She passes praise; then praise too short doth blot[272].

El elogio se formula expresando su inefabilidad y su carácter innecesario. Puesto que la retórica no puede favorecerla en nada, mejor no emplearla; además es superflua si se aplica a un valor con el que no se pretende comerciar, pues se ansía para uno mismo. También el poeta de los *Sonetos* eligió la inspiración sencilla, más expresiva por sincera, para cantar al amado: así lo decía en el soneto 21, donde rechazaba la retórica vacía:

> So is it not with me as with that Muse,
> Stirred by *a painted beauty* to his verse,
> Who heaven itself for ornament doth use,
> And every fair with his fair doth rehearse,
> [...]
> O let me true in love but truly write,
> [...]
> Let them say more that like of hearsay well,
> *I will not praise, that purpose not to sell*[273] (21.1-4,9,13-14).

El poeta quería de hecho que fuese semejante falta de afectación el rasgo que distinguiera su inspiración de la de otros autores que cantaban lo que él (82, 84, 85). La

[272] W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.235-237. [¡Fuera, retórica afectada! Oh, ella no la necesita. / A las cosas en venta corresponde el elogio de los mercaderes: / ella supera toda alabanza; y por tanto, la alabanza que se queda corta es un ultraje].

[273] "No me sucede lo que a aquel poeta / que versifica a *una beldad pintada*, / y al cielo mismo emplea como adorno, / midiendo cuanto es bello con su bella; / [...] / Sincero amante, la verdad escribo. / [...] / Dejad que digan más los habladores; / *yo no quiero ensalzar lo que no vendo*", M.M.L. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mejor forma de elogio era el reconocimiento de que el elogio mismo resultaba innecesario, pues siempre resultaría insuficiente (83, 103). A pesar de las ideas análogas expuestas por Berowne, éste expresa enseguida con vehemencia el poder de la belleza de su amada, y acaba exclamando:

> O, 'tis the sun that maketh all things shine[274].

Inmediatamente interviene el rey:

> By heaven, thy love is black as ebony![275]

Con esta enunciación se inicia el paralelismo implícito entre Rosaline y la Dama Oscura de los *Sonetos*. La mención a los rasgos negros de Rosaline se percibe como poco menos que un insulto por oponerse a los que se consideraban bellos según la convención petrarquista. Siguiendo los mismos pasos que en los *Sonetos*, la respuesta de Berowne empieza por elogiar el negro en sí como color que adorna la belleza:

> That I may swear beauty doth beauty lack
> If that she learn not of her eye to look.
> No face is fair that is not full so black[276].

Compárese el soneto 132 en el que incluso se reproduce la misma rima:

> Then will I swear beauty herself is black,
> And all they foul that thy complexion lack[277] (132.13-14).

Es entonces cuando el rey responde con las palabras que han resultado enigmáticas y muy discutidas, y donde entendemos que se produce una alusión implícita a la melancolía isabelina:

> O paradox! Black is the badge of hell,
> The hue of dungeons and the school of night[278].

Ya adelantamos que F. A. Yates se ocupaba en un capítulo de su libro *La filosofía oculta en la época isabelina* de la posible relación entre Shakespeare y Chapman; explicaba la estudiosa en relación con la cita que acabamos de reproducir lo siguiente: "Se ha pensado que aquí se aluda al poema de Chapman, o más bien a una escuela de matemáticos y filósofos, de la cual quizá formaba parte Walter Raleigh, cuyas ideas pueden ser reflejadas

---

[274] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.242. [Oh, es el sol que hace brillar a todas las cosas].
[275] *Ibidem,* 4.3.243. [¡Por el cielo, tu amada es negra como el ébano!].
[276] *Ibidem,* 4.3.247-249. [que pueda yo jurar que la belleza carece de belleza / si no aprende a mirar por sus ojos. / Ningún rostro es bello que no sea tan negro como el suyo].
[277] "Y juraré que es negra la propia hermosura / y feo todo al que le falte tu tintura", A.G.C.
[278] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.250-251. [¡Oh paradoja! Negra es la insignia del infierno, / el color de las mazmorras y la escuela de la noche].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por el poema de Chapman. Hay quien ha creído que Shakespeare, al hablar de 'la escuela de la noche', se burle con buen humor de ese grupo"[279]. La aportación que hace Yates a esta discusión se basa en su interpretación, en el capítulo anterior de su libro, del poema de Chapman *The shadow of night* (1594): ve la clave del mismo en la melancolía –el humor nocturno y saturnino– que se atribuirían los integrantes de un grupo dedicado a profundos estudios, a la búsqueda del conocimiento: el grupo aludido por Chapman en la carta que precede al poema[280]. Señala Yates que "Chapman describe la melancolía inspirada, según las fases definidas por Agripa en *De occulta philosophia* [y] [...] recibió la influencia de las imágenes visuales de Durero al elaborar las imágenes poéticas del tema de la melancolía inspirada"[281]. De hecho –explica– "en el poema aparece la melancolía inspirada en persona, con la cara negra y rodeada de herramientas del arte"[282], y, puesto que noche y melancolía están íntimamente relacionadas y ambas son oscuras "La Noche de Chapman es personificada por una figura femenina que tiene la *facies nigra*"[283]. A partir de todo lo anterior, concluye la estudiosa que "En Shakespeare [...] la mención de la mujer morena relacionada con la "escuela de la noche" puede ser una alusión a la melancolía inspirada [...] que en ese momento histórico tenía un interés arrollador"[284]. Y continúa argumentando: "Hace tiempo que nadie niega que en esta comedia [*Love's labour's lost*] se alude a la melancolía inspirada. Las pretensiones de Armado a la grandeza a causa de su melancolía han sido consideradas una parodia de esta teoría, pero aunque en el argumento secundario lo fuera, la melancolía inspirada es la característica básica del argumento principal"[285]. Si lo que quiere decir Yates aquí es que en el argumento principal no hay parodia relacionada con la melancolía inspirada debemos hacer algunas matizaciones, pues la obra transcurre como una burla hacia ese grupo de cortesanos que, pretendiendo dedicarse a una vida ascética y contemplativa al principio, una vida bajo el signo de Saturno sin duda, son

[279] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 255. En su estudio anterior sobre *Love's labour's lost*, Yates expresó una doble posibilidad: la de que los jóvenes protagonistas de la obra representaran bien al grupo de Raleigh, absorbidos por sus estudios, bien al de Essex-Southampton (los amigos de Shakespeare), que se burlarían de ese tipo de proyectos. Cf. F. A. Yates, *A study of 'Love's labour's lost'*, op. cit., p. 9.
[280] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 230.
[281] *Ibidem,* pp. 229-230.
[282] *Ibidem,* p. 231.
[283] *Ibidem,* p. 234.
[284] *Ibidem,* p. 256.
[285] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

incapaces de cumplir sus exigencias y se entregan a su supuesto enamoramiento con vana artificialidad.

Toda la obra supone, de diversas maneras, una crítica a la afectación, tanto en lo que se refiere al lenguaje como a los comportamientos, actitudes, etc., y también al "ascetismo afectado", como muy bien reflejó Thomas Mann en su *Doctor Faustus* (1947), donde el compositor Adrian Leverkühn le pone música a *Love's labour's lost* para componer una ópera bufa (que se centra, por cierto, en la relación entre Berowne y Rosaline) "caracterizada por la viveza de la acción y la burla del ascetismo afectado y de los remilgos que son el fruto social de los estudios clasicos"[286]. Eso no quiere decir que Shakespeare no se tome en serio la melancolía inspirada ni el mal de amor: de ambos hace un reflejo serio en muchos de sus *Sonetos*, aun cuando éstos no se consideren como una exacta representación de las emociones del poeta mismo. Además, en *Love's labour's lost* se propone una salida para la impostura: la purificación con el concurso de la verdadera y buena melancolía que habita en la ermita en la que la princesa pretende que se recluya durante un año el rey de Navarra, o en los hospitales, entre enfermos, donde envía Rosaline a Berowne para expiar los excesos de su humor sarcástico.

2.2.5 Privilegios y riesgos del humor negro

Lo dicho anteriormente tampoco quiere decir que no veamos una corriente seria de la presencia de la melancolía en la obra aun antes de su final –donde ya se hace innegable–: ella está representada por la morena Rosaline; por eso, cuando, al referirse a su color, dice el rey las palabras que citamos más arriba lo más significativo es la expresión misma de la paradoja en relación con el negro, que –téngase presente– se esta aplicando a Rosaline, pues esa paradoja surge de los valores ambiguos del humor negro: ciertamente con la alusión al infierno y a los calabozos se sugiere el sentido negativo, ligado a lo tétrico y sombrío, también al castigo y probablemente a lo fáustico, que es la cara peligrosa de la aspiración al conocimiento, mientras que con la alusión a "la escuela de la noche" se refiere Shakespeare, muy probablemente, al grupo de melancólicos saturninos que cantaron a la melancolía inspirada, que veían en el humor negro y nocturno "el humor de la

[286] Cf. T. Mann, *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa, 1991, p. 194.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inspiración"[287], aspecto positivo de la melancolía que la convierte en un privilegio del que escribió Chapman estas palabras definitorias:

> No pen can anything eternal write,
> That is not steep'd in humour of the Night[288].

Aunque Shakespeare se burlara de ese grupo, las palabras son dichas por el rey, quien, puesto que quiso constituir una academia muy similar a la del círculo de Chapman, probablemente consideraría con mayor seriedad la paradoja que él expresa. La interpretación última que hace Yates del pasaje se centra precisamente en destacar el carácter de la ambigüedad que enuncia el rey en términos de una advertencia anti-fáustica: "Pero no importa si la expresión 'escuela de la noche' se refiere o no a algún grupo especial de personas. Los profundos estudios saturninos o cabalísticos siempre implicaban el peligro de tener que ver con diablos o malos espíritus en vez de con ángeles o buenos espíritus o sea de no llegar al cielo, sino al infierno. Esta frase [la del rey de Navarra] podría no ser otra cosa que la acostumbrada advertencia a los cabalistas sobre el peligro que implicaba su aspiración a alcanzar las alturas supremas. En su obra contra Agripa *Doctor Fausto*, Marlowe ya había subrayado con énfasis los peligros de la filosofía oculta"[289]. Se recordará el elemento fáustico que señalamos al principio de la obra de Shakespeare, elemento parodiado por Berowne, quien sospecha con toda seguridad que los cortesanos no van a llegar siquiera a rozar el peligro al que los podría conducir esos estudios; pero es muy posible que, en efecto, la paradoja formulada por el rey en relación con el negro sí aluda a las dos consecuencias muy distintas de esa aspiración al conocimiento: la que conlleva lo fáustico y la que sugiere lo saturnino, el exceso que arrastra a la condenación y el entrenamiento ascético que conduce a la sabiduría. Al fin y al cabo, si la ambición fáustica precisa de la ayuda de demonios, la melancolía podía hacer al hombre presa fácil de los mismos[290], y en el caso del asceta ello ocurría cuando se cedía a la tentación[291].

---

[287] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 232.
[288] Cf. G. Chapman, *The shadow of night*, en *The poems of George Chapman*, incluidos en el volumen A. Acheson, *Shakespeare and the rival poet*, op. cit., p. 236. [No hay pluma que pueda escribir algo eterno / Sin estar impregnada del humor de la noche].
[289] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 257.
[290] Así ocurría en la "melancolía monástica", como la que aquejó al monje Stagirius, descrita en la epístola que le escribió Crisóstomo en el año 380 ó 381 d.C. Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 94-96. De hecho, se llamó a la melancolía, con una expresión que provenía de monjes como Crisóstomo, pero que hizo suya Lutero, «el baño del demonio». *Ibidem,* p. 385.
[291] *Ibidem,* p. 96.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La relectura que hace Thomas Mann de la obra de Shakespeare en su *Doktor Faustus*, donde la ópera compuesta es el fruto de la inspiración demoníaca de Leverkühn, continúa la tradición de lectura de la obra que desarrollamos y que, en definitiva, acaba por tener implicaciones serias. En relación con lo anterior Yates señala: "es evidente que Berowne es un buen saturnino, porque a través de su amor escucha la armonía universal, a pesar de que dicho amor sea negro"[292]. Probablemente ello ocurre no "a pesar de", sino precisamente porque su amor es negro, porque se encarna en una dama oscura que representa la melancolía inspirada. El pasaje sobre el que se apoya Yates es aquél en el que Berowne se ve instigado a defender la legitimidad de los amores de los caballeros: lo hace mostrando cómo esos afectos los elevan a una superioridad tal que resta relevancia al perjurio; pero en definitiva son malabarismos retóricos para eludir la responsabilidad, pues la posibilidad real de una forma de superioridad se ofrecerá cuando se proponga un verdadero camino de purificación.

2.2.6 Rosaline: la musa anticonvencional de nuevo; inspiración y erotomanía de Berowne

Recordemos que la negrura de la Dama Oscura de los *Sonetos* fue expresada prácticamente con los mismos símiles que se aplican aquí a la de Rosaline:

> Who art as black as hell, as dark as night[293] (147.14).

Por otra parte, el soneto 86 parece aludir a los poetas de "la escuela de la noche" como el grupo del que formaría parte el poeta rival –sobre el que tanto se ha especulado también[294]-, marcando las diferencias de estilo e inspiración que separan a ese poeta del creador de los *Sonetos*:

> Was it the proud full sail of his great verse,
> Bound for the prize of all-too-precious you,
> That did my ripe thoughts in my brain in-hearse,
> Making their tomb the womb wherein they grew?
> Was it his spirit, by spirits taught to write
> Above a mortal pitch, that struck me dead?

---

[292] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 257.
[293] "tú, más negra que infierno y más que noche oscura.", A.G.C.
[294] De ello trata el libro de A. Acheson que citamos anteriormente. Precisamente él aduce también el soneto 86 –junto a otros– para determinar la identidad del poeta rival, siguiendo la pista de W. Minto, quien ya había reconocido a Chapman como el poeta aludido en tal soneto. Cf. A. Acheson, *Shakespeare and the rival poet*, op. cit., pp. 149-151.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No, *neither he, nor his compeers by night,*
Giving him aid, my verse astonished.
He, *nor that affable familiar ghost*
Which nightly gulls him with intelligence,
As victors of my silence cannot boast[295] (86.1-11).

Rosaline y la Dama Oscura de los *Sonetos* proporcionan la respuesta más genuina que opone Shakespeare a esos otros poetas, respuesta codificada pero misteriosa y anticonvencional, una Musa marcadamente personal que permite al escritor, al principio, jugar con y, al final, rechazar los excesos del "eufuísmo", del petrarquismo, de la condescendencia con los tópicos de moda[296].

Los argumentos que exhibe Berowne para defender los encantos de su amada también recuerdan la defensa de la Musa de los *Sonetos* en el 127. Berowne contrasta la naturalidad de su belleza sin adornos con la artificiosidad que precisa de afeites y aderezos de las amadas de sus compañeros. Incluso su belleza –argumenta– instituirá una nueva tendencia y hará que se ponga de moda la belleza morena:

Devils soonest tempt, resembling spirits of light.
O, if in black my lady's brows be decked,
It mourns that painting and usurping hair
Should ravish doters with a false aspect;
And therefore is she born to make black fair.
Her favour turns the fashion of the days,
For native blood is counted painting now;
And therefore red, that would avoid dispraise,
Paints itself black, to imitate her brow[297].

Estas palabras que siguen a las del rey sobre el negro como color del infierno y de la escuela de la noche nos traen de nuevo la ambigüedad que podía sugerir una melancolía que era el humor de la inspiración por una parte, pero que se podía ver también como el «baño del demonio», para inclinar la balanza a favor del carácter inspirador de la dama

[295] "¿Fue el hinchado velamen de su trova altiva, / con rumbo a ti, mercado del más alto lucro, / quien secó en mi cerebro la idea ya viva, / haciendo al vientre en que crecía su sepulcro? / ¿Fue su genio, a quien genios dan voz más aguda / que la nota mortal, quien me dejó pasmado? / No, *ni él ni sus cofrades, con nocturna ayuda* / socorriéndole, son lo que mi verso ha helado. / *Ni él ni aquel afable duende familiar / que de noche lo adoba con inteligencia* / pueden de mi silencio vítores cantar", A.G.C. Las cursivas son nuestras.

[296] Cf. F. A. Yates, *A study of 'Love's labour's lost'*, op. cit., p. 130. Yates ve en ello ecos del *Astrophel and Stella* de Sidney.

[297] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.253-261. [Antes tientan los demonios, si parecen ángeles de luz. /¡Oh! Si de negro se engalanan las cejas de mi dama, / es que está de luto porque los afeites y el cabello usurpador / embelesan a los enamorados con una apariencia engañosa; / y así ha nacido ella para hacer bello lo negro. / Sus encantos cambian la moda de estos días, / pues el bermejo natural se tiene ahora por mero colorete; / y así el encarnado, que evitaba el menosprecio, / se tiñe de negro, para imitar su frente].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

morena, aludiendo a la idea conocida de que el demonio podía engañar adoptando la forma más benigna[298].

Los caballeros se enzarzan en un duelo verbal intentando mofarse de la elección de Berowne y poniendo en evidencia por ella la corrupción de su juicio: todos están enamorados, y cegados por consiguiente, pero el caso de Berowne, con su elección atípica, representa particularmente, como ocurría en los *Sonetos*, lo más enfermizo de la pasión amorosa, y, como también ocurría en ellos con el poeta, el cortesano asume su elección de modos diversos según el momento: ya admite él mismo a solas la poca valía de su amada pero siente que no puede evitar amarla, ya está dispuesto a hablar hasta el día del Juicio Final –como le dice a sus amigos– para probar que es hermosa[299]. Se busca, por cierto, con frecuencia, un juego de palabras uniendo los términos "black" y "fair" cuando se habla de probar que la dama es hermosa o que hace que lo negro sea bello: por ejemplo, en la cita que acabamos de transcribir leemos la expresión "to make black fair", donde, puesto que "fair" significa "bello" pero también "rubio" se crea un buscado efecto paradójico que juega asimismo con los dos modelos de belleza. Juegos de palabras similares encontramos en los *Sonetos* (127, 131).

A pesar de los ataques contra la elección de Berowne, sus amigos ahora acuden a él para que con su especial ingenio les dé argumentos que tranquilice a sus conciencias del perjurio cometido. De ese modo se pone de manifiesto las caras de la naturaleza de Berowne que lo vinculan con la melancolía: la primera queda reflejada en los aspectos más negativos del mal de amor; la segunda, en la inspiración generosa. A través de las justificaciones que alega el ingenioso surgen, en primer lugar, consideraciones generales de la fisiología más básica, que son fácilmente comprensibles y que los dramaturgos isabelinos reflejaban en sus obras: se consideraba prácticamente imposible hacer compatible la juventud (edad sanguínea por excelencia) con la continencia[300], como ya vimos expresado por Burton. A eso alude Berowne:

> Consider what you first did swear unto:
> To fast, to study and to see no woman –

[298] Cf. J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenio para las ciencias,* op. cit., p. 318.
[299] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.270.
[300] Cf. L. Babb, *Tke Elizabethan malady,* op. cit., p. 130.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Flat treason 'gainst the kingly state of youth[301].

No es mal comienzo, pero el más efectivo juego conceptual que hace el personaje para excusar la ruptura de los votos suyos y los de sus amigos consiste en elevar el rango del amor a una mujer, dignificarlo, convertirlo en la mejor de las inspiraciones, hacer de la mujer misma el más noble objeto de estudio y contemplación. Para lograr su objetivo el ingenioso caballero traslada lo que se situaba en el dominio de Saturno y la melancolía al ámbito del Amor: las mujeres amadas son los libros en los que se encuentra la sabiduría que enriquece más que lo que Berowne llama "leaden contemplation", denominación con la que está ligando la contemplación con el planeta más elevado y lento, pues el plomo (lead) es su metal. Ellas les han hecho encontrar la inspiración fértil que los ha instado a realizar los versos para sus amadas:

O, we have made a vow to study, lords,
And in that vow we have forsworn our books;
For when would you, my liege, or you, or you,
In leaden contemplation have found out
Such fiery numbers as the prompting eyes
Of beauty's tutors have enriched you with?[302]

La diferencia es, continúa argumentando Berowne, que mientras que los estudios lentos y pesados dan un fruto estéril, el amor, que se aprende en los ojos de la amada (y los de la suya, Rosaline, son negros), aguzan las facultades, dan la excelencia intelectual. El amor adquiere, pues, el prestigio espiritual que correspondía al humor negro: no sólo da acceso a un estudio superior y produce una fértil cosecha, sino que también hace ver con un sentido más profundo que el de la vista física y, en general, refina los sentidos[303].

Aún eleva Berowne más el rango del amor identificándolo con Hércules –modelo de virtud y espiritualidad, así como héroe melancólico–, en el momento en que realiza uno de sus doce trabajos:

For valour, is not Love a Hercules,

---

[301] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.287-289. [Considerad a lo que os comprometisteis en primer lugar: / a ayunar, estudiar y no ver mujeres. / Traición manifiesta contra el regio estado de la juventud].

[302] *Ibidem,* 4.3.292-297. [¡Oh, hemos hecho voto de estudiar, señores, / y en ese voto hemos abjurado de nuestros libros! / pues, ¿cuándo hubierais vos, señor, o vos, o vos, / descubierto en la plúmbea contemplación / versos tan arrebatados como aquéllos con los que los ojos inspiradores / de vuestras bellas preceptoras os han enriquecido].

[303] *Ibidem,* 4.3.298-313.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Still climbing trees in the Hesperides?[304].

Se suele señalar la posible alusión a los trabajos de Hércules en el título de la obra, así como las repetidas menciones al héroe en la misma. A nosotros nos interesa sobre todo contrastar las anteriores referencias con la que acabamos de citar, por la dualidad simbólica que refleja ese contraste. Armado se dejó consolar de la "vileza" de estar enamorado con el ejemplo de Hércules, al que, como enamorado, imaginamos en una estampa también poco elevada, sometido e hilando a los pies de Onfalia; en otras ocasiones vuelve a mencionarse al héroe sojuzgado por el amor, incluso desde una perspectiva ridícula. Sin embargo, ahora, Berowne, para dignificar el amor, vuelve a recurrir a Hércules, pero ya en su faz eminentemente heroica: así se evidencia en una figura clave del imaginario renacentista la duplicidad del amor que en ambas ocasiones se orienta hacia la melancolía, primero como mal de amor y después como signo de excelencia. De hecho, con el amor se penetra, como con la melancolía, en el terreno de la inspiración –su cara más elevada– y por eso se compara con el laúd del mismísimo Apolo, dios de la música y la poesía:

[...] as sweet and musical
as bright Apollo's lute, strung with his hair[305].

Se llega hasta el punto de relacionar el amor con las ideas órfico-pitagóricas de la armonía, la que lo transforma en vía de conocimiento superior, sublime percepción que se logra por su acción:

And when Love speaks, the voice of all the gods
Make heaven drowsy with the harmony[306].

La siguiente afirmación lleva a su extremo la relación entre amor e inspiración, haciendo que aquél alcance un tope de prestigio. Es interesante además confrontar las palabras de Berowne con unos versos de *The shadow of night* de Chapman que ya hemos citado, pues el paralelismo de ideas que queremos destacar se extiende también a su formulación, lo que hace pensar que la sorprendente afinidad no debe ser casual. He aquí las palabras de Chapman y las del personaje shakespeareano:

---

[304] *Ibidem,* 4.3.314-315. [Por su valor, ¿no es Amor un Hércules, / subiéndose continuamente a los árboles de las Hespérides?].
[305] *Ibidem,* 4.3.316-317. [...] tan dulce y musical / como el laúd del brillante Apolo, que tiene por cuerdas sus cabellos].
[306] *Ibidem,* 4.3.318-319. [Y cuando habla el Amor, las voces de todos los dioses / adormecen al cielo con su armonía].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No pen can anything eternal write,
That is not steep'd in humour of the Night[307].

Never durst poet touch a pen to write
Until his ink were tempered with Love's sighs[308].

Ya Arthur Acheson destacó la similitud entre ambos pasajes y vio en el del autor de *Love's labour's lost* una inequívoca paráfrasis de los dos versos de Chapman "con la que Shakespeare refuta a Chapman casi con sus propias palabras"[309]. Pero ¿lo refuta simplemente o, sin abandonar nunca del todo el corrector de la ironía, afirma de un modo más abarcador –en tanto que engloba experiencia y reflexión– el poder inspirador de la melancolía? ¿No pertenecen, en realidad, "el humor de la Noche" y "los suspiros del Amor" a un mismo dominio? Ese "humor de la Noche" que Chapman hacía condición imprescindible para la elevada creación poética se transforma en las palabras de Berowne en la melancolía amorosa, representada por los suspiros de los que –aportando toda su carga metafórica– podríamos decir que impregnan la tinta negra con el humor negro para provocar el necesario furor inspirado. De este modo Shakespeare dinamita las bases para el conflicto que se veía en ciertos círculos entre la búsqueda de conocimiento y el cultivo del amor[310].

La fuerza inspiradora del amor sería tomada muy en serio por quien, como Burton, hizo la más amplia anatomía de la melancolía y del amor y consideró al segundo como una enfermedad, una auténtica locura, sin que ello le impidiera decir –en la misma línea que los versos de Berowne– que "there never was any excellent Poet, that invented good fables, or made laudable verses, which was not in love himself"[311]. El amor de que habla Berowne da poder, además, a la palabra poética, un poder similar al que Orfeo tuviera con la música:

---

[307] Cf. G. Chapman, *The shadow of night*, en *The poems of George Chapman*, incluidos en el volumen A. Acheson, *Shakespeare and the rival poet*, op. cit., p. 236. [No hay pluma que pueda escribir algo eterno / Sin estar impregnada del humor de la noche].

[308] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.320-321. [Jamás osó un poeta tomar una pluma para escribir / hasta que su tinta no se hubo mezclado con los suspiros del Amor].

[309] Cf. A. Acheson, *Shakespeare and the rival poet*, op. cit., p. 89. "in which Shakespeare refutes Chapman in almost his own words".

[310] El reflejo de este conflicto se ha visto como un tema fundamental en la obra, relacionado con la sátira al grupo de Chapman. Cf. F. A. Yates, *A study of 'Love's labour's lost'*, op. cit., p. 147.

[311] R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 760. [jamás hubo poeta excelente alguno, que inventara buenas fábulas, o compusiera versos loables, que no estuviera él mismo enamorado].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

O, then his lines would ravish savage ears
And plant in tyrants mild humility[312].

La excelencia que procura la mujer con su amor llega a su punto más alto:

From women's eyes this doctrine I derive:
They sparkle still the right Promethean fire;
They are the books, the arts, the academes,
That show, contain, and nourish all the world;
Else none at all in aught proves excellent[313].

Se ha subrayado con justicia la abundancia de referencias a los ojos en esta obra, sentido especialmente propicio en verdad para acentuar el predominio de las apariencias en el mundo que refleja el drama, pero también, como hemos visto en alguna ocasión, los ojos representan la vía por la que se "propaga" el mal de amor; en la cita anterior ese relevante atractivo femenino se convierte además en metáfora del fuego civilizador: son el camino, las ventanas al conocimiento, la condición necesaria para la excelencia[314].

2.2.7 Dama Melancolía

En el diálogo entre las damas –ya comentado más arriba– en el que se menciona la historia de la hermana de Katherina, la conversación se desarrolla entre juegos de palabras que hacen burla de la belleza oscura de Rosaline: fundamentalmente a partir del término "light", que significa "ligera", "trivial", pero también "clara". Por la descripción que Katherine lleva a cabo de ella como ligera y de un humor alegre[315] no parece ser una melancólica, y sin embargo es una dama morena, y tiene, por tanto, la complexión que corresponde a la melancolía. Es también la única de las damas con la cabeza cubierta, pues con una alusión a ello es como la distingue Berowne cuando, después de verla por primera

[312] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 4.3.322-323. [¡Oh! Entonces sus versos embelesan los oídos salvajes / e inculcan en los tiranos una suave humildad].
[313] *Ibidem,* 4.3.324-328. [De los ojos de las mujeres obtengo esta doctrina: / ellas destellan siempre el verdadero fuego de Prometeo; / ellas son los libros, las artes, las academias, / que enseñan, contienen y nutren al mundo entero; / sin ellas nadie en absoluto alcanza la excelencia en nada]
[314] Yates, por ejemplo, trata el uso de las imágenes relacionadas con los ojos en contraste con las de las estrellas, y lo vincula con el tema de la antítesis entre el cultivo del amor o el del conocimiento en *Love's labour's lost*. La obra de Shakespeare supondría la inversión del argumento propuesto en un ensayo por un miembro de "la escuela de la noche": el conde de Northumberland; y si éste abandonó la búsqueda del amor por la del saber, el drama plantea el recorrido opuesto. Cf. F. A. Yates, *A study of 'Love's labours lost'*, op. cit. pp. 24-25, 131, 147-149.
[315] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 5.2.15-16.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vez, pregunta su nombre a Boyet[316]; y el motivo de la cabeza cubierta (*caput velatum*) solía caracterizar tanto las representaciones de Saturno ya desde las efigies antiguas[317] (figs. 39-43) como las figuraciones y las descripciones de la melancolía: por ejemplo, se describe con un pañuelo cubriéndole la cabeza a la "Dama Melancolía" del poeta francés del siglo XV Alain Chartier en su *Espérance ou consolation des trois vertus*[318] (fig. 43).

Esta Dama Melancolía de Shakespeare, que parece serlo, además de por los atributos que hemos visto, por su ingeniosidad y por su asociación con la "escuela de la noche" (si aceptamos una alusión que es perfectamente plausible), representa sobre todo los rasgos positivos de la melancolía, esto es, la melancolía inspirada: es, de hecho, la inspiración para Berowne, el melancólico. Como la dama de los *Sonetos*, constituye, antes que la representación de una melancólica, una figuración de la propia melancolía. Ella misma se asocia con uno de los astros que le corresponde, pues, ya que que no tiene problemas en reírse de la oscuridad que todos subrayan en ella, se compara ante los caballeros –cuando creen que es la princesa– con la luna, y además cubierta de nubes[319].

Ya hemos dicho que para Berowne es la inspiración y también el mal de amor: consciente de ello, pretende la dama con estas palabras mostrar los efectos que querría conseguir en el cortesano:

> That same Berowne I'll torture ere I go.
> [...]
> [...] he should be my fool, and I his fate[320].

Efectivamente, más tarde la dama llega a apropiarse del loco:

> BEROWNE [...] Your capacity
> Is of that nature that to your huge store
> Wise things seem foolish and rich things but poor.
> [...]
> O, I am yours, and all that I possess.
> ROSALINE All the fool mine?
> BEROWNE I cannot give you less[321].

---

[316] *Ibidem,* 2.1.208. "What's her name in the cap?". [¿Cómo se llama la del sombrero?].
[317] Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 199.
[318] *Ibidem,* p. 223. Para otros ejemplos literarios y gráficos, véase *Ibidem,* p. 226 y figs. 71, 145.
[319] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 5.2.203.
[320] *Ibidem,* 5.2.60, 67-68. [Torturaré a ese Berowne antes de irme. / [...] / [...] él sería mi loco, y yo su destino].
[321] *Ibidem,* 5.2.376-378,383-384. [BEROWNE: [...] Vuestra capacidad / es de tal naturaleza que ante vuestro enorme tesoro / las cosas sabias parecen necedades y las riquezas, pobrezas [...] ¡Oh! Soy vuestro, con todo lo que poseo / ROSALINE: ¿Es mío el loco entero? BEROWNE: No puedo daros menos].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como dijimos, no sólo Berowne sino también sus compañeros aparecen como locos e insensatos que se ponen en ridículo a causa del amor. Burton señalaría como una de las consecuencias del amor que "As it makes wise men fools, so many times it makes fools become wise"[322], y en el diálogo entre las damas se conviene en que la locura que se apodera del sabio o del ingenioso destaca más y resulta más ridícula que la del propio loco[323].

2.2.8 "Et in Arcadia ego"

Como en tantas obras de Shakespeare hay una mascarada acompañada por música y una representación, en este caso la de *Los nueve paladines*: eran divertimentos que se podían usar como alivio o terapia de la melancolía[324], especialmente apropiados en el contexto ocioso de las cortes. Esta función aparece reflejada muy explícitamente en la segunda escena introductoria de *The taming of the shrew*, cuando se le comunica a Sly (calderero borracho al que han engañado para que se crea un gran señor que ha estado loco y acaba de despertar de un sueño de años) que se va a representar una obra para él:

> SERVINGMAN Your honour's players, hearing your amendment,
> Are come to play a pleasant comedy,
> For so your doctors hold it very meet,
> Seeing too much sadness hath congealed your blood,
> And melancholy is the nurse of frenzy.
> Therefore they thought it good you hear a play
> And frame your mind to mirth and merriment,
> Which bars a thousand harms, and lengthens life[325].

En *Love's labour's lost* son las damas las primeras en divertirse a costa de los caballeros, pero éstos, una vez se ven descubiertos, deciden disfrutar a su vez de la ridícula representación de los otros, de los que se mofan ahora acremente.

---

[322] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 751. [Así como hace locos a los sabios, del mismo modo transforma en sabios a los locos].
[323] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 5.2.69-78.
[324] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 451.
[325] Cf. W. Shakespeare, *The taming of the shrew,* Oxford, Oxford University Press, 1998, Induction 2:126-131. [Los cómicos de vuestro honor, enterados de vuestra recuperación, / van a venir a representar una amena comedia, / pues vuestros doctores lo creen muy conveniente, / viendo que la excesiva tristeza ha congelado vuestra sangre, / y que la melancolía es la nodriza del frenesí. / Así pues pensaron que sería bueno que oyerais una obra / y prepararais vuestra mente para la alegría y el regocijo, / que previenen mil males, y alargan la vida].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La mascarada y la representación preceden al desenlace, y en el momento en que la obra adopta más vivamente el aspecto de puro divertimento, la entrada en escena de Marcadé inicia un cambio de tono brutal en ella: supone la interrupción de la diversión, la irrupción de la muerte, la irresolución de la obra. Acerca del nombre del mensajero se han esgrimido varias ideas: desde la teoría de que su nombre es una versión de Mercurio, el mensajero de los dioses[326], hasta señalar que significaba *danse macabre* en el francés del siglo XVI[327] (Monsieur Marcadé es precisamente francés), y la sugerencia de que su nombre sugiere "marred Arcadia" [Arcadia malograda][328]. Su función se aviene bien con todas esas posibilidades, y puesto que supone el surgimiento de la verdadera melancolía, es Berowne el primero que subraya el cambio, con unas palabras que por sus resonancias metateatrales nos devuelven la verdadera perspectiva de la obra:

> Worthies, away! The scene begins to cloud[329].

En realidad, todo ha sido entretenimiento y juego para los personajes, igual que para nosotros; el tiempo se había detenido y la acción se encuadraba en un espacio limitado, conformando un contexto que responde a la determinación del juego como ha sido precisado por Johan Huizinga: "El juego no es la vida «corriente» o la vida «propiamente dicha». Más bien consiste en escaparse de ella a *una* esfera temporera de actividad que posee su tendencia propia [...] un *intermezzo* en la vida cotidiana, como ocupación en tiempo de recreo y para recreo [...] El juego se aparta de la vida corriente por su lugar y por su duración [...] Se juega dentro de determinados límites de tiempo y de espacio. Agota su curso y su sentido dentro de sí mismo"[330]. Incluso el título de la obra, *Love's labour's lost*, lleva implícito el desenlace propio de los juegos, en que se gana o se pierde. Y precisamente el desenlace vuelve a traernos a la realidad, nos hace regresar a la consciencia del tiempo y de la amplitud del mundo. La obra había abierto un paréntesis en nuestras vidas que se vivió con el mismo espíritu con el que en la mencionada *The taming of the shrew* se dispone Sly a presenciar la que le ofrecen para calmar su melancolía:

---

[326] Según esto el nombre derivaría de la obra de Robert Wilson *The cobbler's prophecy*, impresa en 1594, pero probablemente escrita y representada anteriormente, donde el dios "Mercury" visita al protagonista, que en adelante lo nombra como "Markedy", "Markedie" y "Merkedy". Véase en H. R. Woudhuysen, "Introduction", en W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., pp. 65-66.

[327] Véase en H. R. Woudhuysen, Notas, en W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., p. 109.

[328] Cf. H. R. Woudhuysen, "Introduction", en W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., p. 34.

[329] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 5.2.716. [¡Retiraos, paladines! El escenario comienza a nublarse].

[330] Cf. J. Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 21-23.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Well, we'll see't. Come, madam wife, sit by my side and let the world slid, we shall ne'er be younger[331].

Durante un rato se nos ha invitado a desentendernos del paso del tiempo; de hecho, el tiempo fue mencionado al principio de la obra para luego ser olvidado por los propios cortesanos entregados a sus obligadas melancolías y sus divertimentos, y por eso dice Berowne:

> [...] have we neglected time[332].

Pero el tiempo reaparece ahora convocado por el cambio y la desgracia: ahora, cuando emerge la verdadera melancolía, en el sombrío escenario donde la muerte se ha hecho presente y la princesa declara tener "a new-sad soul" y "a heavy heart"[333]. Este final sitúa en una perspectiva aún más trivial el desarrollo de la obra, pero al mismo tiempo le da una nueva hondura.

El cambio se venía anticipando, y así, aunque el tema del artificio retórico planea por toda la obra, es muy significativo el momento en que Berowne renuncia a esos artificios, que se convierte en una prefiguración del final, del momento en que las banalidades cortesanas pierden su sentido. Ya cuando los caballeros quedan en evidencia y humillados, todo el amaneramiento que se relacionaba con las poses convencionales y superficiales es puesto en cuestión. Berowne atribuye a la enfermedad de amor (la consabida plaga o peste, esa infección que se transmite por los ojos de la amada) la dificultad para abandonar de inmediato el artificio retórico del que hablamos, según el propósito manifestado ante Rosaline:

> [...] Yet I have a trick
> of the old rage. Bear with me, I am sick;
> I'll have it by degrees. Soft, let us see:
> Write 'Lord have mercy on us' on those three.
> They are infected; in their hearts it lies;
> They have the plague and caught it of your eyes[334].

A pesar de ello los caballeros no comprenden enseguida el alcance de lo sucedido: pese a que el mensaje de Marcadé sume a la princesa en el dolor, el rey de Navarra intenta obtener

---

[331] W. Shakespeare, *The taming of the shrew,* op. cit., Induction 2: 139-140. [Bien, la veremos. Venid, señora esposa, sentaos a mi lado y que ruede el mundo, nunca seremos más jóvenes].
[332] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 5.2.749. [...] hemos olvidado al tiempo].
[333] *Ibidem,* 5.2.725,731. [una alma recién entristecida] [Un corazón pesaroso].
[334] *Ibidem,* 5.2.416-421. [...] Aún tengo un rasgo / del antiguo furor. Tened paciencia conmigo, estoy enfermo; / Lo dejaré poco a poco. Silencio, veamos: / Escribid 'El señor se apiade de nosotros' sobre esos tres. / Están infectados; se enquista en su corazón; / tienen la peste y se les contagió por vuestros ojos. / Estos señores están apestados; y vosotras no os habéis librado, / pues veo en vosotras las señales del Señor].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el fruto de sus esfuerzos amorosos; por otra parte, Berowne trata de justificar sus conductas por la belleza de sus amadas y las extravagancias del amor, y pretende despojarse hasta cierto punto de su responsabilidad. Pero la petición del rey hace aflorar la seriedad que encubre todo el divertimento: la verdadera dimensión del perjurio cometido, la grave culpabilidad que implica. Por eso las damas les encargan tareas purificadoras que los hagan capaces de un verdadero amor, devoto y virtuoso: la penitencia establecida para el rey –según la cual debe transformarse en ermitaño durante un año– va a hacer que por la soledad, el retiro de los placeres del mundo, la austeridad, el frío, los ayunos, las incomodidades y la vestimenta pobre, lo que era una impostura al principio se convierta en una realidad. Puesto que la vida cómoda y satisfecha, la abundancia de alimentos y descanso, y, en general, la vida cortesana propiciaban el enamoramiento, qué mejor terapia que la austeridad. El trabajo, la oración, una dieta frugal, el ayuno, la vigilia eran conocidos antídotos del amor tanto en la literatura médica[335] como en la creación literaria[336]. Esos medios de combatir el calor de la sangre que engendraba el amor, al enfriarla va a ponerlos bajo el dominio de una nueva melancolía, pero ese género de melancolía, que en realidad ha de surgir del tipo de vida al que voluntariamente se comprometieron los cortesanos en un principio, es la que hace ganar las bondades espirituales de Saturno.

El destino inmediato de la princesa es de la misma especie: ella también se recluirá en una casa de duelo para llorar la muerte de su padre. Berowne demanda asimismo su penitencia a su dama –sumida en la meditación–, y el penoso sacrificio que ella le propone significa una doble purificación: al tiempo pasado en medio del dolor ha de sumarse la tarea que implica una depuración del ingenio de Berowne –al que se refiere la dama como la mala hierba de un cerebro fértil–, que supondrá también su elevación espiritual. Eso es lo

[335] Cf. J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, op. cit., pp. 124, 127, 129, 160. Cuando Ferrand expone el régimen de vida conveniente para prevenir o curar la melancolía erótica, señala las distintas opiniones médicas e indica aquellos casos en que, puesto que el enfermo se encuentra en un avanzado estado de debilitamiento y extenuación, han de procurarse más bien la distracción y la compañía así como la alimentación buena y variada para "humectarle", pero en el caso de quienes gozan de un aspecto saludable aconseja la abstinencia, y además matiza: "me parece acertada la soledad para prevenir este mal, a condición de que se añadan ayunos, vigilias y oraciones, a imitación de algunos santos personajes, que se retiraron al desierto con este fin". Véanse también R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., pp. 765-767; T. Cogan, *The heaven of health: chiefly made for the comfort of students, and consequently for all those that have a care of their health* (1584), London, 1589, p. 245, citado por L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 138.
[336] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 148.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que debe hacer para ganar a esta dama, figuración de la verdadera melancolía inspirada. Todos deben purificarse, pues, en la verdadera melancolía.

Dentro de la seriedad de este final el toque de comicidad está representado por el sacrificio del sofisticado Armado, quien, por Jaquenetta, va a dedicarse tres años a la agricultura. Sin embargo, no le falta coherencia a este desenlace, pues el malcontento emprenderá un duro trabajo que consiste en una de las actividades que caen bajo el patrocinio de Saturno, según aparece señalado en muchos textos, desde los de Vettius Valens (siglo II) o los de la astrología árabe medieval de Abū Ma'šār y Alcabitius hasta los de Ficino –ya en el Renacimiento–, que decían que la agricultura era una de las actividades por las cuales se entraba bajo la influencia del astro[337], y según aparece representado en las numerosas ilustraciones de los "hijos de Saturno" (véase, por ejemplo nuestra fig. 9), en algunas de cuyas leyendas se deja además constancia del hecho[338]. Saturno mismo era tenido por dios de la agricultura y su inventor; recordemos que las representaciones del dios solían llevar la hoz como signo de su condición de patrón de la agricultura o como símbolo de castración.

Con el diálogo final cantado entre Ver (la primavera) y Hiems (el invierno) asoman las dos caras de la comedia melancólica. El invierno coexiste con la primavera; esas realidades opuestas son caras de la misma moneda: en realidad las canciones exhiben la curiosa dualidad como un aviso de que en el deleite puede estar gestándose el dolor –a través del canto burlesco del cuclillo que recuerda el fantasma de la infidelidad–, y de que, por otra parte, en medio de los trabajos duros, del frío extremo y de las circunstancias adversas puede darse el placer, y así se habla del nocturno búho cuyo sonido se califica como "A merry note"[339], paradoja que puede recordarnos los placeres de la melancolía, y el fruto de un amor más verdadero que podrán alcanzar los cortesanos con los nuevos trabajos de amor encomendados por las damas.

No vamos a insistir en el atípico final de la obra en tanto que comedia, pero sí hemos de señalar que el hecho de que se aplace la resolución del conflicto planteado no quiere decir que vaya a cumplirse: la irresolución deja el regusto pesimista de la pérdida a

[337] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 142, 153, 256..
[338] Así ocurre en la de la serie florentina de representaciones de los "hijos de los planetas", donde se repite que Saturno "ama la agricultura". *Ibidem*, p. 208.
[339] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 5.2.907, 916. [Una alegre nota].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que alude el título y de las expectativas frustradas que depara la vida; se transmite incluso un tono de tragedia en un final que, frente a la inicial pretensión de inmortalidad por la fama, acaba irónicamente con la triste consciencia de la muerte.

Sin duda, la renovada vigencia de esta obra, que no gozó casi hasta el siglo XX de la predilección de los críticos ni de los productores, tiene que ver con el hecho de acentuar las ambigüedades que propone y mostrar su lado más oscuro y sombrío, como hiciera Peter Brook en su influyente producción de 1946, para cuyo montaje tomó como referencia la inspiración de Watteau (1684-1743). Walter Pater, en su ensayo de 1878 titulado *Appreciations with an essay on style* –en el que el escritor relacionó *Love's labour's lost* con los *Sonetos* y destacó el "efecto serio" que Shakespeare extrajo del flirteo de sus personajes en la obra[340]– iluminó la comprensión del drama al indicar: "El escenario –un parque del rey de Navarra– no cambia en ningún momento; y la unidad de la obra no es tanto la unidad de un drama como la de una serie de grupos pictóricos, en los que reaparecen las mismas figuras, en combinaciones diferentes, pero sobre el mismo fondo"[341]; a continuación Pater comparó la obra con un tapiz al que Shakespeare diera voz, poniendo así de manifiesto las potencialidades pictóricas de la obra, intensificadas al insistir en la sugerencia de un diseño en que los mismos personajes se combinan en diversas ocasiones formando "una serie de escenas galantes"[342].

La elección, por parte de Brook, de tomar a Watteau como modelo artístico fue sin duda acertada, pues la relación entre el drama de Shakespeare y las fiestas galantes del pintor resulta ilustrativa y pertinente[343]: en pinturas tales como *Peregrinaje a la isla de Citera* (fig. 44) la aparente frivolidad del tema y de los escarceos amorosos contrasta con los tonos sombríos, a la vez que hay también cierto sentido de irresolución, de indefinición en los gestos y se respira un aire de vaga melancolía. Por otra parte, las conexiones entre el mundo reflejado en las fiestas galantes y el mito del paraíso, la edad de oro, o incluso la

[340] Cf. W. Pater, *Appreciations with an essay on style,* op. cit., p. 167-168.
[341] *Ibidem*, p. 168. "The scene –a park of the King of Navarre– is unaltered throughout; and the unity of the play is not so much the unity of a drama as that of a series of pictorial groups, in which the same figures reappear, in different combinations but on the same background".
[342] *Ibidem*, p. 169. "a series of gallant secenes".
[343] Para la conexión de los personajes de la obra con los caracteres de la *commedia dell'arte*, véase, por ejemplo, F. A. Yates, *A study of 'Love's labour's lost'*, op. cit., pp. 173-182 sobre todo, correspondientes al capítulo X que dedica la estudiosa a tal relación.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Arcadia del universo pastoril[344] llevaban anexas en las creaciones más reveladoras sobre el tema la idea de la presencia del tiempo y la muerte en un mundo que sólo podemos emular, pero no recuperar; esa presencia cobra un protagonismo explícito, se convierte en tema principal, en el conocido cuadro de Poussin *Et in Arcadia ego* (fig. 45), donde en un paisaje amable tres jóvenes pastores se inclinan sobre una tumba para leer el mensaje inscrito: uno de ellos lo señala mirando a la doncella que está a su lado; la inscripción, en latín, significa "También en la Arcadia estoy yo", recordando, en medio del idílico paisaje poblado por los jóvenes, la presencia inexorable de la muerte. La llegada de Marcadé en la obra de Shakespeare con su fúnebre mensaje y la interrupción de los alegres pasatiempos viene a realizar la misma función que la lúgubre leyenda de la pintura de Poussin: el personaje y su mensaje se adueñan, pues, de la escena devolviendo a todos la consciencia del tiempo y la caducidad.

Si mencionamos los tonos sombríos en la obra que inspirara la producción de Brook (esto es, la pintura de Watteau), hemos de indicar que la oscuridad está presente asimismo de muchas formas en la obra de Shakespeare, también físicamente en el progresivo oscurecimiento en escena: durante la representación de *Los nueve paladines* se pide una luz porque está oscureciendo[345]. Poco después, tras el mensaje de Marcadé, anuncia Berowne que el escenario empieza a nublarse, refiriéndose en este caso, como es evidente, a una oscuridad metafórica. Hemos destacado estas lecturas porque son las que apuntan en la dirección que aquí hemos desarrollado. Pero no olvidemos que la oscuridad, que constituye una clave de lectura de la obra, se expresa con sus matices más ricos y enigmáticos en la figura de Rosaline.

[344] Cf. Cf. L. Schiavo, "Espacios imaginarios: Las «fiestas galantes»", en M. Payeras Grau y L. Fernández Ripio (Coord.), *Fin(es) de siglo y Modernismo. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata, Agosto de 1996*, Vol. 1, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, p. 155.
[345] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost,* op. cit., 5.2.624.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.3 Proyecciones del modelo

Señalamos, antes de desarrollar nuestro análisis de los *Sonetos* y de *Love's labour's lost*, que varios elementos del que lleva el número 130 se aliaban para propiciar la pervivencia del modelo, desarrollado también en el drama shakespeareano, que canta a la belleza no convencional y que está ligado al canon de la melancolía, por representar la melancolía inspirada y los padecimientos de la enfermedad de amor. El conocido soneto ofrece una referencia prestigiosa y especialmente encomiada. Tuvo, recordémoslo, el papel de ser el primero de los *Sonetos* de Shakespeare traducido en Argentina, labor que correspondió a Joaquín V. González. Pero tal referencia no ha dejado de resultar fértil, y, aun antes de proponer algunas huellas que ha dejado en Hispanoamérica, queremos insistir en su vitalidad, aportando un caso muy revelador y en el que las reminiscencias y sus implicaciones no precisan, creemos, comentario: se trata de un poema de Juan Ramón Jiménez que aparece en su libro *Melancolía* (dedicado, por cierto, "a Rubén Darío", a quien llama "melancólico capitán de la gloria"[346]), dentro de la sección que lleva por título "Tenebræ" que dedica el poeta "a Filomena Ventura", añadiendo: "que, en su opulencia morena y triste, me evoca la «Melancolía» de Arnold Böcklin"[347]. La red de alusiones es tan elocuente como la evocación pictórica (fig. 48), que refuerza el carácter interartístico del modelo. He aquí el poema, que va sólo numerado, sin título, y es el primero de la serie:

> No es la melancolía dulce, de tardes malvas
> en jardines ducales, plateados e históricos,
> que clava inmensamente sus grandes ojos claros
> en el naciente de la bella luna de oro...
>
> Es la melancolía ardiente y sensual
> que anida en una trágica llamarada de encono,
> la pasión sin cansancio de una mujer morena,
> con grandes ojos fúnebres frente a un ocaso rojo...
>
> Se han hecho de metal las finas hojas verdes...
> el agua tiene sangre... hay un sollozo sordo
> en el viento de estío... bajo pájaros negros
> vuelan sobre la presa de un ensueño de odio...[348].

[346] Cf. J. R. Jiménez, *Melancolía*, Edición del Centenario, Madrid, Taurus, 1981, p. 61.
[347] *Ibidem,* p. 185.
[348] *Ibidem,* p. 187.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El poeta habla de la "melancolía dulce" de "grandes ojos claros" frente a la "melancolía ardiente y sensual" de "una mujer morena, / con grandes ojos fúnebres". Incluso esta contraposición reproduce la que veíamos en los *Sonetos* de Shakespeare entre lo que giraba en torno al amor por el hombre rubio y lo que lo hacía en torno a la mujer oscura. El mismo contraste puede verse en el poema de Rubén Darío "Alaba los ojos negros de Julia". Además, la alusión al color de los ojos indirectamente, a través de las connotaciones que tiene lo negro, corrobora las implicaciones melancólicas de las figuras femeninas que los poseen, y es común a las caracterizaciones de Shakespeare ("ojos enlutados"), a la de Darío ("pupilas tenebrosas"), a la de Herrera y Reissig ("trágicos enlutados"), a la de Lugones ("ojos de romántico misterio") y a la de J. R. Jiménez ("ojos fúnebres").

2.3.1 "Alaba los ojos negros de Julia", de Rubén Darío

Empezaremos por el poema de Darío, que forma parte de *Prosas profanas y otros poemas* (1896 y 1901). Puesto que no es muy largo podemos reproducirlo aquí:

¿Eva era rubia? No. Con ojos negros
vió la manzana del jardín: con labios
rojos probó su miel; con labios rojos
que saben hoy más ciencia que los sabios.

Venus tuvo el azur en sus pupilas;
pero su hijo, no. Negros y fieros,
encienden a las tórtolas tranquilas
los dos ojos de Eros.

Los ojos de las reinas fabulosas,
de las reinas magníficas y fuertes,
tenían las pupilas tenebrosas
que daban los amores y las muertes.

Pentesilea, reina de amazonas;
Judith, espada y fuerza de Betulia;
Cleopatra, encantadora de coronas,
la luz tuvieron de tus ojos, Julia.

Luz negra, que es más luz que la luz blanca
del sol, y las azules de los cielos;
luz que el más rojo resplandor arranca
al diamante terrible de los celos.

Luz negra, luz divina, luz que alegra
la luz meridional, luz de las niñas
de las grandes ojeras, ¡oh luz negra

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que hace cantar a Pan bajo las viñas![349]

Considerando el motivo del elogio a unos ojos en una composición en la que el poeta parece sostener un diálogo amoroso con una amada que desdeña el color de los mismos, el poema de Darío recuerda inevitablemente aquella rima de Bécquer que encarece los ojos verdes de los que se queja la niña con la que conversa[350]. Sin embargo, la estela que sigue Darío está claramente en conexión con la alabanza a la belleza que se opone al canon tópico dentro del marco de la contraposición entre el tipo de belleza convencional (rubia) y el no convencional (morena), y con la adscripción a ésta última del código de la melancolía. Está, en definitiva, en la tradición del elogio de lo negro en la que ojos negros y melancolía aparecen indisolublemente unidos. El poema es rico en claves que así lo sugieren desde el mismo inicio: tal color de ojos da el poeta a Eva para empezar, responsable de la caída del hombre, y además liga enseguida sus ojos con la causa de la caída y con el momento en que se inicia. El origen del humor melancólico había sido vinculado con la caída del hombre en la Edad Media por Hildegarda de Bingen[351], así como con lo que supuso tal caída: el abandono del estado venturoso, el descenso a la condición mortal, la sujeción al envejecimiento, la decadencia y la muerte. Todo ello hace que la melancolía pueda considerarse tan afín a la naturaleza humana que podamos afirmar que

[349] Cf. R. Darío, *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 779.

[350] Cf. G. A. Bécquer, *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*, op. cit., pp. 49-50. Bécquer se sirve del verde también en una leyenda, "Los ojos verdes", para reflejar la fascinación que suscitan unos ojos así, como si se tratara de una ejemplificación extrema de la teoría de que la enfermedad de amor se transmite por los ojos, pues el malogrado protagonista relata su caída desde que "una mirada encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable: el de encontrar una persona con unos ojos como aquéllos", deseo que se transforma después en el anhelo por recuperar esa mirada. La "víctima" está pálida, mustia, sombría, tiene el alma llena "del deseo de la soledad", la busca en aquellos lugares en que "embriaga el espíritu en su inefable melancolía", cae cada vez más profundamente en un estado de consunción, y la mujer o espíritu que habita en la fuente rodeada de álamos y que afirma ser digna de él por ser "superior a los demás hombres" parece representar la melancolía sin cura de su infeliz víctima y el agridulce privilegio de su excelencia también. *Ibidem*, pp. 61-65.

[351] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 97. Durero realizaría su grabado a buril de 1504, la *Caída del hombre* (fig. 46), y su xilografía del mismo tema (fig. 47) reflejando en ellos dos variedades de la teoría escolástica que vinculaba la caída del hombre con la teoría de los cuatro humores, viendo en aquélla el motivo por el que el hombre perdió su constitución más perfecta: la variedad a la que obedeció el buril suponía un equilibrio en la naturaleza del hombre, no corrompida por el predominio de uno u otro humor, que sí se daba en los animales que aparecen en primer plano en el grabado, y de ahí el triste alce para representar la melancolía, el conejo para el temperamento sensual y sanguíneo, el cruel gato para el colérico y el indolente buey para el humor flemático; según la variedad que se refleja en la xilografía el hombre disfrutaría, antes de la caída, del temperamento más favorable, el sanguíneo, y por eso aquí sólo aparecen tres animales: el león como representación de la ira colérica; el bisonte, de la tristeza melancólica, y el tejón, de la pereza flemática, en tanto que Adán y Eva ilustran, con su actitud, el temperamento sanguíneo, que inclina al amor. Cf. E. Panofsky, *Vida y arte de Alberto Durero,* op. cit., pp. 105-106, 159.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desde que el hombre cobró consciencia de sí mismo probando la manzana fatal empezó a ser un *homo melancholicus*.

En la imagen con la que Darío comienza su enumeración de mujeres con ojos negros aparece, además, el carácter ambiguo y dual de la melancolía: la manzana, que significó la caída y por ende la condición melancólica del hombre, fue el inicio de la desgracia pero también hizo que la primera mujer probara el néctar de la sabiduría, y de esa condición deriva el que diga el poeta que los labios de Eva "saben hoy más ciencia que los sabios".

En la siguiente estrofa vemos asomar la contraposición de los dos tipos de belleza, la clara y la oscura, y negros son los ojos de Eros, el terrible dios que causa la enfermedad de amor. Hay una conexión que tal vez sea significativa para mostrar la misma vinculación entre esta mujer de ojos negros llamada Julia y la de Shakespeare con la melancolía amorosa, pues el nombre de aquella se aviene bien con la genealogía mítica del Amor ya que del mismo modo que Eros, de "ojos negros y fieros", era hijo de Venus, la familia Julia (así llamada por Julo, otro nombre de Ascanio, hijo de Eneas) era también descendiente de Venus[352]. Están presentes asimismo en este cuadro las implicaciones del sentimiento de pertenencia a una estirpe elevada, real, y al mencionar el poeta a las "reinas fabulosas [...] magníficas y fuertes" las hace soberanas que, ostentando esos "ojos tenebrosos", tienen la oscura carga de la melancolía, que une, en sentidos ya metafóricos ya literales, al amor y la muerte. Pentesilea, antes de morir, dejó a Aquiles (héroe de estirpe melancólica) herido de amor. Judith venció al enemigo de su pueblo con su belleza subyugadora antes de hacerlo con su espada: al verla Holofernes en la noche en que acabaría con su vida "se turbó, y le agitó la pasión con un deseo violento de unirse a ella"[353]; ella misma dijo a los de su pueblo: "os juro que mi rostro sedujo a Holofernes para su ruina"[354]; y se insiste después en que "Judit, hija de Merarí, lo paralizó [a Holofernes] con la belleza de su rostro [...] su hermosura esclavizó su alma, el alfanje le cortó el cuello"[355]. Judith está, además, vinculada a Saturno en representaciones artísticas[356], entre las cuales la más famosa es la pintura de

[352] Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 55, 298, 536.
[353] Cf. *Biblia del peregrino,* op. cit., Jdt 12,16, p. 831.
[354] *Ibidem,* Jdt 13,16, p. 833
[355] *Ibidem,* Jdt 16,6, 16,9, p. 836.
[356] Cf. F. Nordström, *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*, op. cit., pp. 244-247.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Judith y Holofernes (fig. 49), "símbolo del cruel desquite de la justicia"[357], que aparece en la serie de figuras negras de Goya junto a su *Saturno devorando a un hijo* (fig. 38). Cleopatra, una de las heroínas morenas de Shakespeare[358] (a ello se alude despectivamente en el drama, censurando que Antony la ame[359]), causó con su belleza oscura el enamoramiento del triunviro romano, entre otros, y su caída.

En las dos últimas estrofas del poema de Darío se presenta la dialéctica de la paradoja que se contiene en el universo de la melancolía: el oxímoron "luz negra" nos recuerda con intensidad el ámbito del humor que da la desgracia y la excelencia a un tiempo; esa "Luz negra, que es más luz que la luz blanca / del sol [...]" trae resonancias incluso del "Sol negro de la Melancolía" cantado por Gerard de Nerval en "El Desdichado", al que de hecho ya ha sido vinculado[360]. Unido el negro al rojo comparecen los celos, también de la esfera de la melancolía. La estrofa final es aún más reveladora, pues el poeta nos dice que la "Luz negra" es "luz divina": esa sublimación de lo negro nos sugiere el poder que otorga el humor de ese color; en tanto que divina, la luz negra es creadora, esto es, inspiradora en este caso. Por otra parte, siendo ésa la "luz de las niñas / de las grandes ojeras" la asociación con la melancolía vuelve a hacerse evidente: el valor no literal sino metafórico es obvio, pues, en principio, las ojeras se suponen compatibles con cualquier color de ojos, pero lo que está claro es que son la consecuencia del insomnio, síntoma central en la melancolía. Incluso las extrañas palabras que se refieren a la luz negra como la "que alegra / la luz meridional" pueden señalar la especial disposición que se da en los países cálidos a la melancolía y, en particular, a la afección erótica[361]. Una vez más, el negro de los ojos acaba siendo metáfora de la melancolía como enfermedad de amor y como estímulo de la divina inspiración: así se infiere del último verso en el que se dice que esa luz negra es la "que hace cantar a Pan bajo las viñas".

---

[357] *Ibidem,* p. 263.
[358] Cf. W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra,* op. cit., 1.1.6; 1.5.29.
[359] *Ibidem,* 1.1.6.
[360] Cf. X. Villaurrutia, "La poesía de Nerval", *Obras*, México, FCE, 1974, p. 903, citado por A. García Morales, "*El caracol y la sirena* de Octavio Paz: una lectura «surrealista» de Rubén Darío", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1999, pp. 637-657, p. 651 y n. 27.
[361] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., pp. 206-207; J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, op. cit., pp. 43, 60.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.3.2 "Los ojos negros", de Herrera y Reissig

Herrera y Reissig hace una aportación muy significativa al modelo de belleza oscura en el largo poema en octavillas titulado "Los ojos negros", que llegó a tener en una de sus ediciones el título de "Los ojos negros de Julieta"[362] (ya vimos que el nombre de su amada contendría para el poeta el inevitable eco shakespeareano), sobre todo porque las alusiones saturninas son explícitas: así cuando dice de tales ojos que "Son la noche de Saturno" y cuando se refiere a ellos como "Astros de eclipse, agoreros / En mis esplines de niebla"; de este modo los ojos negros se cargan de un valor emblemático muy marcado (no en vano no se canta aquí a una mujer que los posee, sino a los ojos negros en sí), y el poeta explora la expresión de las paradojas que encarnan tales ojos de forma tanto más relevante cuanto que ellas se corresponden con las ambivalencias de la melancolía. La representación de dichas paradojas les otorga el valor de Símbolo a que se alude en la tercera estrofa, y esas paradojas tienen como referente la imagen del contraste entre las asociaciones lumínicas de los ojos y el color de la no luz de los que se ponderan, como se expresa con concisión notable en la metáfora "Lóbregas linternas mágicas"; he ahí el fascinante misterio con el que el poeta elabora la trama de metáforas a base de oposiciones y que sirve de fundamento a las polaridades anímicas, morales y estéticas que se reparten el territorio de acción de los ojos negros: ellos pueden figurar o excitar virtudes y vicios, atracción y repulsión, amor y odio, lo placentero y lo doloroso, lo maldito y lo divino, lo infernal y lo paradisíaco, la luz y la oscuridad. Valgan los siguientes ejemplos, que van surgiendo después de que en los primeros versos se presenten los ojos como apariciones oníricas que enseguida tejen esa red paradójica en la que atrapan al sujeto poético:

> Me alumbraron con su sombra,
> Me cegaron con su luz!
>
> II
>
> Desde que soñé con ellos
> Les vi ternura y reproche
> [...]

[362] En 1900 apareció en *La Revista* con el título "Psicología de unos ojos negros"; después, con supresiones en *El Diario Español* en 1906, y llevó el título al que nos referimos arriba en la edición de Bertani, que contenía nuevas estrofas. Cf. A. Estévez, "Notas explicativas", en J. Herrera y Reissig, *La vida y otros poemas*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 429.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

III

Profundos ojos de Símbolo
En cuyas negras elipsis,
Ríe «Las mil y una noches»
Y brama el Apocalipsis!
[…]

Son la noche de Saturno
Por el alba sorprendida:
Verdugos y creadores,
Matan al par que dan vida!
Me hacen ver gratos Edenes
Y a un tiempo me dejan ciego:
¡Para mí está el Paraíso
En las llamas de su fuego!

[…]

Al par que mucha esperanza,
Mucho dolor miro en ellos:
Negras Esfinges de duda,
Son terribles y son bellos!
Como imanes caprichosos,
Me atraen y me rechazan

[…]

Ojos perversos y mansos,
Ojos tristes y risueños,

[…]

Ojos troneras del Tártaro
Y espejos del Eliseo,
[...]

Borras que halló Sardanápalo
En la copa del Placer;
Amuletos de la muerte
E imanes de Lucifer!
[…]

Cuando los estoy mirando
Siento un placer que me duele,
Siento un dolor que me gusta
Y una atracción que me impele!...
Sé que en ellos flota un algo
Que es amor y es odio eterno:
Son las alas del Empireo
Y los antros del Infierno![363]

[363] Cf. J. Herrera y Reissig, *La vida y otros poemas*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., pp. 383-391.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Las ambivalencias aludidas se refieren igualmente a la causa y al efecto de la pasión amorosa y del mal de amor, personificados en la mujer fatal que tiene esos ojos negros, con la concurrencia de lo insano y lo sacrílego:

> ¡Son de una mujer amable
> Y terrible, cuando quiere:
> Que mata cuando acaricia
> Y acaricia cuando hiere!
> Ojos en cuyas ojeras
> Amor esbozó un violado
> Jardín del Mal, y dos manchas
> Sacrílegas del pecado![364]

No es, de hecho, la única ocasión en que Herrera y Reissig canta a unos ojos así: en el poema "Esfinge" de *La sortija encantada* se dirige a unos "Ojos de noche"[365], y da expresión a la idea fijada por la tradición de la infección amorosa que parte de los ojos de la mujer:

> [...] elemento, mujer, Hada!...
> El dardo de Cupido es tu mirada:
> Deja los corazones moribundos[366].

Ya en la composición "Wagnerianas" (*La Revista*, Montevideo, 10 de enero de 1900) había confesado su coincidencia con uno de los hitos de representación del modelo oscuro que más fascinación ha ejercido –como veremos–, el plasmado por Poe:

> Como Poe yo amo el negro: los negros novilunios de tus cejas
> Que en el cielo de tu rostro fueron hechos de relieve;
> La escandinávica noche de tu cabello, que flotar lo dejas
> Para que forme un misterio sobre tu cuerpo de nieve[367].

Volviendo al poema "Los ojos negros", aunque eludimos la larga tarea de enumerar todas las imágenes y motivos construidos en torno al código de la melancolía, sí hemos de destacar aquellas metáforas que claramente transforman a los ojos negros en metonimia de la Melancolía, como la del Ángel Negro[368] que por ellos se manifiesta:

> Son los negros ruiseñores
> De mis almas de insosiego

---

[364] *Ibidem,* p. 385.
[365] Tal es el título inicial del poema que después saldría con el de "Noche" en *El Diario Español*, el 7 de enero de 1906. Cf. A. Estévez, "Notas explicativas", en J. Herrera y Reissig, *Las Pascuas del Tiempo*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 363.
[366] Cf. J. Herrera y Reissig, "Esfinge", *La sortija encantada*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 355.
[367] Cf. J. Herrera y Reissig, "Nivosa", *Los maitines de la noche*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 337.
[368] Por supuesto, tal figuración lleva implícita lo demoníaco. En otro texto el autor vinculó manifiestamente lo diabólico y lo saturnino en una imagen: "fulguraba en el bituminoso esmalte de su peinado mefistofélico, la luz negra de Saturno". Cf. J. Herrera y Reissig, "Impromptu Pascual. Ofrenda a Ulises Favaro de excelsas alabanzas", en *Poesía completa y prosas*, op. cit., p. 618.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[…]

En ellas bebe retinto
Café de insomnio mi esplín,
[…]
Crujías del Caos, donde
El Ángel Negro se asoma[369].

Es así que se da un catálogo abundante de personajes entre los que podemos destacar a dos mujeres fatales cuyas implicaciones ya hemos explicado; una es también mencionada en el poema de Darío: Pentesilea, y otra aparece nombrada por aquél y por Lugones: la inevitable Eva, que comió el fruto del pecado, el conocimiento y la caída, el fruto al que se comparan los ojos negros. Concurren asimismo un villano y un héroe que comparten igualmente en su caída un mismo destino saturnino: Caín y Belerofonte, el último de los cuales sirve como modelo que prefigura el sino del propio sujeto poético:

[…] en su fondo desolado
Guiñan noches de Caín!

[…]

Ojos Olimpos de gloria
Que me dicen: Vuelve atrás,
Belerofonte ha caído
Y tú muy pronto caerás[370].

También del mundo shakespeareano extrae Herrera un referente de lo negro asociado al lado más oscuro de las pasiones, Otelo:

Ojos fetiches sonámbulos,
Ojos etíopes con celo,
Ojos que tienen rugidos
Como las iras de Otelo![371]

La dualidad de valores representados por los ojos negros se transfiere, entre otras muchas realidades, a los poderes venenosos y a las ambiguas virtudes narcóticas que se mezclan en la especificación de sus efectos:

[...] Paraísos de opio!

Ojos narcóticos; tétricas
Adormideras de Budha
[…]

Ojos cantáridas vivas

[369] Cf. J. Herrera y Reissig, *La vida y otros poemas*, en *Poesía completa y prosas*, op. cit., pp. 385, 388 y 399.
[370] *Ibidem*, pp. 388-390.
[371] *Ibidem,* p. 387.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y falenas venenosas
Que sirvieron de excitantes
En la mesa de las Diosas!

[…]

Ojos que tienen veneno,
Ojos que dan el hachís[372].

Ambas caras pertenecen a dos ámbitos básicos en los que se manifiesta la acción de esos ojos: Infierno y Paraíso. Aparecen, pues, relacionados con artes y actividades nobles y elevadas, así como otras de dudoso origen o decididamente perniciosas, como la nigromancia. Se le asocian –como a la melancolía– la astrología, la magia, las artes proféticas y adivinatorias, y por supuesto, el impulso inspirador:

Astrólogos en vigilia,
Cuervos de Odín en visión,
[...]

Son fulgurantes Profetas
Sobre un Tabor inspirado:
Son las manchas del Vacío
En el gran cielo estrellado!
[...]
Hadas negras de Damasco
Y plañideros asirios!

¡Braseros de Nigromancia,
Custodias de pedrería,
Sancta Santorum del Cielo
Y Hortus Conclusus del día!
[…]

En su presencia me asisten
Quiméricos Zoroastros:
Soy Melampo que adivina
Y Quirón que lee en los astros![373]

El poeta acaba invocando con retórico desgarro aquello que le proporciona el más elevado don al mismo tiempo que un amargo duelo vital: los ojos a los que, por tanto, describe como "gloria y luto / De mi eterna pesadumbre"[374].

[372] *Ibidem*, pp. 383, 390, 391.
[373] *Ibidem*, pp. 388, 389, 391.
[374] *Ibidem*, p. 393.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.3.3 "A tus imperfecciones", de Leopoldo Lugones

El poema de Leopoldo Lugones "A tus imperfecciones" forma parte del libro de 1905 *Los crepúsculos del jardín*, pero bien podría estar incluido, por su tono, su intención paródica y el papel de la luna, en su obra de 1909 *Lunario sentimental*. Hemos adelantado que este poema nos parece inspirado en el soneto 130 de Shakespeare: los dos primeros versos bastarían para avalar esta idea, al menos como punto de partida que sirve para formular el tema principal, pues es la afirmación de un amor despertado por una belleza no convencional, en contraste con la que define el canon, exactamente igual que el soneto de Shakespeare:

> Amada mía, sé imperfecta
> A despecho del canon adusto[375]

Pronto se destacan los ojos de esta amada, diciendo que hay

> [...] en tus ojos de romántico misterio
> Todo el furtivo encanto de una cita[376].

Probablemente uno tiende a imaginar que los "ojos de romántico misterio" deben de ser negros, pero además unos versos después se produce una alusión más explícita al color. Enseguida aparece una mención a enamoradas célebres que vivieron la desdicha de ser protagonistas en historias de amor de consecuencias trágicas: a la misma altura que ellas, Julieta y Margarita, sitúa el poeta a su amada, y precisamente en los ámbitos en que aquéllas vivieron los extremos del amor y la muerte, esto es, el jardín y el cementerio:

> Más no fueron Julieta y Margarita
> En su jardín y en su cementerio[377].

Los adornos obviamente excesivos con que se acicala esta amada, necesidad demandada por sus imperfecciones, hacen que supere a aquella Eva que cooperó para hacer del hombre para siempre un ser de naturaleza destemplada, en comparación significativamente coincidente con la de los poemas de Darío y de Herrera, prevaleciendo en esta ocasión, eso sí, el tono paródico característico del texto de Lugones:

---

[375] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 149. No reproducimos el poema completo aquí, que es bastante largo, pero al ir glosándolo lo citaremos casi en su totalidad.
[376] *Ibidem.*
[377] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sin tus moños, tus papillotas,
Tus ballenas, tus festones,
La crespa futilidad de tus capotas,
Adorables pruebas de tus imperfecciones:
Tu cuerpo, a tan dulce tiranía sumiso,
Diera a tu gracia exótica de pavana,
La insipidez un tanto provinciana
De Eva en el Paraíso...[378]

La parodia de Lugones es un recurso eficacísimo para superar el amaneramiento, la falta de intensidad que la convención obra en las imágenes gastadas. De acuerdo con ello, vamos encontrando un catálogo de imágenes de connotaciones evidentes en relación con la melancolía, pero destacadas en tono burlesco; y así, por ejemplo, puesto que esa amada no ostenta la gracia por sí misma, sino por aquello que la adorna y le presta cierta atmósfera, encontramos una flor tropical de color violáceo que se cita como

[...] el crepúsculo de tu velutina[379],

donde el color de la flor despierta las sugerencias tópicas que la ligan con la hora del día asociada por excelencia a la melancolía[380]. El siguiente elemento,

[...] el velillo discreto,
Que en pasional penumbra de delito,
Ahonda con un poco de infinito
La gota de alquitrán de tu ojo inquieto[381],

acaso traiga la reminiscencia caricaturizada de la "velada Melancolía", a la que cantó, como sabemos, Keats. Por otra parte, la metáfora de la "gota de alquitrán" proporciona ya inequívocamente el dato del color negro de los ojos, siguiendo, en línea paródica –insistimos–, el modelo recogido también por Darío en un registro serio y sentimental.

El tono lánguido y melancólico se hace dominante para conformar en el poema de Lugones la atmósfera que rodea a esta amada, cuya

[...] gracia selecta
[...] hace gemir violines en tu paso[382].

El leit motiv de la imperfección o inadecuación al canon reaparece al preguntarle el poeta refiriéndose a los adornos anteriores:

¿Te sirvieran, acaso,
Si fueses perfecta?[383]

---

[378] *Ibidem.*
[379] *Ibidem.*
[380] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 35, n. 24, p. 309 y n. 119.
[381] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 149.
[382] *Ibidem*, p. 149.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Está muy claro, por lo que antecede y por lo que sigue, que en este poema hay una recreación y un diálogo con un modelo literario, si bien ese modelo no es, desde luego, monolítico y puro, ni invariable; antes bien, está mezclado porque ha evolucionado y se ha concretado en diversas plasmaciones; así, al rememorar el poeta el pasado de la "amada imperfecta", traza un retrato que, adelantado antes por otras heroínas del amor desbaratado por la muerte, ahora se concreta en alguien muy parecido a la Ophelia de Shakespeare. Eso no ocurre casualmente, puesto que sabemos que Ophelia se había convertido en el siglo XIX en uno de los mitos shakespeareanos de la melancolía más fecundos. A ella alude continua, aunque no explícitamente, Lugones en su poema, y mezcla elementos que le son propios como personaje del drama cuyo protagonista fue Hamlet con otros ajenos a la pieza del poeta inglés; sólo al final se produce una mención más explícita. Todo ello hace evidente que la presencia literaria más notoria y representativa en este poema es la de Shakespeare. Veamos esas alusiones:

> Bien me acuerdo cuando eras doncella
> Alta y fría como el Himalaya,
> Alta, fría y bella
> En la altivez sajona de tu saya.
> Bella, fría y pura,
> Y conservando en el alcohol de tu cordura
> Ideas de nuera y de aya.
> Entre tu canario y tu begonia,
> Tu virginidad erguía su cetro,
> Y en solemne fastidio te poseía el metro,
> Hereditaria y rica como una colonia.
> Rielando aguas congéneres de Orinocos y Ganges,
> En combustión de estelares brillos,
> Todo un mundo de anillos
> Superfluía en tus falanges.
> En tu abanico se indefinían pagodas,
> Y en tu ensueño siruposos madrigales,
> Periódicos de modas,
> Congregaciones y tarjetas postales.
> Y tenías ideas muy virginales
> Sobre las noches de bodas[384].

Como decíamos, las clarísimas referencias a la Ophelia shakespeareana se mezclan con elementos orientales y modernos para convertirla en musa pasada por la criba de la estética modernista; pero analicemos, en principio, las alusiones que evidencian hasta aquí la identidad de esta joven:

---

[383] *Ibidem,* p. 150.
[384] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- El origen sajón.

- La cordura que no siempre conservó, en efecto, pero que, mientras lo hizo, le permitió concebir la posibilidad de unión con Hamlet, lo que la haría "nuera" de la reina y "aya" de sus propios hijos. El deseo de convertirse en la mujer de Hamlet se hace evidente ya desde que su hermano Laertes la exhorta a estar alerta frente a las atenciones del príncipe y a no tomarlas muy en serio, no más que como delicias efímeras[385], lo que deja escapar una vaga decepción en ella que le hace preguntar: "No more but so?"[386] Es además significativo que se adopte en el poema, como en el drama, la perspectiva de ese enlace desde el punto de vista de la madre del príncipe, pues en varios pasajes se hace explícita la simpatía de la reina por Ophelia como "nuera", llegando a manifestar aquélla su postura favorable a la unión de los dos jóvenes: primero, porque cuando se disponen a probar si lo que aqueja al príncipe es el amor frustrado por Ophelia y antes de provocar el encuentro de ella con Hamlet, le dice la reina a la muchacha:

> And for your part, Ophelia, I do wish
> That your good beauties be the happy cause
> Of Hamlet's wildness [...][387],

pero aún se hace más manifiesto el que fuera el deseo de Gertrude, la madre de Hamlet, cuando, en el entierro de la joven, se lamenta diciendo –al esparcir flores sobre su tumba–:

> I hop'd thou shouldst have been my Hamlet's wife:
> I thought thy bride-bed to have deck'd, sweet maid,
> And not have strew'd thy grave[388].

- Se alude también en el poema de Lugones a la manía de cantar de Ophelia una vez hubo perdido la razón:

> Y en solemne fastidio te poseía el metro
> [...]
> Y en tu ensueño siruposos madrigales [.]

- La belleza de la joven, reiterada en el poema, es igualmente destacada en varias ocasiones en el drama; por ejemplo, en las palabras de la reina reproducidas más arriba.

---

[385] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., I.iii.5-10.
[386] *Ibidem,* I.iii.10. [¿No más que eso?].
[387] *Ibidem,* III.i.39-41. [Y en lo que a vos respecta, Ofelia, ojalá / que vuestras bellezas sean la feliz causa / del desvarío de Hamlet].
[388] *Ibidem,* V.i. 237-239. [yo esperaba que hubieras sido la esposa de mi Hamlet; / pensé engalanar tu lecho nupcial, dulce doncella, / y no cubrir tu tumba].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- Pero, sobre todo, se enfatiza en la composición de Lugones la cuestión de la castidad y la virginidad: se la llama "doncella", "fría y pura", se habla de su "virginidad" prevaleciente y de sus "ideas muy virginales"; esto es importante asimismo en el drama, donde aparece resaltado desde el principio, a través de la conversación de Laertes con su hermana, a la que dice:

> Then weigh what loss your honour may sustain
> If with too credent ear you list his songs,
> Or lose your heart, or your chaste treasure open
> To his unmaster'd importunity[389].

Llega incluso el hermano de Ophelia a ejemplificar los peligros de prodigarse –aunque sólo sea lo suficiente como para despertar la calumnia– con la conocida imagen del gusano corrompiendo el capullo más temprano:

> The canker galls the infants of the spring
> Too oft before their buttons be disclos'd[390].

De nuevo, en la escena del "get thee to a nunnery" la castidad de Ophelia es puesta en cuestión por Hamlet, con un sarcasmo que brota de la decepción que siente por el comportamiento de su madre y que ha despertado su misoginia; resurge además el mismo tema que expresó Laertes:

> If thou dost marry, I'll give thee this plague for thy dowry: be thou as chaste as ice, as pure as snow, thou shalt not scape calumny[391].

También en la escena de la representación de la obra de teatro, Hamlet juega –mediante una serie de malentendidos– a poner a prueba la castidad de Ophelia[392]. Pero la conclusión en el poema de Lugones de que la joven tenía

> [...] ideas muy virginales
> Sobre las noches de bodas

recrudece la parodia, como llevando más lejos que el propio Shakespeare la crueldad hamletiana, pues sólo puede inferirse de unos versos que canta la infeliz Ophelia ya trastornada:

---

[389] *Ibidem,* I.iii.29-32. [considerad entonces qué pérdida puede sufrir vuestro honor / si con un oído demasiado crédulo escucháis sus canciones, / y o bien perdéis vuestro corazón, o abrís el tesoro de vuestra castidad / a su inmoderado asedio].
[390] *Ibidem,* I.iii.39-40. [el gusano destruye a los hijos de la primavera / antes muy a menudo de que se abran sus capullos].
[391] *Ibidem,* III.i.136-138. [Si te casas, te daré esta plaga como dote: así seas tan casta como el hielo y tan pura como la nieve, no te librarás de la calumnia].
[392] *Ibidem,* III.ii.110-120.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Quoth she, "Before you tumbled me,
> You promis'd me to wed"[393].

Por último, en la tragedia de Shakespeare, la castidad y virginidad de la muchacha reaparecen en el momento de su entierro, en el que el sacerdote señala que se le han concedido guirnaldas virginales y flores esparcidas sobre su tumba por su doncellez, y su hermano Laertes habla de su carne inmaculada[394].

- La imagen de la muerte por ahogamiento en el río está presente asimismo en el poema del escritor argentino:

> Rielando aguas congéneres de Orinocos y Ganges,
> En combustión de estelares brillos,
> Todo un mundo de anillos
> Superfluía en tus falanges.

La imagen incorpora maravillosamente elementos dispares de sugerencias múltiples: con ese extraño y estupendo neologismo, "superfluir", que suponemos dualmente derivado de superfluo y de fluir excesivamente, el poeta superpone magistralmente la imagen acuática de los anillos que se forman al caer algo en ellos con la del anillo de desposada que nunca ya llegaría a tener Ophelia (por tanto esos anillos sobre el río serían "excesivos" por "superfluos" para ella) y con la de los famosos anillos de Saturno (excesivos por añadirse a los del agua y por su carga de dolor), en referencia irónica a su destino triste –presidido por tal planeta–, de huérfana y ahogada, de enajenada; ahondando en la ironía, el astro adornado, él sí, de anillos, dejaría a la doncella sin el suyo de casada. Se apreciará que la sugerencia en relación con Saturno está apuntada en el poema mismo, en la alusión a esa "combustión de estelares brillos": en definitiva, aguas, estrellas y falanges exhiben su curiosa analogía. Esta sugerente y compleja imagen, a la vez poética, triste y paródica, comparte una cualidad del arte del propio Shakespeare, tan dado a semejantes fusiones. Recordemos además que fue el magisterio de Hugo transmitir como una de las grandezas y logros más importantes del genial dramaturgo la mezcla de lo grotesco y lo sublime en su obra.

Aparecen después, como adelantamos, referencias orientales y modernas como parte del diseño paródico. Ophelia sigue estando en mente, pero Lugones amplía el modelo para traerlo al momento presente, igual que luego hará con su Hamlet en "Dos ilustres lunáticos

[393] *Ibidem,* IV.v.62-63. [Dijo ella: antes de acostaros conmigo / prometisteis hacerme vuestra esposa].
[394] *Ibidem,* V.i.225-226, 232.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

o La divergencia universal", de *Lunario sentimental*. El cuadro va tomando, además, connotaciones del gastado romanticismo:

> Llena de literatura y de piano,
> Tu alma yació en inerte sobriedad de tortuga,
> Bajo tu corpiño sin una arruga
> Y tu corazón sin un arcano.
> Y apenas como un sueño de vagos amores,
> Con Venecias lilas y con serenatas,
> Te traducía *Sonámbulas* y *Traviatas*
> La lírica necedad de los tenores...[395]

Y como se ve, los tópicos románticos tampoco escapan a la parodia. La caracterización continúa y sigue recordándonos a Ophelia:

> Poniendo a tus veinte años rígido dique,
> Tus maneras tenían un prudente sello
> De nodrizas que ostentan en su rubio cabello
> La industriosa limpieza de un cobre de alambique[396].

- El dique que se menciona le fue impuesto primero por su hermano y su padre –que le advirtieron para que no tomara en serio las atenciones de Hamlet, le devolviera sus regalos, no arriesgara su virginidad, etc.–, y después por la actitud del propio príncipe.

- La prudencia de la joven Ophelia estuvo contenida en su manifiesta obediencia a lo largo del drama.

Lógicamente éste no es el modelo oscuro, pero en la siguiente estrofa se verá que es una especie de prefiguración del mismo: una transformación del modelo de perfección canónica por el influjo perverso de la luna y el hundimiento en los espacios de la melancolía que acabará convirtiéndose en el modelo imperfecto, oscuro al fin. Todavía se insiste en el esbozo de una joven comedida, sin que falten elementos de un malestar de acentos lánguidos:

> En tu ademán vacante
> Bostezaba el hastío,
> Y tu ser, como un insuficiente río,
> Se agotaba en la angustia de un eterno adelante
> Avaros petos y mangas de tubo
> Limitaban tu juventud circunspecta:
> Y entonces eras perfecta,
> Perfecta como el cubo...[397]

---

[395] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 150.
[396] *Ibidem.*
[397] *Ibidem,* p. 151.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ese "entonces eras perfecta" nos vuelve a recordar que la referencia es la amada imperfecta, y Ophelia –la prefiguración rubia– es un avatar de ese modelo en su momento de perfección aún, es decir, de adecuación al canon.

Cuando llega la transformación, ésta está ligada, como ocurre con frecuencia en los poemas de Lugones, con la luna, la cual aparece en el paisaje en su aspecto maléfico, insidioso; al traicionar a la joven, la sujeta a su acción, que convierte en lunáticos a los que se sitúan bajo su influjo, creencia de larga tradición. En *Othello* la noticia de asesinatos cometidos hace decir al Moro:

> It is the very error of the moon,
> She comes more nearer earth than she was wont
> And makes men mad[398];

y en *Antony and Cleopatra* se invoca a la luna como

> sovereign mistress of true melancholy[399].

La luna se asimila además con Cintia o Diana, símbolo de castidad, regente por tanto de esta casta Ophelia; por otra parte, en el culto isabelino al astro nocturno, se comparó la castidad de Cintia, la Luna, con la castración de Saturno: por ejemplo, en el *Hymnus in Cynthiam* de Chapman[400]. No está de más señalar que en su poema "La luna" Borges tradujo la relación entre ella y Saturno como astros de la melancolía con una poderosa imagen sintetizadora que hace de la luna, por su forma, una hoz, elemento de Saturno, y que además refuerza nuestra tesis, señalando en Hugo la vía de entrada de la melancolía inspirada (de ahí el "oro", uno de los metales saturninos[401]):

> Hugo me dio una hoz que era de oro[402].

Por cierto, Borges, hablando de la luna, no pudo eludir la referencia a Lugones: su apropiación poética del astro apenas había tenido precedentes que lo igualaran (ninguno tan pródigo en imágenes desde luego), lo que hizo decir al autor de *El hacedor* en el mencionado poema:

> Con una suerte de estudiosa pena
> agotaba modestas variaciones,
> bajo el vivo temor de que Lugones
> ya hubiera usado el ámbar o la arena[403].

---

[398] Cf. W. Shakespeare, *Othello,* op. cit., 5.2.108-110. [Es en verdad por la desviación de la luna, / se acerca más a la tierra de lo que acostumbra / y vuelve locos a los hombres].
[399] Cf. W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra,* op. cit., 4.9.15. [soberana señora de la verdadera melancolía].
[400] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 240 y n. 17.
[401] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 119.
[402] Cf. J. L. Borges, *El hacedor,* en *Obras completas II,* op. cit., p.198.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Veamos, continuando con el poema de Lugones, cómo se señala la influencia de la luna que comentábamos:

> Cierta noche, por fortuna,
> Te traicionó la naciente luna
> Una luna redonda[404].

Después, el poeta describe a esa luna

> Bajo su luz de acuario[405].

Con respecto a ello cabe señalar que, además del sentido literal del término, que da como consecuencia una de esas imágenes fascinantes que brotan de la maestría de Lugones para construir metáforas, acuario como signo zodiacal es "la morada nocturna de Saturno"[406], lo que sugiere de nuevo que la luna es tomada como emblema de la melancolía. Otra imagen sugerente presenta a

> Las nebulosas como capullos de gusanos
> De luz [...][407].

Lo astral aparece –como ocurre frecuentemente en la poesía de Lugones– en analogía con lo vegetal, con las flores: el capullo remite al de las rosas y la fusión con los gusanos no puede dejar de recordarnos la imagen isabelina y shakespeareana del gusano penetrando en el capullo más dulce.

El oxímoron vuelve a hacer transitar por los espacios ambiguos de la melancolía:

> La inquietud bienhechora
> Angustió tus senitos benjamines[408].

También el imaginario plasmado en la siguiente estrofa pertenece de lleno al ámbito de la melancolía: "el crepúsculo [aguzando] lloradas emociones", "la tierra"... Y se llega, de nuevo, a la referencia inicial:

> En tu Mes de María de las Imperfecciones[409].

Esa vuelta al modelo del que se partió es fundamental, porque marca el inicio de las dos estrofas que más claramente muestran, junto con los versos iniciales, la deuda más directa de este poema con el soneto 130 de Shakespeare; tiene, aunque en clave de parodia,

---

[403] *Ibidem,* p. 197.
[404] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 151.
[405] *Ibidem.*
[406] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 208, 251.
[407] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 151.
[408] *Ibidem.*
[409] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

idéntico sentido al del poeta inglés, porque contrasta la belleza no convencional de la amada con la artificial y falseada belleza que cantan los que se ajustan al canon. Veamos las dos estrofas aludidas:

> Alabadas sean tus manos tiernas,
> Que mulleron mi diván de viejo estambre,
> Cuando, nuevo Procusto, me anclara allí un calambre.
> Alabada tu boca, que ahogó en besos mi hambre.
> Alabado tu seno, doméstica paloma;
> Alabado el lirio de tus melancolías,
> Tus cabellos, profundos de tiniebla y de aroma,
> Y la rosada miel de tus encías.
>
> La literaria muñeca
> De los sonetos clásicos y postizos,
> Sucumbe al insurrecto poder de tus hechizos,
> Y el club del Parnaso cierra su biblioteca.
> Ni azabache, ni nácar, ni coral, ni marfil,
> Hay en tu cuerpo fragante como un pensil.
> Todo es dulce milagro
> De tu carne morena,
> Y de tu alma buena,
> Y de tu busto asaz magro[410].

Lugones sigue un recorrido comparable al del soneto, probablemente también con el referente de Darío en mente, pues emplea reiteradamente el participio del mismo verbo del título de su composición "Alaba los ojos negros de Julia": primero, repasa parte de la anatomía de esta amada –las manos, la boca, el seno...–, y hace de la melancolía casi un elemento constitutivo de su persona: los cabellos "profundos de tiniebla" no pueden ser sino negros, y este dato aparece, significativamente, justo después de que el poeta nos hable de sus "melancolías". La búsqueda de la comicidad en este elogio nada serio le hace poner en último lugar una parte ajena a los inventarios típicos: las encías, palabra que hace rimar con "melancolía", lo que contribuye aún más al diseño caricaturesco. Por otra parte, el poeta nos indica su capacidad para amoldarse en su elogio, como "nuevo Procusto", a lo que su amada le ofrece.

Contrapone en la siguiente estrofa el tipo gastado, la belleza canónica de "*los sonetos clásicos y postizos*" al encanto propio de la amada imperfecta, de modo semejante a como Shakespeare lo hacía, rebelándose con su Dama Oscura contra el modelo de la tradición petrarquista; la alusión en el poema de Lugones a los sonetos clásicos da una pista inequívoca. El poeta argentino enumera los más típicos términos de comparación de la

[410] *Ibidem,* pp. 151-152.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tradición amatoria: azabache, nácar, coral, marfil (alguno de los cuales también aparecía en el soneto de Shakespeare), atributos que, por supuesto, no se dan en la belleza de esta amada. Y, cómo no, puesto que ya nos ha dicho que los ojos y los cabellos son negros, por si faltaban evidencias de la filiación de la dama de este poema con la del soneto del poeta isabelino, ahora nos habla de su "carne morena". No obstante, ya que, como dijimos, las referencias pasadas y presentes se mezclan en imágenes eclécticas, se aprecian en el esbozo de los rasgos las tendencias a lo exótico y lo oriental como aspectos de un Modernismo al que también alcanza la parodia de Lugones:

> Y tu ser enigmático,
> En las más sencillas faldas
> Pone el lujo asiático
> De una pavón irradiado en esmeraldas[411].

En las dos estrofas finales se culmina la configuración del modelo, que se hace manifiesto por las referencias literarias escogidas y por la intensificación de los acentos de la melancolía, a través de destacados elementos del código que le es propio. La identidad "humoral" de la dama aparece de manera clara cuando el poeta contrapone un rasgo que corresponde al melancólico, la delgadez[412], con el temperamento que le es antitético: el sanguíneo, pues prácticamente desde el principio de la historia del humoralismo se situaron en oposición ambos temperamentos: el melancólico era visto como el más nefasto, y el sanguíneo, como el más favorable[413]. La delgadez y la palidez se desprenden manifiestamente de la complexión más enfermiza; ambas son cualidades del

[411] *Ibidem,* p. 152.

[412] La delgadez fue un rasgo reiterado del melancólico desde los inicios de la fisiología humoral. Ya en el *Problema XXX,1* se hablaba de "las carnes magras" de la mayoría de los melancólicos (Cf. Aristóteles, *Problema XXX,1*, en Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 46). Ni siquiera la voracidad que se les atribuía a veces evitaba la delgadez congénita y permanente. Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 58, 69. Este rasgo ha estado presente en las descripciones de todas las épocas. *Ibidem,* pp. 77, 79, 91. En el caso del enamorado era un síntoma físico infalible del estado de melancolía amorosa en que se hallaba: "Paleness, Leanness, dryness, &c. [...] love causeth leanness". Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 721. [Palidez. Delgadez, sequedad, etc. [...] el amor causa delgadez].

[413] "el predominio constitucional de la sangre [que "no era un humor sobrante"] se consideraba en general no como una disposición morbosa, sino más bien como la saludable por excelencia, y por lo tanto la mejor [...] La bilis negra, por el contrario, se consideraba de tiempo atrás como una degeneración perniciosa de la bilis amarilla, o de la sangre. Presentaba un cuadro de morbosidad tan conocido y característico (posiblemente procedente incluso de época hipocrática), que la enfermedad como tal era designada por un solo sustantivo". Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 37-38.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

melancólico[414], y se oponen en el poema a "La sanguínea sonrisa de los burgueses", a la boca "de fresa" (saludable, sanguínea también) y sonriente "de Gioconda conquistadora". Pero, por otra parte, las connotaciones positivas del temperamento de los desdichados están contenidas en el linaje noble con que Lugones se refiere a la "palidez de aciaga princesa", con respecto a lo cual puede apreciarse el contraste con el saludable pero anodino temperamento sanguíneo de los burgueses. A la referencia implícita a las princesas del Modernismo (aquélla "princesa de la boca de fresa" de Rubén o las jóvenes cloróticas que deambulan por sus cuentos y poemas) se le superpone una más significativa en relación con Ophelia, incluyendo –creemos– las sugerencias añadidas que el prerrafaelismo le había otorgado (la palidez es, por ejemplo, uno de los rasgos más perceptibles de la Ophelia de Everett Millais). Tal referencia reinicia una última cadena de alusiones implícitas y explícitas. He aquí esta penúltima estrofa:

> En la florescencia sencilla
> De tus encajes irlandeses,
> La sanguínea sonrisa de los burgueses
> Comenta tu delgada pantorrilla.
> Tu boca no acidula de fresa
> Sonrisas de Gioconda conquistadora;
> Mas con qué pasión su carmín devora
> Tu palidez de aciaga princesa.
> Tu palidez que sugiere una
> *Tumba ofélica entre acuáticas zarzas*,
> Donde en anfibia catalepsia sueñen garzas,
> Tristes y blancas como la luna[415].

La palidez o la blancura es el engarce metafórico que vincula las imágenes de "aciaga princesa", "tumba ofélica", "garzas" y "luna", y tanto dicha cualidad como las imágenes propuestas portan las mismas connotaciones de tristeza, que hacen de la luna, de nuevo, un emblema de la melancolía. Una de las alusiones implícitas que mencionamos prefigura en esta estrofa, por la mención a la catalepsia, a algunas de esas excepcionales y seductoras

[414] Más arriba nos referimos a la delgadez; en cuanto a la palidez, ésta aparece como atributo de Saturno, por ejemplo, en la descripción del autor del siglo XIII Bartholomeus Anglicus. *Ibidem,* p. 191. Pero sobre todo, la palidez está ligada específicamente con la melancolía amorosa, y rara es la descripción del enfermo de amor que no incluye este síntoma. Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 136. Así lo vimos, en efecto, en las enumeraciones de Burton, que incluso añade: "Let everyone that loves be pale, for lovers 'tis the proper hue, as the Poet [Ovid] describes lovers". Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 721. [Que todo el que ame esté pálido, pues para los enamorados es el tono apropiado, según el Poeta [Ovidio] describe a los enamorados].

[415] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 152. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mujeres de los cuentos de Poe (la sugerencia se concretará en la última estrofa) que sufrían de ese mal: por ejemplo, Berenice y la Lady Madeline de "The fall of the house of Usher".

En la última estrofa, muy reveladora, la luna aparece en primer plano como protagonista de un paisaje que transfigura con su extraño poder:

> La luna, que, en la transparencia bruna
> De la dársena, infiltra un lívido cloro,
> Cual inclinado tintero
> Prolonga hasta el horizonte un reguero
> De tinta china con reflejos de oro.
> Extraordinaria senda[416].

La lividez que presta el astro a la oscura transparencia del agua es apenas menos significativa que esa imagen de la "tinta china con reflejos de oro" que evoca con la misma potencia metafórica las ambigüedades del temible humor negro, cuyos aspectos positivos están representados por el oro: esa es la senda que traza la luna, la "Extraordinaria senda", la senda de la melancolía; no hay para qué extrañarse, pues, de que tal senda arroje

> Hacia dolores de leyenda
> Y regiones de paradoja...
> El país que en mi alma te reservo
> Por no sé qué fatalidad suprema.
> El país de silencio y de problema.
> El *Nevermoreland* de Leonora y del Cuervo...[417]

Del paisaje sugerido por la "tumba ofélica", el poeta nos lleva a espacios interiores, donde tiene el altar para su musa. En esos espacios interiores que pasan a primer plano se perpetúa la imagen del modelo que, a estas alturas, se ha enriquecido y ha crecido en complejidad, aunque conservando el sustrato que prueba su identidad.

Las referencias al mundo de Poe[418], con sus aportaciones al modelo que estudiamos, completan el panorama: él dio vida literaria a esas fascinantes figuras femeninas, extrañas criaturas cuyo misterio quedaba latente con una muerte temprana. En la joven mujer muerta de Poe que se menciona en el poema de Lugones, Eleonora, aún parece pervivir, además, la huella de Ophelia[419]:

---

[416] *Ibidem,* p. 153.
[417] *Ibidem.*
[418] Muchas veces se ha escrito sobre la presencia de Poe en Lugones en relación con algunas de sus obras. Constatemos de momento la observación hecha por Darío en la semblanza que dedica al escritor argentino: "ningún espíritu encuentro más fraternal para el suyo que el de Edgar Poe". Cf. R. Darío, "Leopoldo Lugones", *Cabezas*, en *Obras completas. Semblanzas,* tomo II, op. cit., p. 992.
[419] Creemos que el motivo de la joven mujer muerta se construyó sobre el modelo que fusiona la imagen literaria y pictórica de Ophelia y las de esas mujeres extraordinarias y enigmáticas de Poe. Tal imagen se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> [...] the innocence that died and died so young
> [...]
> The sweet Lenore hath gone before, with Hope that flew beside,
> Leaving thee wild for the dear child that should have been thy bride[420].

La mujer muerta, ausente para siempre, a quien canta en este poema, "Lenore", es también la

> rare and radiant maiden whom the angels call Lenore[421]

de "The raven" ["El cuervo"], el peso de cuya pérdida hará más doloroso el mensaje lúgubre del Cuervo. Esta ave negra ("ebony bird"[422]) se presenta con connotaciones a la vez tenebrosas y majestuosas, fúnebres y sagradas: es el pájaro cuyo único lenguaje se reduce al "melancholy burden [...] / Of 'Never—nevermore'"[423], se le llama "stately Raven of the saintly days of yore"[424], "Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore"[425], "grim, ungainly, ghastly, gaunt, and ominous bird of yore"[426], "the fowl whose fiery eyes now burned into my bosom's core"[427], el poeta le pregunta "what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore"[428], y dice que se posó sobre "a bust of Pallas just above my chamber door"[429] para no marcharse nunca; se dirige a él como "Prophet!" o "thing of evil!", y añade "prophet still, if bird or devil!"[430]. Por fin le pide el apesadumbrado poeta, en cuyo espíritu el pájaro de lo negro y lo nocturno no parece sino grabar a fuego la aflicción y el recuerdo doloroso:

> Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
> Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
> Leave my loneliness unbroken!—quit the bust above my door!
> Take thy beak from out my heart, and take thy form from of my door![431].

---

convierte en un motivo que engrosó el código de la melancolía en el siglo XIX, y es uno de los más importantes en el imaginario del modernista José Asunción Silva.

[420] Cf. E. A. Poe, "Lenore", *Poesía completa,* (ed. bilingüe, trad. de M. Condor y G. Falaquera), Madrid, Hiperión, 2000, p. 122. Reproducimos para las citas la traducción que se da en esta edición. "[...] la inocencia que murió, y murió tan joven / [...] / La dulce Lenora se había ido antes, con la esperanza, que huyó a su lado / dejándote desesperado por la querida niña que había de ser tu prometida".

[421] *Ibidem,* p. 204. "rara y radiante doncella a quien llaman los ángeles Lenora".

[422] *Ibidem,* p. 208. "pájaro de ébano".

[423] *Ibidem,* p. 210. "melancólico estribillo [...] / de "Nunca, nunca más".

[424] *Ibidem,* p. 206. "cuervo magnífico de los sagrados días de antaño".

[425] *Ibidem,* p. 208. "fantasmal y adusto cuervo que errando llegas de la costa de la noche".

[426] *Ibidem,* p. 210. "lúgubre, desgarbado, fantasmal, adusto y ominoso pájaro de una remota edad".

[427] *Ibidem.* "[e]l ave cuyos feroces ojos ardían ahora en lo hondo de mi pecho".

[428] *Ibidem,* p. 208. "cuál es tu nombre señorial en la costa plutoniana de la noche".

[429] *Ibidem,* p. 206. "un busto de Palas justo sobre la puerta de mi cuarto".

[430] *Ibidem,* p. 212. "¡Profeta!" "¡ser maligno!" "¡profeta en todo caso, seas pájaro o diablo!".

[431] *Ibidem.* "¡vuelve a la tempestad y a la costa plutoniana de la noche! / ¡No dejes ninguna pluma negra como muestra de la mentira que tu alma ha dicho! / ¡Deja intacta mi soledad! ¡Abandona el busto sobre mi puerta! / ¡Saca tu pico de mi corazón, y llévate tu forma de mi puerta!".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Poe recoge el simbolismo contradictorio del cuervo: este simbolismo cambia en las distintas culturas, pero en definitiva su ambivalencia lo muestra a la vez como "clarividente y profeta, pájaro solar y a la vez tenebroso" y de mal agüero, aunque puede ser también "símbolo de la soledad, o más bien del aislamiento voluntario del que ha decidido vivir en un plano superior"[432]; incluso ese mensaje que Poe le da como único enunciado no carece de cierta ironía si consideramos que esta ave, que sería atributo de la esperanza, por repetir siempre según Suetonio *cras, cras* (que significa "mañana, mañana")[433], representa aquí con su implacable *Nevermore* todo lo contrario. Decíamos que en el Cuervo de Poe se percibe toda esta ambivalencia: el pájaro negro transmite un mensaje luctuoso, hiere con el afilado pico de la congoja el corazón del desdichado, pero la majestad de los epítetos con que el poeta se refiere a él y el hecho de que se pose como en un trono sobre el busto de Palas, diosa de la sabiduría, de las artes y la literatura, nos indica de qué género es esa ambivalencia que vincula lo aciago y lo superior: y es que el cuervo es una ave saturnina[434], y depende por tanto del planeta que es también el "demon de los contrarios"[435], carácter que "fundamentó la analogía más profunda entre Saturno y la melancolía"[436]. Esto explica mejor que Lugones mencione "dolores de leyenda" y "regiones de paradoja" como el espacio reservado para su dama, pues la Tierra de Nuncamás de que nos habla, ese territorio de lo perdido para siempre y del dolor inextingible, que es el país de Eleonora y el Cuervo, no es otro que el reino de Saturno y uno de los más agudamente dolorosos dominios de Melancolía. Ambos referentes, con los que Lugones acaba su poema, Eleonora y el Cuervo, representan la doble faz que presupone el modelo que analizamos: Leonora es rubia, pero el Cuervo encarna el paradigma de lo negro; después de ver todo lo que representan, está claro que la imperfecta amada morena de Lugones vuelve a tener el carácter dual de la melancolía: es la inspiración, la musa, y le corresponde el temperamento que hace habitar en la región de los dolores, pero también en el de la sublimidad de la poesía y la contemplación.

[432] Cf. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos,* Barcelona, Herder, 1999, p. 391.
[433] *Ibidem.*
[434] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 120.
[435] Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 167.
[436] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El propio Poe había asimilado el modelo contrastado, y así aparece en el cuento "Ligeia", donde la representación más genuina de la erudita, enigmática, singularmente bella, la majestuosa y casi divina, la melancólica dama de cabellos "raven-black"[437] y ojos negros, de nariz con una ligerísima tendencia a ser aguileña como las de los hebreos[438], que despierta un amor y una pasión únicas, que representa la nobleza y la espiritualidad, la excelencia intelectual y la voluntad sobrehumana, la superioridad en suma, es contrapuesta a la de rubios cabellos y ojos azules, Lady Rowena Trevanion, la débil que es absorbida por la poderosa Lady Ligeia. La extraordinaria belleza de ésta es por supuesto de un tipo no clásico, no canónico, y el narrador destaca que aunque no había belleza que la igualara

> Yet her features were not of that regular mould which we have been falsely taught to worship in the classical labours of the heathen [...] Yet, although I saw that the features of Ligeia were not of a classical regularity—although I perceived that her loveliness was indeed 'exquisite', and felt that there was much of 'strangeness' pervading it, yet I have tried in vain to detect the irregularity and to trace home my own perception of 'the strange'[439].

Más tarde alude al carácter sagrado de esa belleza:

> Ligeia's beauty passed into my spirit, there dwelling as in a shrine[440].

A ella, la melancólica, pertenece la autoría del poema incluido en el relato, "The conqueror worm" ("El gusano conquistador"), que narra la tragedia del hombre, el origen último de su metafísica y esencial melancolía[441]. Pureza, sabiduría, elevación son dones espirituales de esta dama de cabellos y ojos negros, y tan representativos son esos rasgos del modelo oscuro de belleza, que sólo ellos convencen al protagonista del cuento de la identidad de la

---

[437] Cf. E. A. Poe, *Tales of mystery and imagination,* Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1993, p. 345. [corvinegros]. Recordemos que en el soneto 127 de Shakespeare se dice que los cabellos o los ojos de la amada (hay variaciones textuales que comentamos en su momento) son "raven black".

[438] Para la relación entre los judíos y la melancolía véase J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias,* op. cit., pp. 516-517. Por otra parte Saturno rige el judaísmo. Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 143; F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 226.

[439] Cf. E. A. Poe, *Tales of mystery and imagination,* op. cit., pp. 344-345. Ya que tenemos la excelente traducción al español de los cuentos de Poe llevada a cabo por el argentino Julio Cortázar la utilizaremos en nuestras citas. "Sin embargo, sus facciones no tenían esa regularidad que falsamente nos han enseñado a adorar en las obras clásicas del paganismo [...] No obstante, aunque yo veía que las facciones de Ligeia no eran de una regularidad clásica, aunque sentía que su hermosura era, en verdad, «exquisita» y percibía mucho de «extraño» en ella, en vano intenté descubrir la irregularidad y rastrear el origen de mi percepción de lo «extraño»". Cf. E. A. Poe, *Cuentos, 1*, Madrid, Alianza, 2001, p. 304.

[440] Cf. E. A. Poe, *Tales of mystery and imagination,* op. cit., p. 347. "la belleza de Ligeia penetró en mi espíritu, donde moraba como en un altar". Cf. E. A. Poe, *Cuentos, 1*, op. cit., p. 306.

[441] En el soneto 146 de Shakespeare que se inicia con "Poor soul, the center of my sinful earth", en el que se ansiaba cultivar una espiritualidad que diera el triunfo sobre la muerte, se percibía idéntica angustia ante la posibilidad de la conquista del gusano sobre lo que fue el hombre, en estos versos: "Shall worms, inheritors of this excess, / Eat up thy charge? Is this thy body's end?" (146.7-8). "¿Tendrá por fin tu cuerpo sustentar / al gusano que herede tu derroche?", M.M.L.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"resucitada" Ligeia, quedando patente su supremacía sobre el débil espíritu de la rubia Lady Rowena:

> Shrinking from my touch, she let fall from her head, unloosened, the ghastly cerements which had confined it, and there streamed forth, into the rushing atmosphere of the chamber, huge masses of long and dishevelled hair; *it was blacker than the raven wings of midnight!* And now slowly opened *the eyes* of the figure which stood before me. 'Here then, at least,' I shrieked aloud, 'can I never—can I never be mistaken—these are the full, and the black, and the wild eyes—of my lost love—of the Lady—of the LADY LIGEIA.'[442].

El análisis del poema de Lugones "A tus imperfecciones" nos hace ver que su recepción de los modelos no es simple asimilación sin cambios: vislumbramos en ello una fundamental aportación del poeta argentino en su apropiación de lo shakespeareano, que va más allá de su presencia cuantitativa en la obra de Lugones. Sea como fuere, en este poema, lleno de referencias literarias, el poeta dialoga con esos modelos contribuyendo a mantenerlos con sus significaciones, pero dando un paso más allá por el que cobran vida nueva al ser apreciados desde el distanciamiento que produce su parodia. No obstante, la parodia no equivale necesariamente a una visión ridiculizante[443]; a veces se trata de despertar una sensibilidad nueva para apreciar bajo una luz distinta imágenes manidas, motivos sentimentales que no conmueven a fuerza del abuso, o seductores que han perdido parte de su fascinación: por eso la parodia no es incompatible con lo lírico, sino que a veces lo acentúa, y entre versos casi hilarantes aparece la imagen intensamente poética. A veces, como sabemos, la parodia ennoblece, incluso, aquello de lo que con buen humor se burla, transformándose entonces en una forma sutil y compleja de la burla, que se resuelve en el lenguaje ambiguo de la ironía.

---

[442] Cf. E. A. Poe, *Tales of mystery and imagination,* op. cit., pp. 362-363. En cursivas en el original. "Estremeciéndose a mi contacto, dejó caer de la cabeza, sueltas, las horribles vendas que la envolvían, y entonces, en la atmósfera sacudida del aposento, se desplomó una enorme masa de cabellos desordenados: *¡eran más negros que las alas de cuervo de la medianoche!* Y lentamente se abrieron los ojos de la figura que estaba ante mí. «¡En esto, por lo menos –grité–, nunca, nunca podré equivocarme! ¡Éstos son los grandes ojos, los ojos negros de mi perdido amor, los de Lady... los de LADY LIGEIA!»". Cf. E. A. Poe, *Cuentos, 1*, op. cit., p. 320.

[443] Cf. L. Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, op. cit., pp. 6, 32-37.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 3:
THE TEMPEST EN HISPANOAMÉRICA

3.1 Rodó y Shakespeare

En la tradición de escritos que promueven un ideal de espiritualización se inserta el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó (1871-1917)[1]. De nuevo está Shakespeare presente proveyendo el que se convirtió en símbolo fundamental de los ideales hispanoamericanos de aquel momento: frente a la civilización materialista, entregada a las garras de Calibán, se tomó a Ariel por representante del espíritu que debía prevalecer en la formación de una civilización superior, en la búsqueda de la utopía. Lo que para Hugo eran los genios y para Lugones será Prometeo, es Ariel para Rodó: una figura que representa la superioridad del pensamiento y el espíritu. Y, por supuesto, la simbología de tal imagen llevaba anexa las ideas relacionadas de pensamiento y melancolía que vimos en Hugo. Esa postura, frente a la cultura nueva gestada en los Estados Unidos a la que el escritor uruguayo ve como paradigma de impulso materialista y utilitario, significaba una adhesión a la tradición humanística europea en la que se desarrolló el gran canon de la melancolía que tuvo su primer gran momento en la Florencia de Lorenzo de Médicis, a quien Rodó cita significativamente en su ensayo de 1900. Tomar como emblema de una identidad que se está gestando a la figura shakespeareana implica tener en el dramaturgo inglés una referencia cultural de primer orden. Lo corrobora el hecho de que Rodó reuniera una serie de textos de diversa naturaleza correspondientes a un largo período temporal bajo el

[1] No sólo enmarca Teodosio Fernández la obra de Rodó en la reacción espiritualista que se produce frente al pensamiento positivista dominante, sino que apunta la importancia esencial de tal vertiente, dentro de un programa moral, en el escritor uruguayo: "se inclinó por un espiritualismo o idealismo que significase una regeneración moral, y su definición fue lo que fundamentalmente le preocupó, tanto al escribir sobre literatura como al abordar cualquier otro aspecto relacionado con el presente y con el futuro inmediato". Cf. T. Fernández, *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Madrid, Taurus, 1990, p. 79.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nombre de *El mirador de Próspero* (1913), lo que es indicativo de la persistencia con que tuvo presente la referencia del adorado poeta.

Nuestro estudio de *Ariel* tiene varias derivaciones: nos proponemos, por una parte, ver cómo se manifiesta su continuidad con respecto a textos como el de Hugo porque ello nos sitúa en la esfera de la tradición donde la obra despliega algunos de sus significados más profundos; por otra parte, es ineludible considerar el ensayo de Rodó en el contexto de un diálogo continuado en el tiempo (llega hasta nuestros días) entre textos que se han servido de los personajes de *The tempest* como arquetipos para determinar identidades culturales, muy especialmente en el marco de las estructuras coloniales.

En efecto, una de las manifestaciones más fecundas y dilatadas de la presencia de Shakespeare en Hispanoamérica se produjo a partir del simbolismo asociado a Ariel y Calibán (también a Próspero, y a Miranda a veces), y en relación con ello *Ariel* jugó el papel fundamental de iniciar lo que se conoció como "arielismo", convirtiéndose en texto clásico de referencia, leído a ambas orillas del Atlántico. Tal fue su repercusión que Pedro Henríquez Ureña, para quien Rodó fue un maestro y que contribuyó muy notablemente a la difusión de *Ariel*, señala en su libro *Las corrientes literarias en la América Hispánica*: "Durante muchos años, desde México y las Antillas hasta Argentina y Chile, todo el mundo leyó y discutió el *Ariel*, y el "arielismo" substituyó a la "nordomanía", cuando menos entre muchos de los jóvenes"[2]. No obstante, antes de abordar dicho texto, conviene que repasemos siquiera sucintamente la presencia de Shakespeare en el resto de la obra del escritor uruguayo.

Rodó leyó a Shakespeare con atención: a lo largo de toda la obra del escritor uruguayo aparecen menciones al dramaturgo y a sus creaciones, así como citas de sus obras. Suponemos que las que más le interesaron serían aquellas que aparecen mencionadas, casi siempre por la alusión a alguno de sus personajes, esto es: *La tempestad*, por supuesto, y además *Hamlet*[3], *Ricardo III*[4], *El sueño de una noche de verano*[5], *Otelo*[6], *El mercader de Venecia*[7], *El rey Lear*[8], *Macbeth*[9] y *Romeo y Julieta*[10].

[2] Cf. P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 183. Sobre la repercusión de *Ariel* en las primeras décadas del siglo XX, sobre todo en el ámbito hispanoamericano, y la destacada labor divulgadora de los hermanos Henríquez Ureña entre otros, puede leerse el panorama descrito por B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel*, op. cit., pp. 91-110.

[3] Cf. J. E. Rodó, "La novela nueva. A propósito de "Academias", de Carlos Reyles", *La vida nueva (I),* en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1957, p. 154; "Contrarréplicas", *Liberalismo y jacobinismo,* en *Obras*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Rodó cita a Shakespeare, el gran explorador del alma humana y de los procesos mentales, para proponer explicaciones propias sobre la acción de alguna instancia psicológica. Reproduce, por ejemplo, el pasaje con que empieza *El mercader de Venecia*: aquél en el que Antonio, el mercader, le refiere a su amigo Salerio (llamado Salarino en el texto de Rodó) su tristeza sin objeto, la melancolía cuyas causas desconoce, pues no lo son –como le sugiere el amigo– ni el temor a la pérdida de sus bienes ni el amor, del que nace con frecuencia ese mal. Tal referencia le sirve a Rodó para ilustrar la misteriosa actividad del inconsciente, que hace que emerjan –cuando menos se los espera– sentimientos o pasiones olvidadas y que obra secretas transformaciones en nosotros, de donde surgen "las intuiciones súbitas del genio, las inspiraciones del artista, las profecías del iluminado" y también "esas tristezas sin objeto y esas alegrías sin causa"[11] como presentimientos vagos cuya razón de ser suele verse explicada después.

Hay, además, una serie de pasajes en relación con la actividad creadora en que Shakespeare se presenta como ejemplo paradigmático. Así ocurre en las reflexiones de Rodó sobre la originalidad y el verdadero carácter del genio[12], o cuando el dramaturgo es

---

completas, op. cit., p. 264; *Motivos de Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 399; *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., pp. 922, 940.

[4] Cf. J. E. Rodó, *La vida nueva (II).—Rubén Darío,* en *Obras completas,* op. cit., p. 173; "Sobre un libro de versos", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 814.

[5] Cf. J. E. Rodó, en *La vida nueva (III).—Ariel,* en *Obras completas,* op. cit., p. 221; *Motivos de Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p.437.

[6] Cf. J. E. Rodó, "Contrarréplicas", *Liberalismo y jacobinismo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 264; *Motivos de Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 461; *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 922.

[7] Cf. J. E. Rodó, "De lo más hondo", *El mirador de Próspero,* en *Obras completas,* op. cit., p. 568; "Los "Poemas cortos", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 765.

[8] Cf. J. E. Rodó, "Carlos Guido Spano", *El mirador de Próspero,* en *Obras completas,* op. cit., p. 722; "De dos poetas", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., pp. 795, 800; "La palabra del doctor Sienra Carranza", *Escritos políticos,* en *Obras completas,* op. cit., p. 1008.

[9] Cf. J. E. Rodó, "Contrarréplicas", *Liberalismo y jacobinismo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 264; "El americanismo literario", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 780; "De dos poetas", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 800; *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 899.

[10] Cf. J. E. Rodó, "Contrarréplicas", *Liberalismo y jacobinismo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 264; "Un libro de crítica", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 792; *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 904.

[11] Cf. J. E. Rodó, *Motivos de Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 330.

[12] Cf. J. E. Rodó, "Contrarréplicas", *Liberalismo y jacobinismo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 264.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ensalzado, sobre todo, como prodigioso creador de caracteres[13] capaz de infundir vida en sus creaciones, igualando así naturaleza y arte: "Tal pasa –afirma– en el inmenso mundo de Shakespeare, el más pujante alfarero del barro humano"[14], capaz de reflejar en sus creaciones las contradictorias tendencias del hombre, que lo inclinan ya hacia lo vil ya hacia lo noble, y siempre investidas de la verdad esencial de la vida[15]. Así pues, Shakespeare contiene para Rodó uno de los más elevados atributos del artista, por serlo también de la Divinidad: el don prometeico de dar vida no a uno, sino a multitud de caracteres[16]. Destacamos en el texto donde expone estas ideas, la asunción de las concepciones sobre el artista y el genio fraguadas en la tradición que transmitió el Romanticismo:

> Si se concede que las almas de artistas componen, dentro de la humanidad, una aristocracia, un patriciado de las almas, la aristocracia mejor, la superioridad jerárquica entre esas almas, fuerza es reconocerla a las que crean, a aquellas a quienes ha sido concedido el don genial de la invención. Hay las que alcanzan a crear un héroe inmortal, o una acción imperecedera en la que intervienen varios héroes, dotados todos ellos de eterna vida: *y hay, por encima de ésas, las que vivifican series enteras de ficciones, «multitudes de almas»*[17].

A esa clase superior en la jerarquía intelectual pertenece Shakespeare, que aparece encabezando la serie de ese género de creadores:

> Pero llamarse Shakespeare, Molière, Walter Scott, Dickens, Balzac, y dar ser y movimiento, con soberano empuje, a una multitud entera, en la que, como en abreviada imagen o compendio del conjunto humano, aparezcan con todos los caracteres de lo real, las fases luminosas de la existencia y sus sombras, la virtud y el vicio, el odio y el amor, las pasiones buenas y las malas, es para mí tan alto y portentoso triunfo, que pienso que el orgullo humano no puede aspirar a una más completa y deslumbradora realidad de la tentación del Paraíso: *Seréis como dioses*, porque dentro de nuestra condición no cabe mejor ni más cumplida manera de crear[18].

El caso de Shakespeare ofrece, además, el paradigma superior de energía creadora porque la impersonalidad del dramaturgo inglés es interpretada por Rodó como la consecuencia del proceso creador de primer rango, en que el creador se asimila a lo creado,

---

[13] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 931; "En la muerte de Rubén", *Crítica y cortesía literarias*, en *Obras completas,* op. cit., p. 993.
[14] Cf. J. E. Rodó, *Motivos de Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 325.
[15] *Ibidem*.
[16] Cf. J. E. Rodó, "Una novela de Galdós", *El mirador de Próspero,* en *Obras completas,* op. cit., p. 546; "Juicios cortos", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 816.
[17] Cf. J. E. Rodó, "Una novela de Galdós", *El mirador de Próspero,* en *Obras completas,* op. cit., p. 546; el mismo texto en *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 852. Las cursivas son nuestras.
[18] Cf. J. E. Rodó, "Una novela de Galdós", *El mirador de Próspero,* en *Obras completas,* op. cit., p. 546; *Motivos de Proteo*, en *Obras completas,* op. cit., p. 457; el mismo texto en *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 852. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en relación con lo cual señala el asombro con que Schiller percibió ese rasgo en Shakespeare; véase hasta qué punto consideró Rodó al autor isabelino como un poeta insuperable:

> No es sino que en *la obra del poeta soberano, siendo ella el prototipo y la cúspide*, se realiza *con más enérgico poder que en la de otro alguno* esa virtud generadora de toda superior ficción artística: el salir fuera de los límites de la individualidad; el morir y renacer de amor en el objeto imaginado[19].

Esa capacidad de Shakespeare demuestra, según Rodó, su fortaleza, pues ha de prestar su propia persona para ser vivida por los personajes que crea, por sus pasiones que consumen y sus emociones que desgarran[20].

Al hablar del hecho, verificable en un buen número de artistas, de la desproporción entre la posesión de un don extraordinario y la indiferencia hacia él, Rodó pone asimismo a Shakespeare como ejemplo máximo:

> Pero no cabe ejemplo tal de desproporción entre la magnitud soberana de la facultad y la desdeñosa indiferencia de la vocación, como el ejemplo de Shakespeare[21].

Puesto que está aún cercana la reivindicación de Shakespeare unida a la ruptura con el clasicismo, que había sido hegemónico, también en las páginas de Rodó aparece el dramaturgo vinculado a la defensa de los "innovadores" del momento[22], y le sirve en estos casos el poeta inglés como modelo para ensalzar creaciones que la poética anterior habría despreciado[23]. Y, por último, Shakespeare, a quien Rodó menciona en otras ocasiones además de las señaladas[24], es tenido como referencia para establecer la calidad y la altura de otros escritores[25].

---

[19] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 926. Las cursivas son nuestras.
[20] *Ibidem,* p. 928.
[21] Cf. J. E. Rodó, *Motivos de Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 380.
[22] Cf. J. E. Rodó, "Juan María Gutiérrez y su época", *El mirador de Prospero,* en *Obras completas,* op. cit., p. 697; "El americanismo literario", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 773.
[23] Cf. J. E. Rodó, "Juan María Gutiérrez y su época", *El mirador de Prospero,* en *Obras completas,* op. cit., pp. 697, 698; "El americanismo literario", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 774.
[24] Cf. J. E. Rodó, *Motivos de Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., pp. 341, 342, 359, 386, 431; "En el álbum de un poeta", *El mirador de Próspero,* en *Obras completas,* op. cit., p. 667; "El americanismo literario", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 784; *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 941.
[25] Cf. J. E. Rodó, "Un libro de crítica", *Escritos de la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales",* en *Obras completas,* op. cit., p. 790.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.1 *Ariel* (1900), de José Enrique Rodó. La búsqueda de un modelo cultural equilibrado

Ariel, publicado en 1900, está compuesto de seis partes y se inicia con la presentación de un maestro, Próspero, que se dispone a dar la última lección a un grupo de alumnos de los que se despide. La sala de estudio está presidida por un bronce que representa al Ariel de *La tempestad*. Enseguida se nos explica la significación del genio en la obra de Shakespeare:

> Ariel, genio del aire, representa, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu. Ariel es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad; es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana, rectificando en el hombre superior los tenaces vestigios de Calibán, símbolo de sensualidad y de torpeza, con el cincel perseverante de la vida[26].

En el marco ficcional descrito, e invocando a Ariel como su numen[27], el maestro va a desarrollar su última lección que constituirá un discurso moral para la regeneración espiritual de Hispanoamérica.

Con esta obra Rodó trata de proporcionar un modelo equilibrado y eficaz para que la juventud americana tome las riendas del destino de su cultura y lo haga teniendo como meta el establecimiento de una sociedad donde primen los valores desinteresados, la espiritualidad fértil, donde el progreso material no sea sino la base, el medio para el progreso intelectual, que ha de ser el verdadero fin. Por una parte, Próspero señala las condiciones de la utopía al ensalzar los valores de la juventud (alegría, entusiasmo, iniciativa, esperanza, fuerza), poseedora del impulso necesario para emprender la construcción del futuro, para hacer su aportación en la evolución de las ideas, y cuyas virtudes han mostrado de hecho su fecundidad al predominar en sociedades como la griega y el cristianismo inicial; se trata, claro está, de un concepto de juventud que trasciende lo circunstancial, cuya significación expone así Gutiérrez Girardot: "Rodó no entendía el concepto de juventud a la manera trivial de los ministerios de educación. Más de un decenio antes que Walter Benjamin Rodó concibió la juventud como un estadio no meramente biológico, sino como «la alegoría de un estado supremo y metafísico de la

[26] Cf. J. E. Rodó, *Ariel*, op. cit., p. 139. Tomo las citas de *Ariel* de la edición en Cátedra de Belén Castro, que contiene un útil y muy completo estudio introductorio.
[27] *Ibidem,* p. 141.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

historia» (W. Benjamin), como un «reino mesiánico» en el que la «historia se encuentra como recogida en un punto álgido»: como la Utopía"[28].

3.1.1.1 Peligros que hay que evitar y valores deseables

Existe, no obstante, una serie de peligros que es necesario evitar y que proceden de distintos frentes: las tentaciones del decadentismo finisecular, que puede transformarse en desaliento estéril, mal sustituto de la insatisfacción reformadora y del dolor como acicate de cambio; la especialización, riesgo de las sociedades avanzadas denunciado por Comte, que amenaza el desarrollo pleno de la persona y supone la inaceptable tiranía de sacrificarlo todo a la utilidad material y al bienestar sin dejar el espacio necesario de libertad interior para la entrega a lo desinteresado y lo ideal; el utilitarismo y el materialismo cuando, en vez de contribuir al cultivo del ideal y del espíritu proporcionando las bases del bienestar material necesario para el ejercicio del ocio noble, se convierten en fines en sí mismos; la admisión incontrolada de la fuerte corriente de inmigración aceptando ciegamente la relación entre civilización y muchedumbre implícita en la fórmula que se hizo famosa "*gobernar es poblar*"; los defectos de la democracia cuando supone la mediocrización de la sociedad, el encumbramiento del utilitarismo y del bienestar material que denunciara Renan, para quien "siendo la democracia la entronización de Calibán, Ariel no puede menos que ser el vencido de ese triunfo"[29], así como el desarrollo de un mediocre individualismo criticado por Bourget; y, cómo no, la adopción ciega y acrítica del modelo de los Estados Unidos, en que se condensan algunas de las lacras que se han apuntado.

Frente a los aspectos que deben ser evitados se alzan los valores sustentados en ciertos modelos positivos que conviene determinar, pues son referentes culturales que sirven para explicar la filiación de algunas ideas de Rodó: Atenas es propuesta como ejemplo paradigmático de desarrollo integral de las facultades humanas, tanto físicas como espirituales, un bien que se opone al empobrecimiento procurado por la especialización. El maestro Próspero no quiere parecer tan ingenuo como para creer que se pueda alcanzar la

[28] Cf. R. Gutiérrez Girardot, *Insistencias*, Santa Fe de Bogotá, Ariel, 1998, p. 50.
[29] Cf. J. E. Rodó, *Ariel*, op. cit., p. 177.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sencillez de esa armonía dentro de la complejidad de nuestra civilización, pero postula al menos la "participación de todos [...] en ciertos *intereses del alma*"[30]. Y es también en el seno de Grecia donde se fragua el ideal platónico de una moral que funde ética y estética, lo bueno y lo bello, síntesis reclamada en el discurso de Próspero aduciendo que puesto que el cultivo del sentimiento de lo bello es esencial para el sustento de la vida espiritual y su ennoblecimiento, resulta necesario para la educación moral, alineándose así con propuestas como la de Hugo, para quien, como vimos, la vinculación entre lo ético y lo estético confería al arte una "utilidad" admirable por servir para la educación del pueblo. Así pues, el deber ha de sentirse, en palabras de Próspero, "estéticamente como una armonía"[31]:

> A medida que la humanidad avance, se concebirá más claramente la ley moral como una estética de la conducta. Se huirá del mal y del error como de una disonancia; se buscará lo bueno como el placer de una armonía[32].

Aunque la filosofía platónica es el centro del que irradian tales concepciones, sólo el breve tiempo del cristianismo naciente, en que pudo darse una síntesis entre lo helénico –aún presente– y la pureza evangélica –todavía sin adulterar–, proporcionó un contexto del todo favorable para la realización de ese ideal ético-estético al conseguirse "infiltrar el espíritu de la caridad en los moldes de la elegancia griega"[33], pues para el maestro de *Ariel* una cultura en que se excluya alguno de los dos aspectos vivirá una gloria limitada: tal es el caso del ascetismo cristiano al descartar lo bello, lo delicado, lo amable, o del Renacimiento italiano al menospreciar el bien moral, o del puritanismo inglés al denostar la belleza.

3.1.1.2 La democracia y la ciencia

Rodó debe pronunciarse asimismo sobre esos dos elementos que están en la base del progreso de las sociedades modernas y que no pueden soslayarse: la ciencia y la democracia. Su posición con respecto a la segunda es indicativa del equilibrio que busca, situándose en un lugar equidistante entre el igualitarismo mal entendido y el injusto aristocratismo basado en falsas superioridades. Expone las ideas opuestas a la democracia

[30] *Ibidem,* p. 157. En cursivas en el original.
[31] *Ibidem,* p. 164.
[32] *Ibidem,* p. 166.
[33] *Ibidem,* p. 168.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Renan, Taine o Bourget, y en pro del aristocratismo intelectual, defendidas también por Emerson, que consideraba que las minorías representaban mejor el verdadero carácter de los pueblos, o por Carlyle, que asignaba la tarea de guía de las sociedades a unos hombres superiores, los héroes. Se refiere asimismo al odio a la mediocridad de Flaubert compartido en la literatura del Norte por Ibsen y por Nietzsche, por ejemplo.

Próspero debe reconocer, pues, los peligros a que expone la democracia, ya que si la autoridad moral se halla en manos de los mediocres, éstos intentarán allanar todo cuanto sobresale por su excelencia, reducirlo a la medianía, aniquilando la alta cultura y todo lo extraordinario; intentarán destruir la valía, la excepcionalidad y el mérito, en su afán igualitario. Sin embargo, el maestro de *Ariel* defiende el espíritu de la democracia, advirtiendo que los defectos de su manifestación concreta en ese momento y con esa determinada forma histórica no deben cegar sobre los aspectos positivos de tal sistema siempre que sea reconducido y reformado convenientemente, de modo que esté dirigido por una autoridad moral que rectifique sus tendencias mediocrizadoras, garantice un espacio para el cultivo de la espiritualidad y la búsqueda del ideal, y sustituya el imperio del número por el de la calidad.

Pese a su declarada admiración por Renan, apunta el error del pensador francés –cuyo aristocratismo intelectual no admite la igualdad de derechos– con respecto a ciertas ideas sobre la democracia, siguiendo en su crítica la estela del también francés Alfred Fouillée. Y aún reprueba con más crudeza el anti-igualitarismo propugnado por Nietzsche con su endiosamiento del "superhombre" en detrimento de "los desheredados y los débiles"[34]. Así pues, le parece sensato, antes que pretender la destrucción de la democracia, emprender su reforma, pues aquélla no ha llegado aún a su realización completa. Ella traerá aparejada, partiendo de la igualdad, una justa selección de los mejores. Se trata, pues, de educar al pueblo para que sea capaz de distinguir la superioridad y cultivar lo que aumenta el valor humano. La igualdad es, por tanto, una condición inicial, pero inevitablemente se dará la desigualdad que distinga a los que han logrado una superioridad por razones de su naturaleza o por esfuerzo de voluntad. En este sentido, expone el maestro:

[34] *Ibidem*, p. 191.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Cuando se la concibe de este modo, la igualdad democrática, lejos de oponerse a la selección de las costumbres y de las ideas, es el más eficaz instrumento de selección espiritual, es el ambiente *providencial* de la cultura[35].

El reemplazo de las aristocracias tradicionales y su autoridad impuesta por una aristocracia basada en la inteligencia y la virtud constituye un avance, un grado mucho mayor de justicia.

La ciencia tendrá un papel destacado para contribuir a formar el mejor concepto posible de democracia, conciliable con esa amable aristocracia espiritual: los principios de la ciencia reconocen la eficacia y el valor del esfuerzo colectivo; además, demuestran la necesidad –para el progreso– de un orden jerárquico que se da en todo, en virtud de las "relaciones de dependencia y de subordinación"; por último, "la ley universal de imitación" hace necesaria la presencia de modelos influyentes para el perfeccionamiento de las sociedades[36]. En el seno de la democracia justa y noble en que las verdaderas superioridades humanas reciben su autoridad de la libertad se puede conciliar lo mejor de dos modelos deficientes cuya síntesis utópica anhela, una vez más, Próspero:

> Del espíritu del cristianismo nace, efectivamente, el sentimiento de igualdad, viciado por cierto ascético menosprecio de la selección espiritual y la cultura. De la herencia de las civilizaciones clásicas nacen el sentido del orden, de la jerarquía, y el respeto religioso del genio, viciados por cierto aristocrático desdén de los humildes y los débiles. El porvenir sintetizará ambas sugestiones del pasado, en una fórmula inmortal. La democracia, entonces, habrá triunfado definitivamente[37].

3.1.1.3 Los riesgos de la "nordomanía"

Otro asunto importante que es objeto de la crítica de Próspero es el que ocupa el capítulo V del libro: los Estados Unidos. Tal crítica viene motivada por el desarrollo de la "nordomanía", una creciente admiración por la próspera y poderosa sociedad norteamericana, que seduce a Hispanoamérica. Lo que Rodó, en boca de Próspero, rechaza es la adopción o imitación servil de un modelo extraño –que ve como la representación del

[35] *Ibidem,* p. 189. En cursivas en el original. M. van Delden, que ha estudiado el sentido de la carga darwinista en el lenguaje de Rodó –apreciable en la cita que reproducimos– concluye que en *Ariel* se produce una "estetización del discurso darwinista sobre la selección natural" indicativo de que el escritor uruguayo "finalmente se inclina mucho más hacia el polo jerárquico y aristocrático que hacia el igualitario y democrático". Cf. M. van Delden, "The survival of the prettiest. Transmutions of Darwin in José Enrique Rodo's *Ariel*", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 159-160 n. 8.

[36] *Ibidem,* p. 192.

[37] *Ibidem,* p. 193.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

materialismo, del espíritu utilitario como fin y del igualitarismo de los mediocres– para fraguar la identidad de Latinoamérica. Semejante proyecto le parece *snob* e innoble, pues renuncia a la "independencia interior", que es "una principalísima forma del respeto propio"[38]. Frente a la carencia de una "personalidad" definida, que puede objetársele a los pueblos de la América Latina, Próspero propone "una herencia de raza", y plantea la necesidad de fundir el cosmopolitismo a que inevitablemente tienden con el "sentimiento de fidelidad a lo pasado" y la tendencia del "genio de la raza" a fusionar "los elementos que constituirán al americano definitivo del futuro"[39].

Como en otras ocasiones la crítica del maestro de *Ariel* es matizada, y no se opone a que se emulen los caracteres positivos que ve en la civilización norteña (a la que confiesa admirar pero no querer), siempre que no se la tome como modelo único. Entre sus cualidades destaca Próspero: el haber hecho surgir "nuestro concepto moderno de la libertad"; haber dignificado el valor del trabajo, su grandeza y poder; el desarrollo de las cualidades de fortaleza, tenacidad, actividad, energía personal, eficacia; haber sabido conciliar el individualismo con el espíritu asociativo para obtener soberbios resultados; la importancia dada a la instrucción, a la escuela; el haber engrandecido la ciencia en el plano de sus aplicaciones. Admira el maestro el valioso instrumento de su enorme voluntad y su robustez, el haber sabido guardar la tradición de un sentimiento religioso que sustenta su sentido moral, "el culto pagano de la salud, de la destreza, de la fuerza", su optimismo y confianza, su entusiasmo, "la originalidad y la audacia", "el extraordinario alarde de energía" que da algo así como épica grandeza a las luchas del interés y lo material. Incluso un espíritu excepcional y raro en aquel contexto, como fue Poe, dio a sus héroes –afirma Próspero invocando la autoridad de Baudelaire en ese tema– "la indómita resistencia de la voluntad"[40].

Ahora bien, en consonancia con las ideas del maestro sobre el ocio noble, que hace posible la dedicación a cuestiones desinteresadas y preocupaciones ideales, rechaza la concepción del trabajo y de la vida estrictamente subordinadas a la utilidad y al logro material propugnada por aquella sociedad. Tal visión aplicada a diferentes objetos (arte, religión, ciencia) los rebaja al someterlos siempre al fin utilitario y quitarles todo impulso

[38] *Ibidem,* p. 198. En cursiva en el original.
[39] *Ibidem*.
[40] *Ibidem,* pp. 200-203.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desinteresado. Sólo ha podido surgir el verdadero arte a través de manifestaciones individuales de genios como el de Poe o Emerson. La preocupación por la educación misma da como resultado la extensión de una "semicultura universal", tan equidistante de la ignorancia completa como de "la superior sabiduría y el genio"[41]. El interés utilitario realiza sus estragos en el espíritu del hombre y acaba con el sentimiento del derecho, con todo atisbo de nobleza en las instituciones, pues su democracia se rinde a la tiranía del número anulando los beneficios que se desprenden de las superioridades humanas. El poder en aumento de una plutocracia y la prioridad absoluta dada al engrandecimiento material colocan en primer término la mezquina "struggle-for-life" (lucha por la vida). Lo más noble de aquella civilización, los restos del espíritu que llevaran los primeros colonos, quedará como un reducto considerado "demasiado reaccionario, demasiado europeo, demasiado tradicionalista"[42] para el centro reinante de Chicago. Sobrevienen, pues, los deseos de expansión y colonización para propagar ese utilitarismo e imponer la suya como la cultura dominante, algo difícil, en opinión del maestro, porque carecen de la "simpatía" para contagiar su espíritu y realizar una verdadera obra de educación como supo hacerlo la Grecia clásica. Próspero señala la rivalidad declarada por el americano hacia Europa, al creerse destinado a eclipsar su gloria, y en ese sentido apunta que

> Inútil sería tender a convencerles de que la obra realizada por la perseverante genialidad del aria europeo desde que, hace tres mil años, las orillas del Mediterráneo, civilizador y glorioso, se ciñeron jubilosamente la guirnalda de las ciudades helénicas; la obra que aún continúa realizándose y de cuyas tradiciones y enseñanzas vivimos, es una suma con la cual no puede formar ecuación la fórmula *Washington más Edison*[43].

Como ya hemos señalado, Próspero propone en su discurso modelos positivos para contrarrestar ciertos excesos peligrosos y ofrecer referentes claros; con ellos suele aportar síntesis apropiadas para sortear posturas extremas que oscilan entre la atención exclusiva a los intereses utilitaristas y actitudes ineficaces por no tener en cuenta esos intereses en ninguna medida, pues al fin y al cabo se trata de hacer progresar a una sociedad en un proyecto espiritualista que requiere, no obstante, como condición previa "cierto bienestar material"[44], algo que por otra parte ya vimos reflejado por Hugo y por Lugones. Es, pues,

[41] *Ibidem,* p. 208.
[42] *Ibidem,* p. 213.
[43] *Ibidem,* p. 214.
[44] *Ibidem,* p. 215. Rafael Gutiérrez Girardot sitúa como centro de las síntesis propuestas por Rodó el esteticismo moral que postula: "[El] esteticismo moral y social-histórico de Rodó constituye la culminación de la compleja contraposición entre fantasía, poesía y pragmatismo esterilizante, entre individuo y masa, entre

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en esas ejemplificaciones, alegorías o metáforas donde pone en evidencia un diseño iconográfico y unos hitos culturales que dan a su discurso el soporte del prestigioso canon de la melancolía, importantísimo para determinar el sentido de sus palabras situándolas en una estructura más amplia y abarcadora que la del eurocentrismo tantas veces aducido.

3.1.1.4 Imágenes y símbolos representativos del proyecto civilizador de Rodó

3.1.1.4.1 El rey *penseroso*. Alegoría del "reino interior"

En el capítulo II de *Ariel* empleó Próspero para ilustrar el cultivo equilibrado de nuestra alma un cuento simbólico sobre "el rey hospitalario", rey generoso, liberal, regente de un país idílico donde la hospitalidad se extendía a todos y a todo. Y, no obstante, este rey guardaba para sí una sala íntima, un recinto para el "adormecimiento penseroso" y "la contemplación del propio ser", donde "esculpidas imágenes hablaban de idealidad, de ensimismamiento y de reposo". Era su reducto para soñar, liberarse de la realidad, volverse a su interior; en ese lugar "se desplegaban sobre su frente las blancas alas de Psiquis". Al morir el monarca quedó la estancia "para siempre abismada en su reposo infinito", para no ser profanado por nadie el lugar "donde el viejo rey quiso estar solo con sus sueños y aislado en la última Thule de su alma"[45]. El cuento se presenta como una alegoría de la necesidad de guardar el "reino interior", aun cuando hayan de mantenerse las puertas abiertas liberalmente al mundo.

Este relato interpolado no tiene una función meramente anecdótica; incluso se lo ha considerado como una especie de modelo reducido del libro entero, apuntándose la influencia de la literatura mística en la configuración de la arquitectura del castillo del "rey hospitalario" que tiene su paralelo en el "castillo interior" de Santa Teresa, con el común motivo de la mirada interior: los "ojos del alma" que menciona Rodó, la "visión

democracia y hombres selectos, entre especialización alienante y cultura amplia de la sociedad". Cf. R. Gutiérrez Girardot, "El 98 tácito: *Ariel* de José Enrique Rodó", *Analecta Malacitana*, Vol. 22, núm. 24, 1999, p. 37.

[45] *Ibidem*, p. 160.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

intelectual" de que habla Santa Teresa[46]. Además de las implicaciones de esta fuente, en el cuento alegórico se acumulan elementos e imágenes de la melancolía: la meditación y la contemplación, la figura del pensador y la efigie alada de Psiquis (imposible no recordar el poema alegórico de Darío "El reino interior" –*Prosas profanas,* 1896–, precedido del epígrafe de Poe: "with Psychis, my soul" [con Psique, mi alma])[47], la estancia solitaria, el viejo rey aislado. En el revelador término "penseroso", empleado por Próspero, se evoca la Melancolía posmedieval cantada por Milton en *Il penseroso*, donde el poeta inglés la invoca como una diosa sabia y santa, una sacerdotisa pensativa que nos lleva muy cerca del ámbito velado por un "Religioso silencio" donde se aísla el rey hospitalario del cuento de Rodó. Es significativo que poco después se cite a Montaigne, otro insigne melancólico[48] y una de las fuentes de *The tempest*[49]. Por otra parte, la "celda escondida y misteriosa" del rey hospitalario, reducto irrenunciable donde es necesario penetrar para poder llamarse "hombres libres", es asimismo –con sus figuras esculpidas– reino del arte, y sobre todo un lugar donde "Pensar, soñar, admirar", esto es, desarrollar las actividades propias del "ocio noble" que "[los antiguos] tenían por el más elevado empleo de una existencia verdaderamente racional, identificándolo con la libertad del pensamiento emancipado de todo innoble yugo"[50], todo lo cual nos recuerda con intensidad la definición moral del melancólico dada por Kant, que contaba entre sus atributos el no dejarse someter por ningún género de cadenas. La conexión gana fuerza cuando al destacar Próspero la necesidad de unir la idea del "ocio noble" con su complementaria moderna de "la dignidad del trabajo útil"[51], propone al esclavo Cleanto, de la escuela estoica, como ejemplo de la reserva necesaria del reino interior, que hace del pensamiento una liberación, posible incluso entre los duros trabajos de la servidumbre.

Así pues, la síntesis que plantea el maestro de *Ariel* no está ni en los extremos del encierro en una torre de marfil ni en la entrega absoluta a los asuntos de la realidad exterior,

[46] Cf. O. Ette, "«Así habló Próspero»: Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 528, Madrid, junio 1994, p. 51.
[47] Cf. R. Darío, *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., pp. 831-834.
[48] Véase M. A. Screech, *Montaigne and melancholy. The wisdom of the essays,* Londres, Duckworth, 2000.
[49] La figura de Caliban fue inspirada por su ensayo sobre los caníbales en traducción de John Florio, publicada en 1603.
[50] Cf. J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 161.
[51] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sino que participa de ambos planos: hay que desempeñar el papel que toca para el impulso de la humanidad, pero reservar siempre un espacio interior completamente inviolable.

3.1.1.4.2 El brazo que "construye" y "el que sirve de apoyo a la noble frente que piensa"

Mucho después, ya en la última parte del capítulo sobre los Estados Unidos, también utiliza Próspero una imagen emblemática para expresar la necesaria combinación entre la búsqueda de un básico bienestar material y los bienes espirituales, vinculando la meditación con el gesto que lo es igualmente de la melancolía pensativa y la nobleza espiritual:

> Sin el brazo que nivela y construye, no tendría paz *el que sirve de apoyo a la noble frente que piensa*[52].

El desarrollo de la idea lo lleva a ilustrarla con ejemplos de civilizaciones pasadas en que las riquezas sufragaron las obras del espíritu:

> Las naves que volvían de los países de *Las mil y una noches*, colmadas de especias y marfil, hicieron posible que Lorenzo de Médicis renovara en las lonjas de los mercaderes florentinos, los convites platónicos[53].

Así pues, unas líneas después de que se nos haya dado la imagen más noble del pensador encontramos la referencia al momento de Lorenzo de Médicis, que nos sitúa inequívocamente en el contexto de la Florencia renacentista y neoplatónica en donde florecieron Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, y las ideas ennoblecedoras de Saturno y el temperamento melancólico. Es digno de mención el hecho de que, como dice en nota Belén Castro en su edición de *Ariel*, Rodó evoque varias veces este modelo cultural de Florencia bajo el príncipe Lorenzo[54].

3.1.1.4.3 La ciudad ideal, sede del pensamiento

En el último capítulo, Próspero se aplica a determinar en qué se cifra la gloria de un pueblo: ésta no se mide por la prosperidad material ni por el número de sus habitantes,

[52] *Ibidem,* p. 215. Las cursivas son nuestras.
[53] *Ibidem*, p. 216.
[54] *Ibidem,* p. 216, n. 34.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

meros medios cuyo fin ha de ser la irradiación de una espiritualidad noblemente civilizadora; la verdadera grandeza de una civilización se manifiesta, pues, en una herencia espiritual que ilumina el provenir. Lo que hace de la ciudad el ámbito de la alta cultura se mide por una imagen representativa, la de la grandeza que surge

> cuando entre las luces que se encienden durante sus noches está *la lámpara que acompaña la soledad de la vigilia inquietada por el pensamiento* y en la que se incuba la idea que ha de surgir al sol del otro día convertida en el grito que congrega y la fuerza que conduce a las almas[55].

De nuevo se vale Rodó de la imagen del pensador entregado a estudios nocturnos, de nuevo se vale, pues, del imaginario codificado que encierra el significado de la alta espiritualidad de lo saturnino, representado aquí por los estudios nocturnos y solitarios y por el pensamiento ensimismado y profundo, con una formulación que recuerda vivamente estos versos del mismo poema de Milton al que aludimos más arriba:

> Or let my lamp, at midnight hour,
> Be seen in some high lonely tower[56].

Es precisamente al dominio del pensamiento a lo que otorga Próspero la mayor fuerza civilizadora, por lo que señala que

> Ciudades regias, soberbias aglomeraciones de casas, son para el pensamiento un cauce más inadecuado que la absoluta soledad del desierto, cuando el pensamiento no es el señor que las domina[57].

3.1.1.5 El protagonismo de "las razas pensadoras"

Las últimas orientaciones del maestro tratan de ser un impulso para la construcción perseverante del porvenir, una invitación a la utopía contando con la consagración desinteresada al ideal y la labor de "las razas pensadoras"; parte, además, de que puesto que ya existen ciudades de primer rango en América Latina en cuanto a su grandeza material y su grado de civilización, corresponde a la nueva generación guiar a los demás hacia el triunfo del espíritu y del pensamiento, una tarea que no se presenta fácil e inmediata, hasta el punto de que tal vez les toque a esos jóvenes a quienes se dirige jugar el papel de los precursores, no de los fundadores. Tal función es, sin embargo, igualmente necesaria para preparar "el advenimiento de un nuevo tipo humano"; han de ser, según indica Próspero,

---

[55] *Ibidem,* p. 221. Las cursivas son nuestras.
[56] Cf. J. Milton, *Il Penseroso,* en *The works of John Milton*, Ware, Wordsworth, 1994, 85-86, p. 26. [O deja que mi lámpara, a media noche, / Se vea en una alta y solitaria torre].
[57] Cf. J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 221.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como las "*especies proféticas* de que a propósito de la evolución biológica habla Héer"[58] (en el primer capítulo del libro sugirió el maestro la "invocación al ideal *que vendrá*", se refirió a la "esperanza mesiánica"[59] que debían mantener viva en los momentos de angustia).

La exposición de Próspero en la línea que estamos marcando presenta convergencias fundamentales con los textos de Hugo y de Lugones. Por una parte, la visión histórica que proyecta, haciendo del pasado el ámbito del combate, del presente el de la nivelación y la construcción, y del porvenir el de las circunstancias que posibiliten "el desenvolvimiento de superioridades facultades del alma"[60], nos recuerda la gradación que propusiera Hugo partiendo de distintos tipos de hombres de acción y exaltando finalmente, por encima de todos, al pensador, que había de ser el verdadero guía de las sociedades futuras. También Rodó sueña a su América como protectora de lo espiritual y "pensadora, sin menoscabo de la acción". Pero lo más significativo es que al entrar en el meollo del discurso que mantiene Rodó en *Ariel* encontramos las mismas consignas del *William Shakespeare* de Hugo: la exaltación del ideal y la espiritualidad, la superioridad del pensamiento, el sueño del porvenir... También en él vemos al reformador que pide un esfuerzo colectivo teniendo la mirada puesta en el ideal: "El porvenir –señala Próspero– es en la vida de las sociedades humanas el pensamiento idealizador por excelencia"[61], es el pensamiento que, trascendiendo el interés egoísta, ennoblece nuestra vida, por lo que expresa el

> deber de continuar la obra del perfeccionamiento, de trabajar en beneficio del porvenir, para que, *acelerada la evolución por el esfuerzo de los hombres*, llegue ella con más rápido impulso a su término final, que será el término de todo dolor y toda vida[62].

3.1.1.6. El espíritu de Ariel, símbolo de la alta espiritualidad

La aceleración de la evolución, tarea del hombre solar en Hugo, es consecuencia en este caso del esfuerzo de los hombres imbuidos por el espíritu de Ariel, en quien se inspira

[58] *Ibidem,* p. 224.
[59] *Ibidem,* p. 149. En cursivas en el original.
[60] *Ibidem,* p. 223.
[61] *Ibidem,* p. 226.
[62] *Ibidem,* p. 227. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el maestro para hacer su petición y a cuyo alto simbolismo vuelve para terminar su discurso:

> Ariel es la razón y el sentimiento superior. Ariel es este sublime instinto de perfectibilidad [...] Ariel es, para la naturaleza, el excelso coronamiento de su obra, que hace terminarse el proceso de ascensión de las formas organizadas, con la llamarada del espíritu[63].

Este simbolismo está presente asimismo, por cierto, en *Las montañas del oro* de Lugones, donde de la gruta y los abismos a la montaña u otra de las formas de la elevación (torre, pirámide), se produce también ese movimiento ascensional de la materia amorfa primero, organizada después, hasta culminarse en la cumbre de purificación espiritual. "Ariel triunfante –resume Próspero–, significa idealidad y orden en la vida, noble inspiración en el pensamiento, desinterés en moral, buen gusto en arte, heroísmo en la acción, delicadeza en las costumbres"[64]. Vemos, pues, que Ariel condensa en sí el simbolismo de todas las manifestaciones de una alta espiritualidad. Es necesario reproducir una larga cita para que entendamos hasta qué punto Rodó convirtió a Ariel en aquello que para Hugo y Lugones representa la espiritualidad solar: lo que es el genio, para el primero, o la figura de Prometeo, para el segundo; y en cualquiera de los casos, el espíritu bienhechor de la humanidad, numen civilizador. Frente a Calibán, Ariel resulta también un héroe caído, vencido, "proscrito", como lo sería más tarde el Prometeo de Lugones (*Un proscripto del sol* es el subtítulo de la obra), y agente de espiritualidad: inspira a los hombres la racionalidad; como Prometeo, los dota de inteligencia y razón. Dice Rodó por boca de Próspero:

> Él [Ariel] es el héroe epónimo en la epopeya de la especie; él es el inmortal protagonista; desde que con su presencia inspiró los débiles esfuerzos de racionalidad del hombre prehistórico, cuando por primera vez dobló la frente oscura para labrar el pedernal o dibujar una grosera imagen en los huesos de reno; desde que con sus alas avivó la hoguera sagrada que el aria primitivo, progenitor de los pueblos civilizadores, amigo de la luz, encendía en el misterio de las selvas del Ganges, para forjar con su fuego divino el cetro de la majestad humana, hasta que, dentro ya de las razas superiores, se cierne, deslumbrante, sobre las almas que han extralimitado las cimas naturales de la Humanidad; lo mismo sobre los héroes del pensamiento y el ensueño que sobre los de la acción y el sacrificio; lo mismo sobre Platón en el promontorio de Sunium, que sobre San Francisco de Asís en la soledad de Monte Albernia. Su fuerza incontestable tiene por impulso todo el movimiento ascendente de la vida. Vencido una y mil veces por la indomable rebelión de Calibán, proscrito por la barbarie vencedora, asfixiado en el humo de las batallas, manchadas las alas transparentes al rozar el «eterno estercolero de Job», Ariel resurge inmortalmente, Ariel recobra su juventud y su hermosura, y acude ágil, como al mandato de Próspero, al llamado de cuantos le aman e invocan en la realidad. Su benéfico imperio alcanza, a veces, aun a los que le niegan y le desconocen. Él dirige a menudo las fuerzas ciegas del mal y la barbarie para que concurran, como las otras, a la obra del bien. Él cruzará la historia

[63] *Ibidem,* p. 227-8.
[64] *Iibidem,* p. 228.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> humana entonando, como en el drama de Shakespeare, su canción melodiosa, para animar a los que trabajan y a los que luchan, hasta que el cumplimiento del plan ignorado a que obedece le permita –cual se liberta, en el drama, del servicio de Próspero– romper sus lazos materiales y volver para siempre al centro de su lumbre divina[65].

La presencia de Ariel como espíritu, razón, inteligencia que se encarna en la materialidad humana para ayudarla a evolucionar es del mismo género que la de Prometeo en el drama de su caída: un sacrificio voluntario para dotar al hombre de intelecto; incluso la filiación con el fuego del héroe de Próspero reproduce en Ariel el simbolismo del fuego civilizador robado a Zeus por el bienhechor de la humanidad.

El poder inspirador que se atribuye a la figura de Ariel es tal que poco antes de terminar su lección, el maestro invita a sus discípulos a dejar impresa en su alma la imagen de ese bronce que lo representa para recordarles siempre la nobleza de su tarea, hacerles mantener la esperanza y animarlos en los momentos de desaliento.

3.1.1.7 "Así habló Próspero"

Por último, con la elocución "Así habló Próspero" sella el narrador el discurso del maestro e inicia el final de la narración, con la salida de los jóvenes llevando el persistente eco de sus palabras, en un estado como de suave melancolía: son los últimos momentos de la tarde, apenas alumbrada por un sol ya moribundo, y marchan en silencio como absortos en meditaciones graves; en esa noche tibia de estío "Las sombras, sin ennegrecer el cielo purísimo, se limitaban a dar a su azul el tono oscuro en que parece expresarse una serenidad pensadora"[66]. La multitud es lo único que estorba el éxtasis de los muchachos, y el primero en hablar es aquél al que llamaban *Enjorlás* –nombre tomado significativamente de un personaje de *Los miserables* de Hugo– "por su ensimismamiento reflexivo", y sus palabras, las últimas de la obra, nos hacen evocar el final de la "Introducción" de Lugones a su libro de poemas de 1898: *Las montañas del oro*. Dice el muchacho:

> Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira al cielo, el cielo la mira. Sobre su masa indiferente y oscura, como tierra del surco, algo desciende de lo alto. La vibración de las estrellas se parece al movimiento de unas manos de sembrador[67].

He aquí los versos de Lugones:

---

[65] *Ibidem,* p. 228-229.
[66] Cf. J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 230.
[67] *Ibidem,* p. 231.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> [...] Arriba
> Los astros continuaban levantando sus quejas
> Que ninguno sentía sonar en sus orejas.
> Rugían como bestias luminosas, heridas
> En el flanco, mas nadie sujetaba las bridas;
> Nadie alzaba los ojos para mirar aquellas
> Gigantes convulsiones de las locas estrellas;
> Nadie le preguntaba su divino secreto
> Nadie urdía la clave de su largo alfabeto;
> Nadie seguía el curso sangriento de sus rastros
>
> Y decidí ponerme de parte de los astros[68].

El gesto repetido y solitario de mirar hacia la elevación celeste, un gesto que coloca en un ámbito de sublime acercamiento a lo divino, tiende un puente entre obras en las que flota un mismo anhelo mesiánico[69].

No sólo la fórmula empleada por Rodó ("Así habló Próspero") trae inevitablemente ecos del *Así habló Zaratustra* de Nietzsche, sino que en esos momentos crepusculares tras la lección del maestro de *Ariel*, flota, como en la "La canción de la melancolía" que el viejo mago canta para los "hombres superiores", algo parecido al "espíritu de la melancolía" por el que aquél se ve acometido y que define como el "demonio del crepúsculo vespertino"[70]. La ambivalente actitud del Rodó de *Ariel* con respecto al pensamiento de Nietzsche (el escritor uruguayo tan pronto se auxilia de ciertas ideas del pensador alemán, como critica otras con vehemencia) ha sido destacada por Ottmar Ette, que pone el acento en la relación entre ambos escritores, a la que da un carácter crucial a la hora de determinar la aportación del texto de Rodó, cifrada no sólo en la complejidad genérica con que está construido sino también en la creación de una obra que funde el discurso literario y el filosófico, afirmándose como un modelo nuevo para la renovación del Modernismo dentro del cual abre una vía diferente, con capacidad regeneradora, y complementaria a la emprendida con éxito por Darío: "El «Así habló Próspero», por un lado, se relaciona doblemente con el

[68] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 60.
[69] Rafael Gutiérrez Girardot vio asimismo coincidencias importantes que acercaban al Rodó de *Ariel* y al Lugones de *Las montañas del oro* en la proposición de la elevada misión ética y, por ende, pedagógica que se asigna al arte en la obra del autor uruguayo y a las que Lugones dará respuesta en la suya con la figura del poeta como profeta y guía: "Cerca de Rodó estaba Leopoldo Lugones ya en su visionaria y apocalíptica victorhuguesca Introducción a su primer libro *Las montañas del oro* (1897), en la que tumultuosamente comprueba "la muerte de Dios" y a la vez lo invoca como "cima" del alma, como el que le ha querido que suenen en su oído las "predicciones" del "gran advenimiento", esto es, el Porvenir del Nuevo Mundo, a cuya realización invita el poeta [...] Lugones y Rodó tampoco fueron los únicos en esbozar una "pedagogía nacional" orientada por los poetas". Cf. R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 68-69.
[70] Cf. F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 395-400.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

canon de la literatura universal, estableciendo una relación directa con *The Tempest* de Shakespeare y el *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche. Se refiere no solamente a dos obras *europeas* sino también a dos grandes ejemplos de la literatura (dramática) inglesa y de la filosofía alemana, reclamando para su propio texto un lugar que se sitúa entre los discursos literarios y filosóficos [...] De esta forma, el *Ariel* de Rodó entra en un diálogo fecundo con el libro universal de la cultura [...] Dentro de este concierto, la voz de Nietzsche tiene una importancia fundamental para el autor de *Ariel* [...] como uno de los modelos más importantes de una escritura que niega y subvierte la distinción entre literatura y filosofía [...] Mucho más que un panfleto del panlatinismo o un *Anti-Zarathustra* latinoamericano, el *Ariel* de Rodó formula el aún inacabado proyecto de una modernidad literario-filosófica en Latinoamérica que parte de una revisión crítica y creativa del «texto universal»"[71]. El enfoque de Ette nos parece particularmente acertado porque pone de manifiesto, como se ve, la relevancia universal del texto de Rodó, su lugar en un sistema referencial más vasto que el que propone el canon rigurosamente europeo (incluyendo las influencias francesas que generalmente se ponen en primer término), y además sitúa el hecho en el marco de la tendencia finisecular al cosmopolitismo cultural: "*Ariel* se basa en un juego multifacético a nivel paratextual, architextual, intratextual e intertextual que subraya la vigencia creciente de un horizonte cultural internacionalizado en el *fin de siècle* hispanoamericano"[72].

Por otra parte, por la repercusión que han tenido las ideas vertidas en esta obra del escritor uruguayo, por su valoración como ensayo[73], resulta esencial subrayar la cualidad artístico-literaria del libro, que hace del arte y la literatura el dominio excelente de la filosofía planteada, su vía de expresión más eminente. La figura en bronce de Ariel como imagen plástica descrita por el narrador y exaltada e invocada por Próspero trasciende el valor simbólico más obvio, se convierte en elemento inspirador precisamente por remitir al territorio del arte, y el propio maestro obtiene de ella esa inspiración que busca insuflar en

[71] Cf. O. Ette, "«Así habló Próspero»: Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*", op. cit., pp. 55, 57, 61.
[72] *Ibidem*, p. 52.
[73] En nuestro propio trabajo nos hemos referido a veces a *Ariel* como ensayo de un modo general y por simplificar, pero es evidente que la obra presenta una complejidad en términos genéricos que hace difícil reducirla a un esquema ensayístico. Girardot lo ha definido así: "*Ariel* no es ni un ensayo ni un tratado sino un sermón laico, y muy probablemente el eco del *Zaratustra* de Nietzsche". Cf. R. Gutiérrez Girardot, "El 98 tácito: *Ariel* de José Enrique Rodó", op. cit., p. 24.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sus discípulos y que alienta sus palabras: "La palabra del filósofo tiende siempre a su transformación en arte, a su visualización. Evidentemente, sólo el trabajo artístico dará una nueva calidad al discurso filosófico de Próspero. Solamente a través de su fundación en el arte, la filosofía será capaz de perdurar"[74]. Apuntaremos un componente iconográfico que contribuye a hacer más poderosas esas implicaciones: el bronce alado de Ariel porta las connotaciones de la figura del ángel, ligada a la inspiración más elevada, aquélla que tiene su fuente característica en la melancolía.

3.1.2 Arquetipos shakespeareanos en el arielismo. Antecedentes

The tempest, de Shakespeare, ha resultado ser una mina para proporcionar arquetipos culturales que sirvieran de modelo o ayudaran a explicar la identidad en gestación de los países hispanoamericanos. Las perspectivas de análisis han sido múltiples y los símbolos han experimentado cambios y matizaciones diversos a lo largo del siglo XX. La obra de Rodó impulsó lo que se ha conocido como "arielismo", pero antes existía una serie de textos que pudieron inspirar la elección del escritor uruguayo. El francés Ernest Renan, pensador muy admirado por Rodó, había escrito un drama titulado *Caliban: suite de "La tempête"* (1878), en el que, ya en Milán, Caliban era un obrero que, por el ascenso popular, había vencido a Prospero y había hecho desaparecer a Ariel[75]; este drama se ha considerado con frecuencia como antecedente del ensayo de Rodó, pero también se han observado las divergencias entre la visión de la democracia defendida por el escritor uruguayo una vez se orientara convenientemente merced a la educación del pueblo, y el aristocratismo antidemocrático de Renan, a cuya defensa concurren los personajes-símbolos shakespeareanos en la reelaboración efectuada por el francés[76].

En su posición con respecto a la democracia Rodó sigue de cerca, como indicamos más arriba, a Alfred Fouillée. Gordon Brotherston ha trazado el desarrollo del simbolismo de los personajes de *The tempest* en los autores franceses cuyas lecturas de la obra

[74] Cf. O. Ette, "«Así habló Próspero»: Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*", op. cit., p. 53.
[75] Cf. B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 82.
[76] Cf. A. Ardao, "Del Calibán de Renan al Calibán de Rodó", *Cuadernos de Marcha*, núm. 50, Montevideo, junio 1971, pp. 25-31, comentado por B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., pp. 83-84.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

shakespeareana habrían sido la vía indirecta por la que Rodó se viera estimulado a recurrir a ellos para su obra de 1900. Brotherston considera más relevante el antecedente de Fouillée que el de Renan: el primero respondió con *L'Idée moderne du droit* (1878) al descreído drama del segundo para refutar sus ideas sobre la democracia y volver a poner en escena a Ariel, y Renan respondió a su vez con *L'Eau de jouvence: suite de 'Caliban'* (1880), que no ofrece una visión más optimista que su incursión anterior en el tema; en definitiva, Brotherston concluye que "En la práctica, es Fouillée, al responder a la réplica de Renan a *The tempest*, quien guía al uruguayo Rodó por el laberinto del pensamiento político europeo contemporáneo"[77].

3.1.2.1 Darío como precedente de Rodó. Ariel y Calibán, iconos modernistas

3.1.2.1.1 Caliban en el contexto noventayochista

Por otra parte, como señala Carlos Jáuregui, en un artículo sobre Calibán como icono del 98, antes de que ese personaje fuese adoptado en el ensayo de Rodó, sirviendo "para la composición utópica del imaginario histórico en un presente conflictivo e inasible, y para impugnar el materialismo vulgar de los nuevos tiempos", la generación modernista ya se había apropiado de los personajes del drama shakespeareano y "estaba ya en el imaginario de la época"[78]. José Agustín Balseiro abrió bajo el epígrafe de "Arieles y Calibanes", en un estudio sobre "Rubén Darío y Estados Unidos" publicado en 1967 y contenido en su libro *Seis estudios sobre Rubén Darío*, una línea que ha sido seguida por otros –entre ellos Jáuregui– al apuntar hacia el poeta nicaragüense a la hora de trazar la genealogía del simbolismo de Ariel y Calibán en la obra de Rodó[79].

---

[77] Cf. G. Brotherston, "*Arielismo* and anthropophagy: *The tempest* in La tin America", en P. Hulme y W. H. Sherman (eds.), *'The tempest' and its travels*, London, Reaktion Books, 2000, pp. 214-216. "In practice, it is Fouillée, in responding to Renan's response to *The Tempest*, who guides the Uruguayan Rodó through the maze of contemporary European political thinking". Nos referimos a este texto de Brotherston porque aunque se incluya en una colección de ensayos del 2000, sus ideas fueron planteadas en su Introducción a *Ariel* para la edición de Cambridge University Press de 1967, a la que remiten para este punto algunos otros críticos que tratan el tema.

[78] Cf. C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, núms. 184-185, Pittsburgh, julio-diciembre, 1998, p. 442.

[79] Cf. J. A. Balseiro, *Seis estudios sobre Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 117-132.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En efecto, dos años antes de publicarse *Ariel*, el propio Darío había escrito un artículo titulado "El triunfo de Calibán", que apareció en *El Tiempo* de Buenos Aires (20 de mayo de 1898) y en *El Cojo Ilustrado* de Caracas (1 de octubre de 1898). En él Darío, en un tono de exacerbación emocional, mostraba su hostilidad frente a los *yankees*, a quienes llamaba, entre muchas otras cosas, "búfalos de dientes de plata", "Bárbaros", y, por supuesto, "calibanes" entregados a ideales materialistas[80]. De esos "enemigos de toda idealidad" salva a Emerson, a Whitman y a Poe[81]. En la semblanza de este último incluida en *Los raros* el poeta nicaragüense había apuntado el simbolismo de Calibán que desarrolla en su artículo de 1898, como hizo notar Balseiro[82]. Calibán es el monstruo que representa a los *yankees* frente a lo latino, sinónimo de idealidad, de espiritualidad. Así pues, Darío habla de "La agresión del *yankee* contra la hidalga y hoy agobiada España"[83], y opone al dominio de los Estados Unidos e Inglaterra, la nobleza de la "raza latina", representada inmejorablemente por España, Francia e Italia. Proclama, en consecuencia, la necesidad de la Unión latina, la unión de lo que llama "la raza nuestra", y rubrica así su afirmación rotunda de la misma: "somos la raza sentimental, pero hemos sido también dueños de la fuerza. El sol no nos ha abandonado y el renacimiento es propio de nuestro árbol secular"[84]. Frente al "soplo cosmopolita" que llega de Europa para fecundar esas tierras se distinguen los "tentáculos de ferrocarriles", las "bocas absorbentes"[85] que provienen del Norte. Observa, no obstante, el deslumbramiento *yankee* por el que se han dejado ganar algunos países de Hispanoamérica. Su repulsa a los Estados Unidos es en este texto proporcional a su fogosa defensa de España, de la que precisa: "la España que yo defiendo se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América"[86]. Y cierra su artículo proclamando: "¡Miranda preferirá siempre a Ariel;

[80] Cf. R. Darío, "El triunfo de Calibán", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, núms. 184-185, Pittsburgh, julio-diciembre, 1998, 451-455, p. 451.
[81] *Ibidem*.
[82] Cf. J. A. Balseiro, *Seis estudios sobre Rubén Darío*, op. cit., p. 119.
[83] Cf. R. Darío, "El triunfo de Calibán", op. cit., p. 452.
[84] *Ibidem*, p. 454.
[85] *Ibidem*.
[86] *Ibidem*, p. 455.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Miranda es la gracia del espíritu; y todas las montañas de piedras, de hierros, de oros y de tocinos, no bastarán para que mi alma latina se prostituya a Calibán!"[87].

A lo largo de todo el texto se prodigan, refiriéndolas a los Estados Unidos, metáforas de lo monstruoso y, sobre todo, de la absorción caníbal: entre las primeras encontramos, además de "Calibán", denominaciones tales como "país de cíclopes", "la enorme Bestia", "el Goliat dinamitero y mecánico", "mamut", "la gran Bestia" o "Behemot" –animal monstruoso descrito por Job–; entre las segundas, leemos estas expresiones: "comedores de carne cruda", "la asechanza de la boca del bárbaro", "esas mandíbulas de boa todavía abiertas", "el apetito *yankee*", "¿Qué diría hoy el cubano al ver que so color de ayuda para la ansiada Perla, el monstruo se la traga con ostra y todo?", "bocas absorbentes", "la gula del Norte", "hemos de perecer tragados o aplastados por el coloso". B. Castro Morales, que ha estudiado las polaridades que articulan el discurso cultural en la búsqueda identitaria –la negación de los invasores, la afirmación de la identidad propia, la contraposición siguiendo el positivismo decimonónico de la raza latina y la raza sajona–, como en efecto hemos visto en Darío, explica el desarrollo en torno a todo ello de una retórica y unas figuras alegóricas con las que se busca "dar plasticidad y efectismo de parábola a la dramática invención de una identidad cohesora", apuntando que cuando se trata de dar expresión a la representación hostil de Estados Unidos, diversos escritores "comparten la alegorización monstruosa o la bestialización que se realiza del enemigo [con lo que] actualizan los procedimientos de la épica, que proyectaba en sus antihéroes un *ethos* bestial", aunque de todas esas alegorizaciones denigrantes la más interesante es la recuperación de la figura de Calibán para representar al enemigo estadounidense[88].

El contexto del artículo de Darío está determinado por la intervención norteamericana en Cuba contra los españoles, y surge en parte como reseña a un acto celebrado el 2 de mayo de 1898 en el teatro *La Victoria* en Buenos Aires a raíz de lo ocurrido en Cuba, en el que, entre otros, tomó la palabra el franco-argentino director de la Biblioteca Nacional Paul Groussac, quien en su conferencia alabó la Conquista, el legado

[87] *Ibidem*.

[88] Cf. B. Castro Morales, "Buenos Aires, 1898; alegorías y heráldicas de la identidad latino-hispano-americana en Paul Groussac y Rubén Darío", en E. Morillas Ventura (ed.), *España y Argentina en sus relaciones literarias*, Lleida, Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, pp.238, 241-242.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cultural de España, oponiéndolo a la brutalidad "*yankee*", a la agresiva pretensión de los Estados Unidos de imponerse por la fuerza, a su "cuerpo informe y «calibanesco»"[89]. Rodó también hereda en *Ariel* el simbolismo de Calibán en el contexto noventayochista, pues aunque no manifieste explícitamente la identidad entre Calibán y los Estados Unidos (como habían hecho Darío y Groussac), sí vincula al personaje de *The tempest* con el tipo de civilización representado por aquel país. El ataque de Rodó a la "nordomanía" dominante no es ajeno, pues, a los hechos del año crítico, lo que justifica que se haya considerado a *Ariel* como un libro del 98[90], y que Gutiérrez Girardot dijera de él que "Su suscitación fue la derrota de España en 1898"[91]. Para determinar la posición de Rodó se apoya Girardot además en otros textos muy explícitos en los que, si bien el escritor uruguayo declara el intenso deseo que experimentara de que Cuba sacudiera el yugo que le impuso España, al mismo tiempo manifiesta su irritación por la intromisión de Estados Unidos en una empresa que juzga "asunto de familia"[92]. Estos discursos se enmarcan, como puede verse, en un conflicto que hizo virar los sentimientos de muchos intelectuales en un sentido diferente al experimentado hasta entonces, transformando la actitud admirativa hacia los Estados Unidos como país progresista y modelo de modernización en desconfianza frente a una nación de poder amenazante y de civilización ajena en sus valores a la cultura hispanoamericana que se quiere construir, y convirtiendo, por otra parte, la hostilidad hacia la España opresora en simpatía hacia la nación caída, perdedora, en la que algunos reconocen a una madre y que configura parte de la comunidad cultural de la raza latina que se siente como propia.

3.1.2.1.2 La fuente ocultista de Darío: Joséphin Peladan.

A veces se ha pensado que tanto Rodó como Darío habrían tomado de Groussac la idea de identificar Calibán con los Estados Unidos[93]. Sin embargo, existen aún unas

[89] Cf. P. Groussac, *Viaje intelectual: impresiones de la naturaleza y el arte*, Primera serie, Madrid, Victoriano Suárez, 1904, pp. 100-101, citado por C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., p. 442.
[90] Cf. H. Ramsdem, "*Ariel*, ¿libro del 98?", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 302, Madrid, agosto 1975, citado por B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 50.
[91] Cf. R. Gutiérrez Girardot, "El 98 tácito: *Ariel* de José Enrique Rodó", op. cit., p. 23.
[92] *Ibidem*, pp. 23-24.
[93] Cf. C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., p. 442.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conexiones que hacen que el simbolismo de los personajes de *The tempest* adoptado por ambos modernistas se proyecte más allá de las circunstancias concretas del momento histórico. Darío, antes de su artículo "El triunfo de Calibán", ya había anticipado el simbolismo de Calibán en dos de sus semblanzas de *Los raros* (1896), aparecidas con anterioridad al libro en publicaciones periódicas[94]: así, en la de "Augusto de Armas", publicada el 4 de septiembre de 1893 en *La Nación*, Darío se refiere a Stuart Merrill diciendo que "como Poe, nació en ese país que Peladan tiene razón en llamar de Calibanes"[95]; en la de "Edgar Allan Poe", publicada en enero de 1894 en la *Revista Nacional*, recuerda el poeta las impresiones marcadas por el desagrado de un viaje a Nueva York y señala:

> «esos cíclopes ...», dice Groussac; «esos feroces calibanes ...», escribe Peladan. ¿Tuvo razón el raro Sar al llamar así a estos hombres de la América del Norte? Calibán reina en la isla de Manhattan, en San Francisco, en Boston, en Washington, en todo el país. Ha conseguido establecer el imperio de la materia desde su estado misterioso con Edison, hasta la apoteosis del puerco, en esa abrumadora ciudad de Chicago. Calibán se satura de whisky, como en el drama de Shakespeare de vino; se desarrolla y crece; y sin ser esclavo de ningún Próspero, ni martirizado por ningún genio del aire, engorda y se multiplica; su nombre es Legión. Por voluntad de Dios suele brotar de entre esos poderosos monstruos, algún ser de superior naturaleza, que tiende las alas a la eterna Miranda de lo ideal. Entonces Calibán mueve contra él a Sícorax, y se le destierra o se le mata. Esto vió el mundo con Edgar Allan Poe, el cisne desdichado que mejor ha conocido el ensueño y la muerte[96].

Estas referencias nos proporcionan una nueva perspectiva muy interesante: aunque se menciona en el segundo caso a Groussac, la declarada inspiración –además reiteradamente– de Peladan por parte de Darío es un dato especialmente significativo para interpretar la adopción del símbolo con la clave correcta. El Sâr Joséphin Peladan (1858-1918), leído "con particular devoción"[97] por Darío, fue un escritor ocultista, fundador del Salón de la Rosa Cruz (1892) en París, y autor de *El vicio supremo* (1884) y *La decadencia latina* (1885-1907), "donde se condenaba el triunfo del materialismo desde una perspectiva espiritualista y mística" y que inspiraría a Darío "la idea del materialismo acosando al

---

[94] Así lo hace notar Jáuregui, que tuvo la noticia de su publicación temprana, antes de formar parte de *Los raros*, a través del libro de J. E. Arellano, *Los raros: una lectura integral*, Managua, Instituto Nicaragüense de Cultura, 1996. *Ibidem*, p. 443, n. 9.

[95] Cf. R. Darío, *Los raros*, en *Obras completas. Semblanzas,* tomo II, op. cit., p. 390. Pedro Lastra, seguidor de la línea de Balseiro, adujo esta cita que es también reproducida en el artículo de Jáuregui. Cf. P. Lastra, "Relectura de *Los raros*", en I. A. Schulman, *Nuevos asedios al Modernismo*, op. cit., p. 205 n. 18, y C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., p. 443, n. 9.

[96] Cf. R. Darío, *Los raros*, en *Obras completas. Semblanzas,* tomo II, op. cit., p. 259. También citado por C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., p. 443.

[97] Cf. G. Arciniegas, "Darío o la doble perspectiva en el destino de América", *La torre 55/56* (1967), 311-321, p. 315, citado por C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., p. 444.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

espíritu sensible del artista"[98]. Son textos que también pudo conocer Rodó, y desde luego el escritor uruguayo no sólo tenía que conocer *Los raros* de Darío, donde se dan esas referencias, sino que, como ha demostrado Balseiro confrontando pasajes de uno y otro, los juicios de Rodó sobre Poe son deudores de los de Darío, a pesar de que "si Rubén mienta a Groussac y a Peladan, Rodó no relaciona sus símbolos con los de Rubén que le preceden, ni siquiera cuando alude también al caso específico de Poe"[99].

El conocimiento del precedente de Darío ha puesto de manifiesto no sólo el sentido del simbolismo rodoniano, sino que en esos textos del autor nicaragüense se encuentra "el génesis de la faz negativa de *Ariel* a propósito de la primera república americana"[100]. Esto ha supuesto dar a la visión de Darío prioridad cronológica sobre el carácter del anticalibanismo que luego refleja Rodó[101], así como sugerir nuevas lecturas de *Los raros* en las que se subraya una mayor implicación en la realidad americana por parte del poeta que la que suele admitirse: lecturas como la de Pedro Lastra, que busca "reivindicar la significación de Darío en estas dimensiones [en relación con el arielismo] del quehacer intelectual hispanoamericano"[102]; o la de Arellano, que describe la dimensión americana presente en *Los raros*, integrada en el cosmopolitismo genuino de Darío[103]. En cualquier caso, y ante el carácter reivindicativo que se ha dado a la cuestión de la prioridad cronológica en la conformación de los símbolos, no hemos de olvidar, por una parte, que tal vez somos nosotros quienes, con la desmedida obsesión por la originalidad y las primicias, le damos más importancia a tal hecho (en términos de mérito) que la debida, pues al fin y al cabo los símbolos acaban por convertirse con frecuencia en patrimonio común entre

[98] Cf. B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 84. La idea, reseñada por B. Castro, proviene de J. E. Arellano, "*Los raros:* contexto histórico y coherencia interna", en A. García Morales, (ed.), *Rubén Darío. Estudios en el centenario de "Los raros" y "Prosas profanas"*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1988, pp. 52-53.

[99] Cf. J. A. Balseiro, *Seis estudios sobre Rubén Darío*, op. cit., p. 121.

[100] *Ibidem*, p. 119.

[101] Pedro Lastra señala que "parece indiscutible [...] que la lectura del texto de Darío [...] fue un estímulo central para Rodó, por la cercanía de una palabra que expresaba, desde su misma ladera cultural, preocupaciones similares a las suyas. Es hora de reconocer esta filiación, que acaso germinó desde esa idea dariana, surgida a su vez –como se sabe– de las advertencias de su admirado Martí que incluso recuerda en una página de *Los raros*". Cf. P. Lastra, "Relectura de *Los raros*", op. cit., p. 206. J. E. Arellano se centra en un artículo en determinar que fue en *Los raros* (y no sólo en los momentos más explícitos) donde se fraguó la posición anticalibánica de Darío que influiría en Rodó y que sería central al arielismo, de modo que postula la prioridad temporal de Rubén. Cf. J. E. Arellano, "Calibán y Martí en *Los raros* de Darío", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28 (1), Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1999, pp. 431-444.

[102] Cf. P. Lastra, "Relectura de *Los raros*", op. cit., p. 204.

[103] Cf. J. E. Arellano, "Calibán y Martí en *Los raros* de Darío", op. cit., p. 435.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quienes pueden así dar fuerza dramática o poética a realidades compartidas; por otra parte, las realizaciones de ambos escritores se enmarcan en la reacción ideológica ante los hechos del 98, que provocan –como ha indicado J. L. Abellán– "una profunda solidaridad intelectual entre Rubén Darío y José Enrique Rodó"[104], considerados por el crítico como los "dos grandes portaestandartes" de la revolución modernista[105]; y además, como discurso cultural de mayor proyección, vale recordar la observación de Teodosio Fernández al apuntar que, aunque los planteamientos de *Ariel* en cuanto al simbolismo de Calibán no eran nuevos –pues ya existían los antecedentes de Martí y Darío, por una parte, y los de los intelectuales europeos que ya conocemos, por otra– "la versión de Rodó fue la que encontró un eco definitivo"[106].

Ello no quiere decir que desdeñemos el precedente de Darío; todo lo contrario: tiene la inmensa importancia de señalar la línea seguida por Rodó en sus significados más profundos, pues esa posición anticalibánica de Darío con fuente en Peladan, especialmente la concretada a través de la imagen del espíritu sensible de Poe amenazado por el materialismo del Calibán yanqui de donde surge "la contraposición que él explicita por vía simbólica [Calibán/Ariel] entre materialismo e idealidad"[107], y que se ha juzgado central al arielismo[108], explica la dimensión del discurso de Rodó, que trasciende el ámbito geopolítico. La consideración de Peladan es de incuestionable importancia si damos el crédito que se merece a la frecuentación de los modernistas en los terrenos esotéricos, algo de lo que no queda fuera Rodó. Didier Jaén se refiere en su artículo "Identidad cultural y tradición esotérica" a tendencias filosóficas afines a concepciones esotéricas en textos del escritor uruguayo, entre ellos *Ariel*: "Rodó manifiesta en gran parte de sus ensayos en *Motivos de Proteo*, por ejemplo en sus comentarios sobre *Peer Gynt*, una tendencia hacia la concepción espiritualista y teosófica. El *Ariel* se explica no sólo como producto de un

---

[104] Cf. J. L. Abellán, "Modernismo: Ariel como símbolo", en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, núm. 17, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 2000, p. 221. Abellán recuerda el deseo de conciliar el bien material (de modo meramente instrumental) con los beneficios espirituales, a lo que Rodó llamó "neo-idealismo", debido a que en definitiva "la aspiración ideal es lo que caracteriza y conforma su actitud intelectual: la renovación de la cultura latinoamericana en busca de la libertad crítica y en un sentido trascendente. Es precisamente en esa busca y en ese afán en lo que Rodó y Darío quedan hermanados". *Ibidem*, p. 228.

[105] *Ibidem*, p. 228.

[106] Cf. T. Fernández, *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, op. cit., p. 80.

[107] Cf. P. Lastra, "Relectura de *Los raros*", op. cit., p. 206.

[108] Cf. J. E. Arellano, "Calibán y Martí en *Los raros* de Darío", op. cit., p. 436.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

idealismo poético sino como expresión de una filosofía idealista y estética que concibe la realidad última, la realidad esencial, como un fenómeno estético, tal como fue concebido por Vasconcelos en su filosofía estética, de tendencias pitagóricas"[109].

En realidad, en su ensayo de 1900 el simbolismo asociado a Ariel y a Calibán se mueve en terrenos más abstractos que los que contienen esos personajes en el drama de Renan, por ejemplo; y ese simbolismo, manifiesto en la oposición Calibán/Ariel, se presenta –a través del tipo de aproximación llevada a cabo por Peladan– como realmente lo percibimos en la semblanza de Poe por Darío: los personajes-símbolos y la contraposición que dramatizan portan en los escritos del autor nicaragüense y en los del uruguayo un sentido de alcance más general que el estrictamente político, reproduciendo un conflicto de dimensión humana entre el materialismo y el espiritualismo, que era una cuestión central y recurrente del ocultismo, tan frecuentado por los modernistas[110].

3.1.2.1.3 Edgar Allan Poe, encarnación de Ariel y poeta melancólico

Estas ideas se relacionan, además, con la visión del artista y del poeta como seres de una espiritualidad superior, de ahí que Darío recurra en su "Edgar Allan Poe" a la comparación, tan representativa, de Poe con Ariel:

> Poe, como un Ariel hecho hombre, diríase que ha pasado su vida bajo el flotante influjo de un extraño misterio. Nacido en un país de vida práctica y material, la influencia del medio obra en él al contrario[111].

Señalábamos a propósito de ciertas ideas e imágenes del *Ariel* de Rodó su conexión con la tradición de la melancolía; cuando Darío se refiere al "cisne desdichado", al "ser de superior naturaleza", al "Ariel" que fue Poe está recurriendo asimismo al prestigio del canon que nos es conocido, y está haciendo del genio del aire creado por Shakespeare el espíritu de la inspiración y la melancolía encarnado en el poeta norteamericano. La

[109] Cf. D. Jaén, "Identidad cultural y tradición esotérica", en S. Yurkievich (coord.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alambra, 1986, p. 89.
[110] Aparte de contribuciones concretas al tema, centradas en ciertos autores y obras (algunas de las cuales citaremos a lo largo de nuestro trabajo), puede leerse el estudio de Gullón "Espiritismo y modernismo", donde –yendo más allá del aspecto al que señala el título– el autor refleja la extraordinaria presencia que tuvo el ocultismo en la capital del Modernismo, Buenos Aires. Cf. R. Gullón "Espiritismo y modernismo", op. cit., pp. 86-107.
[111] Cf. R. Darío, *Los raros*, en *Obras completas. Semblanzas,* tomo II, op. cit., p. 262.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

descripción completa de Poe es coherente con esa caracterización, pues Darío dice todo esto de él:

> soñador infeliz [...] príncipe de los poetas malditos [...] pálido y melancólico visionario que dio al arte un mundo nuevo [...] Su expresión habitual era soñadora y triste [...] Era un sublime apasionado, un nervioso, *uno de esos divinos semilocos necesarios para el progreso humano, lamentables cristos del arte*, que por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz. Nació con la adorable llama de la poesía, y ella le alimentaba al propio tiempo que era su martirio[112].

La descripción última nos sitúa en la tradición que venimos explorando, en la que confluyen el genio que pintó Hugo, el Ariel que sedujo tanto a Rodó como a Darío, y el Prometeo que cantará Lugones, seres aceleradores del progreso, verdaderos sacrificados, asimilándose a las concepciones esotéricas que expuso Lugones en su *Prometeo*. También en la semblanza de Darío se compara a Poe con el titán en una imagen especialmente feliz para nosotros, pues refuerza la vinculación que surge reiteradamente entre las figuraciones de un imaginario común:

> Ellas son, cándido coro de ideales oceanidas, quienes consuelan y enjugan la frente al lírico Prometeo, amarrado a la montaña Yankee, cuyo cuervo, más cruel aún que el buitre esquiliano, sentado sobre el busto de Palas, tortura el corazón del desdichado, apuñalándole con la monótona palabra de la desesperanza[113].

Una vez más, y no es casual en absoluto, convergen las imágenes del genio, del melancólico y de la alta espiritualidad en el término –Poe– que se ha identificado con el emblema shakespeareano –Ariel–. Y es que, aunque es corriente mencionar la atracción de los modernistas por el ocultismo, no se ha buscado el entronque más significativo de esa tendencia, el que la liga con las ideas sobre la melancolía –como ocurre desde el Renacimiento[114]–, que ha llevado a que se genere el sentimiento de estirpe entre los poetas y artistas que se reconocen como hijos de Saturno: ¿en qué sentido si no habrían de interpretarse estas palabras de Darío?:

---

[112] *Ibidem,* pp. 260-267. Las cursivas son nuestras.
[113] *Ibidem,* p. 261.
[114] Véase F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina*, op. cit., donde la autora estudia la relación entre la filosofía oculta en el Renacimiento, entendiendo por tal la "especie de sistema de conceptos construido con elementos del hermetismo tal como lo revivió Marsilio Ficino, más una versión cristianizada de la Cábala judía, agregada por Pico de la Mirándola" que convergerían en el manual de Enrique Cornelio Agrippa titulado precisamente *Filosofía oculta*, y la melancolía inspirada como fuera representada por Durero en el grabado Melencolia I, en el poema de George Chapman *The shadow of night* o en algunas obras de Shakespeare. *Ibidem,* p. 11.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> *El noble abolengo de Poe*, ciertamente, no interesa sino a «aquellos que tienen gusto de averiguar los efectos producidos por el país y el linaje en *las peculiaridades mentales y constitucionales de los hombres de genio*», según las palabras de la noble señora Whitman[115].

El texto sobre Poe parece haber sido la base para "El triunfo de Calibán"[116], pues éste contiene las mismas asociaciones que aquél.

3.1.2.2 Dualidad de sentimientos hacia los Estados Unidos

Jáuregui señala la recurrencia de los motivos shakespeareanos en "Los anglosajones" (*Peregrinaciones*, 1901), donde se lee que "Entre esos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles"[117], y el "calibanismo" como clave de lectura en otros textos de Darío, entre los que menciona: "D.Q." (1899), "La invasión de los bárbaros del norte" (1901), "Invasión anglosajona: Centroamérica yanqui" (1902), "A Rooselvelt" (1905) y "Salutación al Águila" (1907)[118]. No obstante, la contraposición de textos hace ver los ambivalentes sentimientos de Darío con respecto a la civilización representada por los Estados Unidos[119]: además de las críticas, hacen aparición las alabanzas en las que proclama su admiración por la nación del norte. Así ocurre en el poema "Salutación al águila" (1907), donde podemos leer:

> *E puribus unum*! ¡Gloria, victoria, trabajo!
> Tráenos los secretos de las labores del Norte
> y que los hijos nuestros dejen de ser los rétores latinos,
> y aprendan de los yanquis la constancia, el vigor, el carácter[120].

En la segunda parte del texto "Los anglosajones", fechado el 27 de agosto de 1900, a pesar de la ironía con que Darío afirma que se dispone a ver "en qué consiste la superioridad de los anglosajones" y que es el tono que domina la conversación con su acompañante, el escritor se extiende comentando las excelencias de los norteamericanos,

---

[115] Cf. R. Darío, *Los raros*, en *Obras completas. Semblanzas,* tomo II, op. cit., p. 262. Las cursivas son nuestras.
[116] Cf. C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., p. 444.
[117] Cf. R. Darío, *Peregrinaciones,* en *Obras completas. Viajes y crónicas,* tomo III, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 427. Citado asimismo por C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., p. 443, n. 8.
[118] *Ibidem*.
[119] Balseiro presenta inicialmente la cambiante actitud de Darío ante Norteamérica como producto de una evolución basada en la experiencia, rastreándola en la sucesión de textos sobre el tema; sin embargo, ante las oscilaciones que resurgen debe admitir los altibajos en los juicios de Rubén sobre el coloso del norte. Cf. J. A. Balseiro, *Seis estudios sobre Rubén Darío*, op. cit., pp. 125-126, 132.
[120] Cf. R. Darío, *El canto errante*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 971.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con la consciencia de unos logros por los que no puede evitar sentir admiración: "Ese pueblo adolescente y colosal ha demostrado una vez más su plétora de vitalidad", nos dice, y no sólo elogia sus dones "Como agricultores", "como maquinistas e industriales" y "como cultivadores del cuerpo y de la gallardía humana", sino también "como artistas", afirmando en tal sentido:

> No; no están desposeídos esos hombres fuertes del Norte del don artístico. Tienen también el pensamiento y el ensueño. Los hispanoamericanos todavía no podemos enseñar al mundo en nuestro cielo mental constelaciones en que brillen los Poe, Whitman y Emerson [...] Entre esos millones de Calibanes nacen los más maravillosos Arieles. Su lengua ha evolucionado rápida y vigorosamente, y los escritores yanquis se parecen menos a los ingleses que los hispanoamericanos a los españoles. Tienen «carácter», tienen el valor de su energía, y como todo lo basan en un cimiento de oro, consiguen todo lo que desean[121].

Lugones se hizo eco asimismo, en la "Introducción" de *Las montañas del oro*, de esa tendencia contradictoria que dominaba el panorama en que se desarrollaba el conflicto entre los dos modelos de civilización –que había que conciliar, no obstante, para obtener lo mejor de cada una–, fundados en el dogma de la razón y en el dogma de la fe. El primero traía la aurora, la luz, el progreso, el libro, la libertad, la ciencia, el fin de la injusticia y de la tiranía, la muerte de Dios[122]... Sin embargo, el poeta se preguntaba "–Mas ¿Con qué vais, entonces, a llenar lo infinito?" Y proclamaba a propósito las bondades del dogma de la fe, que es "la suprema reveladora" y envuelve "Lo que es fecundo, / O luminoso, o bello", pero que puede resultar peligrosa también: "La fe es una montaña llena de precipicios". A esa dualidad se respondía con la síntesis:

> El Tío Sam es fuerte. Arraigada en su ombligo
> Tiene la cepa de Hércules. En su vasta cabeza
> Hay no sé qué proyectos de una informe grandeza:
> Aprende el recio canto que esfuerzan sus martillos;
> Muerde con sus tenazas la cuña de tus grillos;
> Pon en las férreas ancas de sus locomotoras
> Una gigante carga de nubes y de auroras;
> Desflora con su hierro las cumbres familiares;
> Y alzándote desde esos gigantescos altares,
> Proclama a Dios, enfrente de las excelsas lumbres
> Del Sol [...] [123].

La dualidad de sentimientos que se percibiría, asimismo, en Rodó con respecto a los Estados Unidos, cuyos logros expuso al lado de sus defectos y de los que aseveró: "aunque

[121] Cf. R. Darío, *Peregrinaciones,* en *Obras completas, Viajes y crónicas,* tomo III, op. cit., pp. 425-427.
[122] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 56-57.
[123] *Ibidem,* p. 58.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no les amo, les admiro"[124], había aflorado y con idénticos términos en el artículo de Darío, quien igualmente encontró difícil amarlos, pero en absoluto admirarlos[125].

3.1.2.3 La verdadera perspectiva del arielismo y del discurso calibánico en el Modernismo

El hecho de estas duplicidades en Darío, por lo demás evidentes, ha sido destacado por Jáuregui también, que nombra otras tres paradojas, expresivas de "los límites del discurso calibánico del 98", que se superponen a dicho discurso: la primera hace referencia al hecho de que, pese a ser pródigo "El triunfo de Calibán" en imágenes de la voracidad no llegue a relacionarse el término Calibán con caníbal, del que se ha visto como claro anagrama[126]; la segunda consiste en que ni a Darío ni a Rodó se les ocurrió identificarse con el monstruo colonizado que se resiste legítimamente al usurpador, lo que sí harían después autores anticolonialistas como Lamming, Césaire o Fernández Retamar; la tercera se refiere a que la defensa que Darío hace de España suponía en ese momento un manifiesto contra Cuba y entraba en conflicto con las ideas de Martí, que, sin embargo, eran esgrimidas por Darío en su texto[127]. En efecto, el ataque de Darío contra los Estados Unidos no se extiende a España; por tanto, en realidad, como dice Carlos Jáuregui, "La comprensión del momento se intentó nombrando la amenaza de diversas formas: utilitarismo, materialismo, barbarie, vulgaridad democrática, y oponiéndole el Hispanismo en sus versiones moral, racial y lingüística. Los referentes simbólicos de esos discursos fueron idílicos lugares comunes: la invocación de valores espirituales e idealistas, la *latinidad* que hacía a América 'hija de España', 'sobrina de Francia' y 'nieta de Roma', y la lengua, que permitía la conexión con el pasado español"[128].

La perspectiva no era la del colonizado que detestaba al colonizador, quienquiera que representase a esa figura, por lo que la actitud de autores como Darío y Rodó puede

[124] Cf. J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 202.
[125] Cf. R. Darío, *Peregrinaciones,* en *Obras completas, Viajes y crónicas,* tomo III, op. cit., p. 427.
[126] A. T. Vaughan y V. M. Vaughan no dan por resuelta la cuestión etimológica; explican pormenorizadamente las bases y los hitos de una conexión admitida desde finales del siglo XVIII, pero la cuestionan, pues no encuentran evidencia suficientemente concluyente como para admitirla sin dudas. Cf. A. T. Vaughan y V. M. Vaughan, *Shakespeare's Caliban: a cultural history*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 26-32.
[127] Cf. C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., pp. 445-446.
[128] *Ibidem,* p. 441.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

verse como sosteniendo una visión limitada de la cultura por aliarse con una ideología que mantenían los que pretendían devorarlos también: "Al nombrar su causa de identidad como la de la *raza latina*, acudían a una idea racista, de factura francesa y paradójicamente diseñada en el proceso de constitución del *botín americano* que se disputaban potencias como Inglaterra, Francia y los Estados Unidos"[129]. Sin embargo, esa "raza latina" era para ellos el tronco familiar en el que veían germinar al artista y al poeta como seres de nobleza superior; a ellos no les interesaba una filiación por razones políticas o culturales en sentido lato. Por eso, Darío dice amar a una España concreta, la España que "se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez"[130], una España de la que declara hija a su América, pero dentro de la familia mayor latina que extiende sus fronteras para constituirse en la patria común de artistas y poetas. Por eso también vemos que cuando el propio Rodó busca su "ciudad ideal", su modelo cultural, acude a la Atenas clásica, a la Florencia de los Médicis[131] o a la Weimar de Goethe y Schiller: ésos eran los ámbitos especialmente propicios para el escritor, los que diseñaban una ciudadanía artística que traspasaba fronteras, y así de explícitamente lo señaló Rodó:

> Agregaré que la más elevada aspiración de un espíritu literario ha de cifrarse en la ciudadanía de la *ciudad ideal* que imaginaron en Weimar los dos geniales colaboradores de *Las Horas* y a la que debía llegarse por la armonía de todos los entusiasmos y la reconciliación de todas las inteligencias[132].

Por eso quizá hay que buscar en el simbolismo de Ariel y Calibán en estos escritores un sentido que trasciende el contexto histórico en que se desarrollan, pues Ariel se presenta como numen de una estirpe gobernada por la espiritualidad, la búsqueda del ideal y el fin desinteresado, así como emblema de las sociedades que persiguen esos valores, frente a aquéllas en que se deja sentir el prosaísmo monstruoso y calibanesco de la primacía de los valores utilitaristas y materialistas, aquéllas que –según lo contemplan nuestros autores– apenas dejan lugar para el artista. Así, pese a aparecer como discursos ligados estrechamente a realidades políticas, textos como el de Rodó o el de Darío parecen no profundizar en un análisis de las causas de esas realidades porque su interés se centraba

---

[129] *Ibidem,* p. 445.
[130] Cf. R. Darío, "El triunfo de Calibán", op. cit., p. 455.
[131] Cf. J. E. Rodó, *El mirador de próspero*, en *Obras completas,* op. cit., p. 523; *Ariel, op. cit.* p. 216; *Escritos sobre la guerra de 1914,* en *Obras completas,* op. cit., p. 1161.
[132] Cf. J. E. Rodó, *La vida nueva (I)*, en *Obras completas,* op. cit., p. 146. Vuelve a aparecer la misma observación en *El mirador de Próspero* y en "Notas sobre crítica", "Escritos de la «Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales»", en *Obras completas,* op. cit., pp. 673 y 801.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más bien en contraponer paradigmas culturales: esos "retozos eurocéntricos como la construcción de un discurso de identidad con fuentes en Shakespeare, en los ideólogos del imperialismo francés, o, en el mejor de los casos, en sus espiritistas"[133] que –en palabras de Jáuregui– se permitía esta generación, responden a que sus aspiraciones se traducen, más que en reivindicaciones rigurosamente políticas, en el deseo de asimilarse a la tradición cultural más prestigiosa para el desarrollo espiritual y para la elevación del arte y del artista, y en realidad es más bien la tendencia cosmopolita la que cumple esas aspiraciones, tendencia que por definición no excluye lo americano. Por ello puede extenderse a otros (al mismo Rodó) lo que Jorge Eduardo Arellano dice cuando describe la integración de la dimensión americana presente en *Los raros* con el cosmopolitismo auténtico de Darío, que se manifiesta con "Una voz que aprehende la cultura de Occidente como totalidad y practica un cosmopolitismo real –no de moda– y efectivo. Una voz que aspira a la universalidad y, amén de los horizontes culturales de Europa, asimila el profetismo de Walt Whitman, la creatividad profunda de Poe y el hispanoamericanismo de Martí. Así, la dimensión de lo americano adquiere un sentido de identidad cultural"[134].

En consonancia con lo dicho hasta aquí, la propuesta de Rodó se integró en la de aquellos textos que frente a la posibilidad de incitar al activismo político o de adoptar el tono panfletario, respondieron al reto de la modernidad con el estímulo positivo para la búsqueda de la utopía y con la esperanza mesiánica; también él, como hiciera Hugo, frente a la posibilidad de la contestación social u opciones revolucionarias, reivindicó el instrumento de la educación, de la enseñanza, de la escuela; e, igualmente en línea con el poeta francés, se aferró a la cultura libresca, humanística, haciendo del libro el elemento civilizador por antonomasia.

[133] Cf. C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., p. 447.
[134] Cf. J. E. Arellano, "Calibán y Martí en *Los raros* de Darío", op. cit., p. 435.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.3 Articulación poética de algunos temas en la obra de Rodó

3.1.3.1 El libro: emblema-clave de un temperamento, un proyecto civilizador y una cultura

Es necesario detenernos precisamente en la fuerza emblemática del libro, que nos proporciona no pocas claves de las elecciones de Rodó en el sentido que venimos defendiendo. El libro ostenta para él las potencialidades que le permiten conciliar lo que puede verse como paradójico en su modo de proceder, porque el libro no está en los márgenes de la vida ni fuera del mundo, sino que es la vida misma y el mundo entero; no es objeto pasivo para ser leído: el libro nos lee, nos modela, nos contiene:

> ¡Qué inmensa y varia vida, qué inmensa y varia fuerza en ese mundo de papel liviano, subido sobre el mundo real, como sobre el caballo el jinete! Hay el libro movedor de revoluciones; el libro conductor de multitudes; el debelador de tiranías; el evocador y restaurador de cosas muertas; el que publica miserias ignoradas; el que constituye o resucita naciones; el que desentraña recónditos tesoros; el que avienta fantasmas y melancolías; el que levanta sobre las aras dioses nuevos. Hay el libro que, hundido como un gigante en sopor, bajo el polvo de los siglos, se alza un día a la luz, y con el golpe de su pie estremece al mundo. Hay el libro donde está presente el porvenir, la idea de lo que ha de trocarse en vida humana, en movimiento, en color y en piedra. Hay el libro que se transforma a la par de las generaciones; inmortalmente eficaz, mas nunca igual a sí mismo: el libro de que se puede preguntar: «¿Qué sentirán leyéndolo los hombres en los tiempos futuros?», como se puede decir: «¿Qué sentirán, aún no sentido por nosotros, ante una puesta de sol, o ante la sublimidad del mar y la montaña?» Hay el libro, cuyo nombre permanece significativo y arrebatador, como una bandera que ondea en las alturas, cuando ya pocos leen en él otra cosa que el nombre. Hay el que salva a un pueblo del olvido, o de ver rota su unidad en el tiempo, o de que le sea quitada su libertad; y el que multiplica, en la red del miserable, los peces; y el que apacienta los dulces sueños, gratos al alma del trabajador y a la del príncipe: los sueños, suave, balsámico elemento de que, necesita también el orden del mundo. Pero aún hay otro género de libros, por el cual lo que ese frágil y maravilloso objeto tiene de instrumento de acción, de energía manifiesta en lo real, obra en más hondos talleres de la vida; y es el libro modelador de caracteres[135].

En este emblema-clave, al que dedicó varios epígrafes del "Libro II" de su *Proteo* –titulado "Agentes de la transformación social"–, el escritor uruguayo encuentra la fusión ideal de pensamiento y acción, o mejor, el camino señalado para la construcción de una alta civilización en la que es imprescindible que la acción sea guiada por el pensamiento: así se conforman los ideales de quienes creyeron firmemente en el poder de la educación del pueblo, de la tarea pedagógica. Los títulos de los epígrafes de esta parte hablan por sí solos: "El libro modelador de hombres", "La idea trocada por el libro en fuerza viva", "Grande

[135] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., pp. 900-901.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

instrumento de reforma interior es el libro", "Cada frase pone en movimiento un mundo nuevo"[136]...

Sabemos que Rodó participó con frecuencia en la vida política de su país, y también que ejerció de guía como el "Maestro de la juventud de América" que en su *Ariel* se llamó Próspero; no obstante, su propia personalidad tendía hacia la introversión, la reserva, la timidez y, progresivamente, hacia el aislamiento. En la "Introducción general" de Emir Rodríguez Monegal a sus *Obras completas* se nos da cuenta de esos rasgos de su carácter percibidos a lo largo de su vida: ya en su primera juventud se nos presenta con "los rasgos perdurables del que cultiva la vida interior y no el trato social indiscriminado [...] En ese instante de su vida, Rodó se mostraba tímido y callado, pero no era un solitario"[137]. La amargura de situaciones como la de 1904, al iniciarse una guerra civil, lo induce a replegarse dentro de sí mismo, actitud a la que lo llevaba de manera natural su talante personal; en carta a Juan Francisco Piquet le cuenta: "Por aquí todo va lo mismo: guerra y miseria, caudillos y fanáticos, ríos de sangre y huracanes de odio. En todo eso, vida febril y en lo demás muerte y silencio. La literatura no da otras señales de vida que el aborto periódico de algún decadentoide revenido, en abominables opúsculos. (...) En fin, mi amigo, este ambiente no tiene otra *salida* que la de replegarse dentro de uno mismo en las horas que le deja a uno libres"[138]. Más tarde, en 1905, se nos dice que "Del cuadro general surge una impresión perdurable de tristeza y soledad, de aislamiento afectivo, de incomunicación personal directa. En ese momento de su vida, Rodó aparece como enmurallado en sí mismo. No hostil, sino ensimismado, y también herido"[139]. A medida que se narra el transcurso de su vida las descripciones lo presentan cada vez más sombrío: del Rodó de alrededor de 1914, dice Rodríguez Monegal: "A este autómata ensimismado, a esta máscara ingrata e inexpresiva se había ido reduciendo Rodó, acorazando su persona, hundiéndose en el refugio de sí mismo y proyectando hacia fuera un caparazón torpe y espeso"[140]. Su vida está, además, jalonada por crisis personales –rastreables a través de sus cartas– que lo sumen en el desinterés, el abatimiento y la tristeza[141]. Imaginamos, por tanto,

[136] *Ibidem,* pp. 900 y ss.
[137] Cf. E. Rodríguez Monegal, "Introducción general", en J. E. Rodó, *Obras completas,* op. cit., pp. 22-24.
[138] Citado por B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 23.
[139] Cf. E. Rodríguez Monegal, "Introducción general", en J. E. Rodó, *Obras completas,* op. cit., p. 38.
[140] *Ibidem,* p. 57.
[141] *Ibidem*, pp. 26, 35; cf. también B. Castro, "Introducción", en J. E. *Ariel,* op. cit., p. 44.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que hubo de existir bastante tensión entre sus tendencias naturales y la carga que asumió y que lo obligó a la acción política, con todos los sinsabores que ello le acarreó. Los libros lo ayudaron a conciliar esos dos aspectos, por una parte siendo refugio adorado y consolador, por otra, presentándose como instrumento pedagógico y civilizador. En el primer sentido, tenemos testimonios como estas palabras de una carta a Joaquín de Salterain: "Los que tenemos la desdicha de no ser clericales, ni jacobinos, ni proletarios, ni patronos, sino francotiradores de una causa que tiene pocos adeptos en nuestro país... y en el mundo: la causa de pensar por sí mismo, sin odios, sin prejuicios, ni abdicaciones del criterio personal en aras de una pasión sectaria, ¿dónde debemos clasificarnos? ¿Dónde está nuestro puesto, nuestra butaca en estas fiestas? Viendo pasar, con igual indiferencia, las pueblada de media calle, donde tirios y troyanos revelan que se diferencian mucho menos de lo que ellos creen, tenemos que elegir nuestro puesto en el rincón donde nos rodeamos de nuestros más fieles correligionarios: ¡Los libros!"[142]. Como instrumento educador, el libro señala el sentido de la actividad política de Rodó, que se dio como consecuencia del sentimiento de una misión que cumplir, la misión civilizadora del intelectual, una tarea a la que debió empujarlo más el sentido del deber y la responsabilidad ética que la vocación personal o sus tendencias caracterológicas[143]. El libro aparece nombrado en este otro sentido en una carta de 1904 dirigida al peruano Francisco García Calderón: "Seamos ciudadanos siempre y demos alguna vuelta por el Ágora; pero no empleemos preferentemente en la política la fuerza y la atención de nuestro espíritu, que pueden ser mucho más eficaces para bien de nuestros pueblos si las consagramos a *civilizar* y *educar* desde el libro, la cátedra, la prensa, el taller artístico o industrial, etcétera"[144].

Los libros cumplieron en su vida, pues, una doble función, individual y colectiva, imprescindibles igualmente para la conformación de la personalidad que para la educación

---

[142] Cf. J. E. Rodó, *Correspondencia,* en *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1967, p. 1334, citado por B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 44.

[143] Así lo refleja Fernando Aínsa, que presenta un cuadro muy vivo de la personalidad del escritor y señala el contraste entre su mensaje y su carácter, la contradicción "entre la personalidad y la obra de Rodó", que –añade– "se explica [...] por la explícita «voluntad programática» con que encara la misión del escritor cuya misión, por principio, «debe ser» optimista. El autor de *Ariel* dice «hay que reaccionar», porque el momento lo impone y lo hace más por un deber intelectual asumido éticamente que por espontáneo impulso de su naturaleza". Cf. F. Aínsa, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2002, p. 69.

[144] Cf. J. E. Rodó, *Correspondencia*, en *Obras completas,* op. cit., p. 1437, citado por B. Castro "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de las gentes: esa primera función queda al descubierto cuando el escritor extrae ejemplos de su propia experiencia en su relación con los libros:

> Conversé con este libro en mi infancia. Conversar con un libro significa mucho más que leerle: híceme amigo suyo, colaboré con él, desde que puse a su letra mi música interior; y hoy que ya no le leo si no es en mi memoria, le venero como a un trabajador heroico y bueno con quien de niño hubiera jugado sin sospechar su grandeza[145].

Además, el poder del libro se aprecia tan inmenso que por él se realiza una de las potencialidades más importantes de nuestra naturaleza que inspiró no pocas páginas de Rodó: la humana capacidad proteica, es decir,

> ...Esa tendencia a romper, por cierto espacio de tiempo, la unidad consecuente y monótona de la personalidad, escapando de la prisión de uno mismo y ejercitando la parte de Proteo que hay en el alma de cada uno de nosotros [...] Así la total complejidad de nuestro ser se reproduce, en cualquiera de nuestros sentimientos, en la más pasajera manifestación de nuestra naturaleza moral; quizá quien es Bayardo se complace al pasar al alma de Dafnis; quien es Manón, prefiere la historia de Virginia; quien es Homais, gusta del libro que le lleva a ser, por una hora, Aquiles o Romeo. Así, mediante el libro, participan, por cierto tiempo, que sustraen al encadenamiento de la realidad, los melancólicos del humor de los joviales, los activos de los arrobamientos del ensueño, los contemplativos de las emociones de la acción, los malvados del sentir recto de los justos, los poderosos de la sencillez de los humildes... ¿Y quién duda que estas transformaciones ilusorias son cañas de torneo que pueden cambiarse en lanzas de una transformación definitiva y real?[146].

Y aparece el libro como revelador de nuestra propia personalidad, como instrumento de autoconocimiento:

> Leídos en la infancia, en la adolescencia, en la juventud, en la virilidad, ¡cuán diferentes se nos muestran y muestran de reflejo, la imagen de nosotros mismos! Leídos en la desilusión y la derrota, en el triunfo y la prosperidad, ¡qué de nuevas cosas nuestras nos hacen conocer en cada uno de esos casos; cuánto secreto sacan a luz de nuestro mundo íntimo, como si aumentaran en nosotros lo diáfano, sereno y perspicaz de la visión de la conciencia![147].

Sin embargo, según decíamos, también manifiestan los libros su poder para un colectivo de hombres a los que puede modelar para bien, y así dice Rodó que

> aún hay otro género de libros, por el cual lo que ese frágil y maravilloso objeto tiene de instrumento de acción, de energía manifiesta en lo real, obra en más hondos talleres de la vida; y es el libro modelador de caracteres, artífice de la voluntad, propagador de cierto tipo de hombres; aquel que toma, como un montón de cera, una o varias generaciones humanas y, con fuerza plasmante, las maneja, entregándolas a las vías del mundo, marcadas de su sello invisible y perdurable[148].

El afán civilizador que movió a Hugo, hasta definir con esa función el concepto de utilidad del arte, es también una necesidad para Rodó, que concentra en el emblema del libro el poder de transformación social: civilizar y educar fueron grandes preocupaciones de

[145] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 902.
[146] *Ibidem,* p. 903-904.
[147] *Ibidem,* p. 904.
[148] *Ibidem,* p. 900-901.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estos reformadores en busca de la utopía. Pero la veneración por el libro que Rodó manifiesta procede también de la divinización del proceso creador del poeta y significa la afirmación de la tradición que encumbrara al genio:

> la obra parece leída en el alma misma del poeta y en el instante de la creación, sagrado y misterioso. Cundiendo en reverberaciones infinitas, cada frase pone en movimiento, dentro del alma, un mundo nuevo[149].

Además, el libro, emblema de pensamiento profundo –recordemos cómo la iconografía había consagrado su relación con la meditación y la melancolía–, vincula a Rodó con Prospero.

3.1.3.2 Prospero: el maestro de Rodó

En la "Introducción" a su edición de *Ariel* señala Belén Castro que "Para Rodó, como para el maestro Próspero de *Ariel*, la vida estaba estrechamente ligada a los libros, al pensamiento y a la escritura"[150]. Pero, puesto que ese maestro Próspero nos remite al personaje shakespeareano, nos interesa analizar las analogías que puedan existir entre Rodó y ese personaje, pues al fin y al cabo el escritor uruguayo lo eligió como *alter ego*, tanto en su *Ariel* como al poner bajo su nombre y colocar desde su perspectiva toda una serie de escritos reunidos en *El mirador de Próspero*.

El maestro de *Ariel* quiere ser un guía espiritual que deje en esa última lección a un grupo de alumnos una huella de estímulo indeleble, con la ayuda de la figura –materializada allí en un bronce de gran poder simbólico– de Ariel. Pese al tono esperanzador y al mensaje optimista que el maestro quiere transmitir, el hecho no deja de presentar su tinte crepuscular, primero porque se trata, al fin y al cabo, de una última lección y de una despedida (que además deja a los alumnos sumidos en un estado de exaltación muy especial), pero también por la impresión que deja la parte final merced a numerosos elementos: el "rayo del moribundo sol [que] atravesaba la estancia en medio de la discreta penumbra"; la salida de los jóvenes a "la última hora de la tarde"; la marcha del grupo en silencio; su meditación "absorta en cosas graves"; las imágenes de la caída en que se insiste al mencionar "el lamento del cristal herido" o el "fino destilar de la meditación"

[149] *Ibidem*, p. 902.
[150] Cf. B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel*, op. cit., p. 18.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(que ha sido comparado –se nos dice– con "la caída lenta y tranquila del rocío sobre el vellón de un cordero"); las imágenes del pensamiento mismo, como la de las sombras dando al cielo "el tono oscuro en que parece expresarse una serenidad pensadora", el silencio del grupo y el "ensimismamiento pensativo del más joven"[151].

Por otra parte, ¿quién era el Prospero de Shakespeare que proyectan las lecturas humanistas, aquellas que están en la línea de la tradición que nos interesa?: Prospero, no lo olvidemos, fue desde esa perspectiva un duque caído en desgracia, pero también un mago renacentista neoplatónico: Frank Kermode aplicó en su análisis de la magia de Prospero las concepciones expresadas en *De occulta philosophia* de Agrippa para retratarlo como un mago neoplatónico, cuyo Arte virtuoso era lo opuesto a la magia negra de Sycorax[152], y Frances A. Yates expuso su idea de que en Prospero se defendía al mago blanco que había sido el filósofo por excelencia de la reina Isabel, John Dee[153]. Con sus estudios de "las relaciones armónicas entre los mundos elemental, celeste e intelectual", Prospero se convirtió en un teúrgo y alcanzó el dominio de un arte potentísimo, del que Kermode señala: "Su Arte es sobrenatural; los espíritus que tiene a su disposición son los démones del Neoplatonismo, cuyo criterio de bondad no es el cristiano de adhesión a o deserción de Dios, sino el de inmaterialidad o inmersión en la materia. Él trata con espíritus altos en la escala de bondad, y si se necesitan espíritus inferiores [...] el demon superior los controla en su beneficio"[154].

---

[151] Cf. J. E. Rodó, *Ariel, op. cit.* pp. 230-231.

[152] Cf. F. Kermode, "Introduction", en W. Shakespeare, *The tempest*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1998, pp. xl-xli.

[153] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina, op. cit.*, p. 270. Por supuesto el protagonista de *The tempest* no está esbozado de manera unívoca. Kermode y Yates representan la línea de estudiosos que lo consideran prototipo del teúrgo renacentista (interpretación que adoptamos puesto que es la más afín a la concepción espiritualista de Prospero que lo presenta bajo la luz más positiva), pero también hay críticos que lo ven como un brujo o hechicero, y están, cómo no, los que encuentran evidencia para adscribirlo a una u otra tradición mágica. El problema de la determinación exacta de su arte y por tanto de su carácter mismo puede verse aún de modo más complejo, como ha hecho Bárbara A. Mowat en un artículo donde al tiempo que presenta una síntesis del estado de la cuestión y de las pruebas esgrimibles en una u otra dirección, propone una interesante interpretación de Prospero como un mago en que confluyen distintas tradiciones, incluidas la del hombre de magia serio (sea mago, encantador o hechicero) y la del ilusionista de carnaval, facetas relevantes para cuestiones fundamentales que plantea el drama "sobre la realidad y la ilusión, sobre la creatividad y la falsificación teatral, y sobre inquietantes afinidades entre el dramaturgo y el mago". Cf. B. A. Mowat, "Prospero, Agrippa, and Hocus Pocus", en V. M. Vaughan y A. T. Vaughan (eds.), *Critical essays on Shakespeare's The tempest*, New York, G. K. Hall & Co., 1998, p. 207. "about reality and illusion, about creativity and theatrical fakery, and about disturbing resemblances between the dramatist and the malician".

[154] Cf. F. Kermode, "Introduction", en *The tempest,* op. cit., p. xli. "His Art is supernatural; the spirits he commands are the daemons of Neo-Platonic, the criterion of whose goodness is not the Christian one of adherence to, or defection from, God, but of immateriality or submersion in matter. He deals with spirits high

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En Prospero se concentra, pues, el sino de los que se entregan al estudio y la contemplación profundos –llegando a la comunicación con los espíritus inmateriales–, y de los que se ven enfrentados, por otra parte, con un destino adverso. Por su condición de mago, Prospero debía estar bajo el dominio de Saturno, pues como hijos suyos se consideraba a los magos y a los sabios; así puede verse en un grabado de "Saturno y sus hijos" de Henri Leroy en el siglo XVI, cuya leyenda dice: "Saturno en su carro, tirado por Dragones, amenaza a un niño con su guadaña; pasa por Capricornio y por Acuario; posee el Occidente; rige sobre los Magos, los Sabios, las minas y el plomo"[155]. Además los autores de *Saturno y la melancolía* nos dicen que Saturno "en ciertas constelaciones engendra [...] hombres capaces de profetizar por libros ocultos y conocedores de muchos ritos esotéricos de los misterios. Firmico y el autor de otro texto griego estrechamente relacionado atribuyen a Saturno el poder de producir [...] «en la novena casa, hasta famosos magos y filósofos, así como excelentes adivinos y matemáticos [es decir, astrólogos], que siempre profetizan correctamente, y cuyas palabras poseen, por así decirlo, autoridad divina»"[156]. Son precisamente los conocimientos astrológicos de Prospero, su capacidad para profetizar leyendo en las estrellas, los que lo hacen actuar para atraer su fortuna:

> [...] by my prescience
> I find my zenith doth depend upon
> A most auspicious star, whose influence
> If now I court not, but omit, my fortunes
> Will ever droop [...][157].

Por lo demás, Prospero fue el duque de Milán cuyo poder le había sido usurpado y que llegó a ser exiliado, lo cual lo acercó aún más al dios destronado y desterrado por Zeus: el Kronos, hijo de Urano, que sería equiparado con el Saturno romano, en una imagen

---

in the scale of goodness, and if lesser spirits [...] are required, the superior daemon controls them on his behalf'.

[155] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., fig. 55.

[156] *Ibidem,* pp. 159-160. Después Ficino haría notar cómo ciertos hábitos e inclinaciones hacen que se entre bajo la influencia de Saturno: "Recuerda siempre que ya por las inclinaciones y deseos de nuestra mente y por la mera capacidad de nuestro «spiritus» podemos entrar fácil y rápidamente bajo la influencia de aquellos astros que denotan esas inclinaciones, deseos y capacidades; en consecuencia, por el apartamiento de las cosas terrenales, por el ocio, la soledad, la constancia, la teología y la filosofía esotérica, por la superstición, la magia, la agricultura y el dolor entramos bajo la influencia de Saturno". Cf. M. Ficino, *De vita triplici,* III, 2, en *Opera omnia,* op. cit., p. 534, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 256.

[157] Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., I.ii.180-184. [[...] Gracias a mi presciencia / He sabido que mi cenit depende de / Una estrella favorable en grado sumo, cuyo influjo / He de buscar ahora, pues si lo ignoro, mi fortuna / Caerá para siempre [...]].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

híbrida que conservaría los rasgos de uno y de otro[158]. La absorción en sus estudios secretos y profundos y en sus libros, que le hicieron apartarse de los asuntos de estado y perder su ducado[159], señala igualmente al patrocinio del planeta más elevado que, según Ficino, producía "esos filósofos sobresalientes cuyas mentes están tan apartadas de los estímulos exteriores, e incluso de su propio cuerpo, y tan atraídas hacia todo lo trascendental, que acaban siendo instrumentos de cosas divinas", el planeta que conducía "a la contemplación de asuntos más altos y más ocultos", pues "él mismo [...] significa «la divina contemplación»"[160]. El temperamento del mago que hubo de sufrir los vaivenes de la Fortuna encuentra expresión en repetidas ocasiones en que su discurso adopta un tono elegíaco: es, eso sí, un temperamento templado en la sabiduría y en la virtud que se expresa casi siempre serenamente, que logra reconducir sus alteraciones emocionales; así ocurre cuando, después de la mascarada con que obsequia a Ferdinand y a Miranda, intenta tranquilizar al joven, que ha percibido su agitación, y pronuncia estas memorables líneas:

> You do look, my son, in a mov'd sort,
> As if you were dismay'd: be cheerful, sir.
> Our revels now are ended. These our actors,
> As I foretold you, were all spirits, and
> Are melted into air, into thin air:
> And, like the baseless fabric of this vision,
> The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
> The solemn temples, the great globe itself,
> Yea, all which it inherit, shall dissolve,
> And, like this insubstantial pageant faded,
> Leave not a rack behind. We are such stuff
> As dreams are made on; and our little life
> Is rounded with a sleep. Sir, I am vex'd;
> Bear with my weakness; my old brain is troubled:
> Be not disturb'd with my infirmity:
> If you be pleas'd, retire into my cell,
> And there repose: a turn or two I'll walk,
> To still my beating mind[161];

---

[158] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 144-156.

[159] En el momento en que Prospero revela a Miranda lo que les ocurrió hasta llegar a la isla, le explica: "And Prospero the prime duke, being so reputed / In dignity, and for the liberal Arts / Without a parallel; those being all my study, / The government I cast upon my brother, / And to my state I grew stranger, being transported / And rapt in secret studies [...] I, thus neglecting worldly ends, all dedicated / To closeness and the bettering of my mind". Cf. *The tempest,* op. cit., I.ii.72-77, 89-90. [Y Prospero, el primero entre los duques, tan reputado / En dignidad, y en el cultivo de las Artes liberales / Sin igual; poniendo en éstas todo mi interés, / Dejé el gobierno en poder de mi hermano, / Y me convertí en un desconocido para mi estado, extasiado / Y absorto, como estaba, en estudios ocultos [...] Yo, descuidando así los asuntos mundanos, dedicado por completo / A la reserva y la mejora de mi mente]

[160] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 254-255.

[161] Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., IV.i.146-163. [Parecéis preocupado, hijo mío, / como si algo os afligiera: alegraos, señor. / Nuestra fiesta ha terminado ya. Estos actores nuestros, / Como ya os dije, eran

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

o cuando manifiesta su deseo final de retirarse a su Milán, donde –indica–

> Every third thought shall be my grave[162].

Los lugares en los que Prospero aparece connotan el aislamiento, el retiro: en la misma Milán se encontraba ajeno a la realidad del ducado, prácticamente recluido en su biblioteca[163]; después va a dar a la isla y, dentro de ella, habita en su pobre celda, a la que se refiere en varias ocasiones[164].

En realidad, a Rodó no le debió resultar difícil elegir como su más noble *alter ego* a alguien con cuyo temperamento se podía identificar, con su misma tendencia al retiro –pese a que debió haber sido un hombre de estado–, y cuyo amor por los libros le hizo perder un ducado, no obstante lo cual los siguió valorando más que al ducado perdido: en su narración a Miranda de lo que les había ocurrido hasta llegar allí, cuenta Prospero cómo el buen Gonzalo los proveyó, antes de que quedaran a expensas del mar, con aquello que les permitiría sobrevivir y, además, añade,

> Knowing I lov'd my books, he furnish'd me
> From mine own library with volumes that
> I prize above my dukedom[165].

También se sentiría Rodó realmente identificado con ese sabio de perfil aristocrático, al que sus profundos estudios y las circunstancias vitales convirtieron casi en un misántropo, y por eso dice: "«Próspero» no ha nacido para sugestionador de muchedumbres; y desterrado en su propio país, no sabría hablarles el lenguaje que ellas entienden. (...) No conoce la psicología del bárbaro de nuestras campañas, ni sabe el secreto para aplacar sus iras feroces, ni de penetrar en las profundidades selváticas de su corazón y

---

todos espíritus, y / Se han disuelto en el aire, en el delicado aire; / Y, como el tejido inmaterial de esta visión, / Las torres coronadas por nubes, los magníficos palacios, / Los templos solemnes, el mismo globo inmenso, / Sí, con todo lo que contiene, se disolverán, / Y, como esta representación insustancial se desvaneció, / No dejarán de ellos ni el humo. Somos de la misma materia / De que están hechos los sueños; y nuestra insignificante vida / Se completa con un sueño. Señor, estoy enojado; / Tened paciencia con mi debilidad; mi viejo cerebro se inquieta: / No os perturbe mi flaqueza: Si os place, retiraos a mi celda, / Y reposad allí: yo daré una o dos vueltas, / Para sosegar mi agitada mente].

[162] *Ibidem,* V.i.311. [Uno de cada tres pensamientos lo dedicaré a mi tumba].

[163] Le explica a Miranda: "Me, poor man, my library / Was dukedom large enough", *Ibidem,* I.ii.109-110. [Para mí, pobre hombre, mi biblioteca / Era un ducado lo bastante grande]

[164] *Ibidem,* I.ii.20, p. 10, V.i.301. Dice en otro lugar: "This cell is my court", *Ibidem,* V.i.166. p. 122. [Esta celda es mi corte]

[165] *Ibidem,* I.ii.166-168. [Sabiendo que yo amaba mis libros, me proveyó, / Extraídos de mi propia biblioteca de volúmenes que / Aprecio más que mi ducado]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de sus mentes"[166]. Tal descripción refleja la tensión con la que Rodó se enfrentaría a una tarea política exigida por su conciencia de deber para con su patria, pero sentida como pesada carga por el condicionamiento de su propio temperamento y por la repulsa de su aristocrático espíritu a la bárbara mezcolanza con los asuntos de la muchedumbre. Realmente el propio magisterio de Prospero ilustra el trágico destino del pedagogo enfrentado con una naturaleza refractaria a la educación, que hace inútil toda enseñanza: el maestro de una alumna privilegiada que fue Miranda[167], como Rodó lo fue de un selecto grupo de la juventud de América, intentó asimismo enseñar inútilmente al vil Calibán[168], como Rodó sentiría su frustración e impotencia al ver la barbarie alzándose entre la muchedumbre. Por eso, aunque es cierto, como señala Belén Castro a propósito del conflicto entre su personalidad y la necesidad de darse a cierta labor social, que "Ahí es Rodó un fugitivo de su propia imagen pública, la del maestro arielista que él mismo contribuyó a construir"[169], esa misma imagen, estudiada más de cerca, da la clave de los límites de su magisterio. El escritor uruguayo expresó su resistencia a encerrarse en una "torre de marfil" en una carta a Unamuno: "Yo no aspiro a la «torre de marfil»: me place la literatura, que, a su modo, es milicia, pero cuando se trata de luchar por ideas grandes, de educar, de redimir", pero enseguida añade: "En fin: estoy muy hastiado de lo que por aquí pasa; y tal vez, tal vez, si logro arreglar mis asuntos, no pasará un año antes de que me vaya a oxigenar el alma con una larga estadía en esa Europa"[170]. En realidad, se percibe que Rodó sintió con intensidad su responsabilidad como intelectual, su destino personal, que le haría asumir la tarea social y política de educar, de civilizar, de modo que se ofreció a ello sacrificando posiblemente ciertas tendencias de su espíritu que lo hubieran llevado a la

[166] Cf. J. E. Rodó, *Correspondencia,* en *Obras completas,* op. cit., p. 1340, citado por B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 42.

[167] Durante la revelación de Prospero a Miranda sobre lo que los llevó a la isla, y cómo se sucedieron los hechos, le habla a su hija de su propio aprendizaje en el que lo ha tenido a él de maestro: "[…] and here / Have I, thy schoolmaster, made thee more profit / Than other princess' can, that have more time / For vainer hours, and tutors not so careful". Cf. *The tempest,* op. cit., I.ii.171-174. [[…] y aquí / Te he procurado yo, tu maestro, más beneficio / Del que pueden obtener otras princesas, que disponen de más tiempo / Para pasar horas más frívolas, y de tutores no tan cuidadosos].

[168] Así expresa Prospero la inutilidad de sus esfuerzos en una naturaleza corrupta: "A devil, a born devil, on whose nature / Nurture can never stick; on whom my pains, / Humanely taken, all, all lost, quite lost; / And as with age his body uglier grows, / So his mind cankers". *Ibidem,* IV.i. 188-192. [Un diablo, un diablo de nacimiento, a cuya naturaleza / La educación no puede jamás adherirse; en el que mis esfuerzos, / Los humanamente posibles, han resultado todos perdidos, todos, perdidos por completo; / Y a medida que con la edad su cuerpo se hace más feo, / Del mismo modo su mente se corrompe].

[169] Cf. B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 45.

[170] Citado por E. Rodríguez Monegal, "Introducción general", en J. E. Rodó, *Obras completas,* op. cit., p. 34.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reclusión con sus libros: de algún modo, el escritor uruguayo buscó en ellos y –quizás inconscientemente– en la identidad con Prospero, esa "torre de marfil" en la que se habría refugiado de buen grado.

Decía Jáuregui en su artículo "Calibán, icono del 98 ...", en relación con la fuente sobre Calibán suministrada por Joséphin Peladan, estas palabras: "La declaración de Darío sobre su fuente es clara y le queda a la crítica el rastreo de ese Calibán, hijo putativo de América, del espiritismo francés y de las ciencias ocultas a las que fue propenso el Modernismo"[171]. Ciertamente merece la pena que dirijamos ahora nuestra atención a la línea de recepción de *The tempest* transmitida por Joséphin Peladan, el escritor y ocultista francés fundador del Salón de la Rosa Cruz (1892) en París, al menos para subrayar el sentido de la elección de las creaciones shakespeareanas como arquetipos culturales.

Es fácil imaginar la atracción que despertaría en esos momentos aquella obra de Shakespeare que presenta a un mago ocultista capaz de la comunicación con los espíritus más inmateriales. Ha indicado Frances A. Yates que "*La tempestad*, por su audaz afirmación de esa filosofía [la filosofía mágica del Renacimiento], es casi un manifiesto rosacruz que [...] evidentemente expresa la filosofía oculta en su versión isabelina"[172]. Hemos de señalar –siguiendo esta línea interpretativa– que, en contraste con la magia negra de la bruja Sycorax, la madre de Calibán, "practicante de la magia «natural» [...] cuyo poder aparece limitado por el hecho de que sólo podía mandar, como norma, a los demonios y a los órdenes inferiores de espíritus"[173], el Arte de Prospero es «sobrenatural», se trata de una magia blanca benévola, puesto que él ha alcanzado la perfección de la Filosofía Natural aludida por Agrippa, ya que ésta "incluye las artes de la astrología, la alquimia y la magia ceremonial"[174]. Prospero las domina todas: en la segunda escena del acto primero menciona la situación astrológica que hace posible su cambio de fortuna; los elementos que el mago emplea para investirse de poder, tales como su manto mágico, los libros, la varita mágica, los encantamientos, certifican la altura de su práctica de la magia ceremonial. En cuanto a la alquimia, su presencia es sutil pero enormemente significativa:

---

[171] Cf. C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., p. 444.
[172] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 284.
[173] Cf. F. Kermode, "Introduction", en W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., p. xl. ["She is a practitioner of «natural» magic [...] whose power is limited by the fact that she could command, as a rule, only devils and the lowest orders of spirits"].
[174] *Ibidem,* p. xli. ["Natural Philosophy includes the arts of astrology, alchemy, and ceremonial magic"].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por una parte, como señala Frances A. Yates, "El lenguaje de Shakespeare en *La tempestad* está en todas partes embebido de alquimia espiritual y del tema de la transformación"[175] –buen ejemplo de lo cual es la misteriosa canción de Ariel "Full fadom five"[176]–, pues esa época vio el gran desarrollo que "tuvo el aspecto alquímico de la filosofía oculta (ya presente en la obra de Agripa), por influencia del movimiento rosacruz"[177]. Por otro lado, la obtención del oro alquímico, en su sentido simbólico, precisa de un esforzado proceso de depuración espiritual al que, por cierto, ha debido llegar Prospero, pues es eso lo que puede darle el enorme poder de su magia blanca, de modo que, según dice Kermode, "Su Arte es aquí el ejercicio disciplinado del conocimiento virtuoso, una «transformación del mérito en poder», el logro de «un intelecto puro y unido con los poderes de las divinidades, sin los cuales nunca ascenderemos felizmente –añade Kermode citando a Agrippa– hasta el escrutinio de las cosas secretas, y hasta el poder de las obras maravillosas». Este Arte [...] es una técnica para liberar al alma de las pasiones, de la naturaleza; la aplicación práctica de una disciplina cuyos requisitos primarios son el aprendizaje y la temperancia, y cuyo modo es la contemplación [...] Este es el mundo cerrado a Calibán [...] el mundo del espíritu y las posibilidades de liberar el alma, no el mundo sensorial [...] El Arte no es sólo una magia benigna en contraste con una maligna; es la ordenación de la civilidad, el control del apetito, la transformación de la naturaleza por medio de la educación y del aprendizaje; es incluso, en cierto sentido, los medios de la Gracia"[178].

---

[175] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 273.

[176] "Full fadom five thy father lies; / Of his bones are coral made; / Those are pearls that were his eyes: / Nothing of him that doth fade, / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange. / Sea-nymphs hourly ring his knell: / [*Burthen*: Ding-dong] / Hark! Now I hear them,-Ding -dong, bell". Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., I. ii. 399-404. [A cinco brazas de profundidad tu padre yace; / Sus huesos se han hecho corales; / Perlas son los que eran sus ojos: / Nada hay de él que se extinga, / Sino que por el mar se transforma / En algo rico y extraño. / Las ninfas del mar cada hora hacen doblar sus campanas por él: / [Estribillo: Ding-dong] / Escucha! Ya las oigo,-Ding-dong"].

[177] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 273.

[178] Cf. F. Kermode, "Introducción", en W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., pp. xlvii-xlviii. ["His Art is here the disciplined exercise of virtuous knowledge, a «translation of merit into power», the achievement of «an intellect pure and conjoined with the powers of the gods, without which we shall never happily ascend to the scrutiny of secret things, and to the power of wonderfull workings». This Art [...] is a technique for liberating the soul from the passions, from nature; the practical application of a discipline of which the primary requirements are learning and temperance, and of which the mode is contemplation [...] This is the world which is closed to Caliban [...] the world of mind and the possibilities of liberating the soul, not the world of sense [...] Art is not only a beneficent magic in contrast to an evil one; it is the ordination of civility, the control of appetite, the transformation of nature by breeding and learning; it is even, in a sense, the means of Grace"].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Prospero exhibe su dominio de las pasiones, que es un aprendizaje ligado intensamente a su magia, cuando se apiada de quienes habían sido sus enemigos hasta ese momento, cuando su compasión triunfa sobre la venganza y dice:

> Though with their high wrongs I am struck to th' quick,
> Yet with my nobler reason 'gainst my fury
> Do I take part: the rarer action is
> In virtue than in vengeance[179].

El proceso de espiritualización, la purificación de la grosera materialidad, concluye en la alquimia con la consecución del oro espiritual, esa sabiduría templada en el yunque de la virtud, a la que puede concurrir, según las ideas de Agrippa, el poder del humor melancólico. Los efectos de tal humor y sus propiedades, que comparte con Saturno, su planeta regente, son explicados así por el mago renacentista: "cuando [el humor melancólico] se excita, provoca el furor que nos conduce hacia la ciencia y la adivinación, especialmente si es auxiliado por algún cuerpo celeste, sobre todo por Saturno, que –frío y seco como el humor melancólico– le transmite su influjo todos los días, lo fortalece y lo conserva; siendo, además, un planeta cuyas cualidades son la meditación, la reserva, la contemplación y el alejamiento de las actividades públicas, retrae el alma de las distracciones externas y la interioriza, y elevándola hasta las cosas más altas le da a conocer la ciencia y el propósito del futuro. En su libro sostiene Aristóteles que por la melancolía unos hombres se convierten en divinos augures del futuro, y otros en poetas. Dice además que todos los hombres que descollaron en alguna ciencia fueron melancólicos, y de la misma opinión son Demócrito y Platón, quienes afirman que algunos melancólicos sobresalen por su ingenio hasta tal punto que más parecen dioses que hombres" [180]. Tal es el poder del humor melancólico que "con su arrebato a veces los espíritus celestes se apoderan del cuerpo humano, y su estímulo e inspiración provocan en el hombre delirio profético, capaz de hablar maravillas"[181]; es posible incluso para el alma vencer las ataduras del cuerpo, de los sentidos, y verse "impulsada por el humor melancólico" a transformarse en imaginación, razón o mente, yendo en una gradación de lo inferior a lo superior en cuyo

[179] Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., V.i.25-28. [Aunque con sus grandes agravios he sido herido en lo más vivo, / Sin embargo con mi razón, que es más noble, y en contra de mi cólera / Me aliaré: acción más meritoria se halla / En la virtud que en la venganza]
[180] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* Madrid, Alianza, 1992, p. 234.
[181] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tercer grado se llegà al conocimiento de los órdenes angélicos[182]. Señalemos, además, que la propia alquimia se ha vinculado a la melancolía saturnina apareciendo instrumentos de tal arte en representaciones de la Melancolía[183].

El signo más evidente de la superioridad y benignidad de la magia de Prospero está en su capacidad para gobernar a una inteligencia pura como Ariel, lo que puede hacer por "razones de afinidad"; además "Gracias a la poderosa posición de Ariel y a «la fuerza de su propio mérito» Prospero puede exigir los servicios de otros espíritus inferiores, incluidos los espíritus malignos. Con estos demonios Prospero no tiene comunicación directa, y en este sentido se parece exactamente a los magos blancos como el propio Agrippa"[184]. El poder del teúrgo Prospero sobre Ariel contrasta con la frustración de la malévola Sycorax al intentar hacerle cumplir sus órdenes, por ser, en palabras del mago,

> [...] a spirit too delicate
> To act her earthy and abhorr'd commands[185],

lo que provoca que la bruja, ayudada por otros ministros más poderosos, lo confine en el interior de un pino hendido. Ello corrobora la pureza espiritual de Ariel, su lejanía de toda materialidad[186]. Esto nos lleva a comprender el sentido que tuvo la adopción de Ariel por el ocultista Peladan y por la generación modernista como símbolo de la espiritualidad en un mundo al que se quería depurar del materialismo involutivo en el que se veía sumergido, materialismo figurado por Calibán, como lo estaba también –de acuerdo con la lectura humanista– en la obra de Shakespeare, donde el monstruo representaba el vicio, la intemperancia, el apetito desordenado –que lo llevan a la lujuria ejemplificada en el intento de violación de Miranda–, la borrachera y la codicia –que lo impulsa a querer adueñarse con Stephano y Trinculo de los bienes de Prospero–.

Sustituyamos, pues, la "torre de marfil" del modernista por la torre del alquimista, y tal vez entenderemos que en su reclusión alberga un proyecto de regeneración espiritual y

---

[182] *Ibidem,* p. 235.
[183] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 317 y n. 155.
[184] Cf. F. Kermode, "Appendix B. Ariel as dæmon and fairy", en W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., p. 143. ["By virtue of Ariel's powerful position and by «the constraint of his own worthiness», Prospero can demand the services of other and lower spirits, including evil spirits. With these demons Prospero has no direct communication, and in this respect he exactly resembles white magicians like Agrippa himself"]
[185] Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., I.ii.272-273. [[...] un espíritu demasiado delicado / Para llevar a cabo sus terrestres y abominables órdenes].
[186] Cf. F. Kermode, "Appendix B. Ariel as dæmon and fairy", en W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., p. 143.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

moral, en absoluto ajeno al devenir de su pueblo y de la Humanidad. Así queremos explicar la extrañeza con que puede percibirse la incursión de Darío, visto tradicionalmente en su torre solitaria y alejado de la realidad, en un discurso político con "El triunfo de Calibán". No es que tanto en su texto como en el *Ariel* de Rodó no estén presentes las preocupaciones políticas y sociales –lo que es innegable–, sino que esas preocupaciones hunden sus raíces en un proyecto que se considera más noble y amplio, un proyecto que participa de la sed de idealidad del poeta; y el modelo para ese proyecto obtiene su referencia de la aristocracia intelectual europea, pues se sienten herederos de la tradición cultural que concibió la imagen del creador genial, que los proveyó con los rasgos para la divinización del poeta.

De la necesidad de conciliar los ataques al imperialismo norteamericano con el eurocentrismo que profesaron (de Rodó dijo Benedetti que era por temperamento "mucho más europeo que americano"[187]) surge lo que Jáuregui llamaba "los límites del discurso calibánico del 98"[188]. Es, sin embargo, en el ambicioso proyecto aludido, que sobrepasa la pretensión de lograr unos objetivos políticos puntuales y que –yendo más allá de lo europeo– llega a tener implicaciones cosmopolitas, donde se inserta el simbolismo de más amplia repercusión de Ariel y Calibán.

3.1.3.3 El sueño utópico de Rodó y el diseño de la utopía en *The tempest*

La contraposición entre materialismo y espiritualismo marcó ciertas expresiones recurrentes entre autores como, por ejemplo, Rodó y Lugones: ambos hablaron de la empobrecedora "struggle for life" (lucha por la vida), y eso es buena muestra de que flotaban en el ambiente algunas consignas irrenunciables para esos autores. Rodó dijo en *Ariel*, refiriéndose a la civilización de los Estados Unidos:

> ¡Y el exclusivo cuidado del engrandecimiento material –numen de aquella civilización– impone así la lógica de sus resultados en la vida política, como en todos los órdenes de la actividad, dando el rango primero al *struggle-for-lifer* osado y astuto, convertido por la brutal eficacia de su esfuerzo en la suprema personificación de la energía nacional[189].

[187] Cf. M. Benedetti, *Genio y figura de José Enrique Rodó,* Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 99, citado por B. Castro, "Introducción", en W. Shakespeare, *Ariel,* op. cit., p. 37.
[188] Cf. C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", op. cit., p. 445.
[189] Cf. J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 212.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Puesto que hemos visto el ambiente en que las mismas metáforas y expresiones servían para denostar el materialismo imperante, que hacía de la vida una lucha sin objetivos nobles, desinteresados e ideales, Rodó se refiere a ese sueño utópico que busca trascender la "struggle for life" para adentrarse en la vida del espíritu. Del mismo modo, Lugones ansiaba superar esa mezquina pretensión y sustituir, como lo expresaría en el bellísimo final del "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" de *Las fuerzas extrañas*, la "struggle for life" por la "struggle for light" (la lucha por la luz):

> Pero nuestras ideas son también espíritus, espíritus que aspiran a realizar, como los astros en el cielo y las flores sobre la tierra, no la sombría *struggle for life* de la ciencia, sino la divina *struggle for light* de los seres superiores...[190].

Por las características de ese sueño utópico, la referencia de *The tempest* en la obra de Rodó se revela asimismo como una elección eficaz, pues aunque también se ha negado la posibilidad de la utopía en el drama[191], nosotros preferimos plantear la situación en términos más matizados, como corresponde, creemos, a un espacio en que se crean elementos que juegan dinámicamente con la figuración utópica. Ésta adquiere en *The tempest* varias facetas: por un lado, la insularidad, que ha sido vista en numerosas ocasiones como condición de la utopía: "Los *arquetipos espaciales* como la isla, la cumbre de la montaña, el desierto, la casa como reducto, espacios «insularizados» por lo aislado, garantizan, a través de la distancia, el posible espacio idealizado de la Utopía. Consagrada por Tomás Moro en *Utopía*, la isla lejana aparece ya en el *topos* del país legendario clásico: la Ceylán de la Edad de Oro de los relatos Alejandrinos, las «islas» homéricas del Mediterráneo, las de los cuentos populares, «islas afortunadas» y «bienaventuradas» de leyendas y creencias. A partir de Tomás Moro se explicita el insularismo como ficción geográfica por la que se pretende preservar una comunidad de la corrupción del mundo exterior, al mismo tiempo que se presenta un mundo cerrado, cosmos miniaturizado regido por leyes específicas que escapan al «magnetismo de lo real»"[192]. Además, el espacio de la isla de *The tempest* provoca en el personaje Gonzalo el discurso sobre su república ideal,

---

[190] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Huemul, 1966, p. 194.

[191] Contraponiendo el modelo utópico de Tomás Moro (1478-1535) al diseño de Shakespeare, Zenón Luis Martínez ha postulado "la imposibilidad de la utopía en *The Tempest*", donde faltaría la conformación de una sociedad ideal y por tanto estática, pues encontramos "una sociedad volátil que habita un espacio en crisis". Cf. Z. Luis Martínez, "Moro, Shakespeare y la mirada utópica", en R. García Gutiérrez, E, Navarro Domínguez y V. Núñez Rivera (eds.), *Utopía. Los espacios imposibles*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003, p. 212.

[192] Cf. F. Aínsa, *Necesidad de la Utopía*, Montevideo, Tupac, 1990, p. 41.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otro discurso utópico que remite a la legendaria Edad de Oro, de la que, por cierto, se consideró señor al dios Kronos-Saturno, siendo esa una de las caras benignas de un dios dual, cargado de asociaciones positivas y negativas que han hecho que se le tenga por "el dios de los contrarios"[193]. Es interesante, en este sentido –que conecta con la orientación que estamos dando al estudio del *Ariel* de Rodó–, la mención que hace Frances A. Yates al "elemento político de la Melancolía, [...] su aspiración a la edad de oro saturnina y [...] sus esperanzas mesiánicas"[194].

La república ideal deseada por Gonzalo, en un pasaje que está basado en el ensayo *Des cannibales* de Montaigne cuya traducción al inglés por John Florio había sido publicada en 1603, se construye sobre el sueño de la autarquía:

> Had I plantation of this isle, my lord,—
> [...]
> And were the King on 't, what would I do?
> [...]
> I' th' commonwealth I would by contraries
> Execute all things; for no kind of traffic
> Would I admit; no name of magistrate;
> Letters should not be known; riches, poverty,
> And use of service, none; contract, succession,
> Bourn, bound of land, tilth, vineyard, none;
> No use of metal, corn, or wine, or oil;
> No occupation; all men idle, all;
> And women too, but innocent and pure:
> No sovereignty;—
> [...]
> All things in common Nature should produce
> Without sweat or endeavour: treason, felony,
> Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,
> Would I not have; but Nature should bring forth,
> Of it own kind, all foison, all abundance,
> To feed my innocent people
> [...]
> I would with such perfection govern, sir,
> T' excel the Golden Age [...][195].

---

[193] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 145.

[194] Cf. F. A. Yates, *La filosofía oculta en la época isabelina,* op. cit., p. 241. Para la relación entre melancolía y utopía en el Renacimiento, véase el capítulo VI de W. Schleiner, *Melancholy, genius, and utopia in the Renaissance*, op. cit., especialmente pp. 201-221. El autor compone un cuadro más complejo del utopista renacentista que el de mero reformador moral, al hacer de su "vuelo utópico de la imaginación" un ejercicio de la ambigua facultad imaginativa del melancólico, que a las ideas positivas de índole intelectual añade la connotación no tan positiva de dar pábulo al capricho de su fantasía. *Ibidem*, p. 204.

[195] Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., II.i.139-164. [Si fuese esta isla una colonia mía, mi señor,— / [...] / Y yo fuera el rey en ella, ¿qué haría? / [...] / En mi república al revés realizaría / Todas las cosas de como suelen hacerse; porque ningún tipo de comercio / Admitiría, ningún nombre de magistrado; / Las letras no se conocerían; nada de riquezas, pobrezas / Ni uso de servidumbre; nada de contratos, sucesiones, / Lindes, límites de tierra, cultivos, viñedos; / Ningún uso de metales, trigo, vino o aceite; / Nada de ocupaciones; todos los hombres ociosos, todos; / Y las mujeres también, pero inocentes y puras; / Ninguna soberanía;— [...] /

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La autarquía se perfila, pues, como norma que parece preservar de muchos de los males y degeneraciones de las sociedades, tales como el materialismo, el utilitarismo, la injusticia, el trabajo esclavizante, la ausencia de ocio, incluso el crimen y los vicios que se desprenden de ellos: la avaricia, la usura, el deseo de enriquecimiento y de bienestar material como bienes en sí mismos...; lacras, todas ellas, contrarias asimismo al discurso utópico de Rodó. Fernando Aínsa se ha referido precisamente a la apología de Ariel frente a Calibán como ilustración de la fuerza de ese principio de autarquía en el diseño de la utopía: "La Utopía clásica reduce al mínimo las relaciones de intercambio económico. La mayoría de los proyectos propugnan la autosuficiencia y son contrarios al comercio y a la interdependencia, relaciones, que, se supone, están en el origen de los males de la sociedad. Esta característica es una constante de las representaciones clásicas de la Edad de Oro, cuyo fin (la aparición de la Edad de Hierro) se cancela por la navegación de Jasón y los Argonautas, navegación que inaugura los contactos entre los pueblos por razones comerciales. Con esto quiero decir que, el aislamiento en que vivían las grandes civilizaciones americanas, ignorándose entre sí, parece dar razón a este principio, modelo que [...] inspira muchos textos utópicos, no sólo en las visiones «pasatistas» y nostálgicas del Inca Garcilaso y de Guamán Poma de Ayala, sino en la perspectiva contemporánea. El ensalzamiento de Ariel, contra Calibán, del «espíritu» sobre el «pragmatismo», de Atenas contra Cartago, prolonga en ensayistas como José Enrique Rodó la antinomia de la Utopía clásica, contraria al comercio y a los intercambios"[196].

Es cierto que en la propia obra de Shakespeare la presencia en la isla de Ariel y Caliban es representativa de los principios antagónicos que pueden predominar en ella; así pues, aunque mencionamos la insularidad como condición de la utopía, la extraña isla de *The tempest* puede percibirse como *locus amoenus* o como *locus horridus* en función de una serie de variantes; la isla se constituye, por tanto, como territorio simbólico en el que la presencia de la armonía o su ausencia la transforman en un lugar aterrador o delicioso, estando determinada por las ambivalencias del humor melancólico, lo que le confiere una

[…] / Todas las cosas las produciría la Naturaleza para todos / Sin sudor ni esfuerzo. La traición, la felonía, / La espada, la pica, el cuchillo, el mosquete, ni ninguna otra máquina / Se necesitaría; sino que la Naturaleza produciría, / Por sí misma, toda la riqueza, toda la abundancia, / Para alimentar a mi inocente pueblo / [...] / Yo gobernaría con tal perfección, señor, / Que superaría a la Edad de Oro […]].

[196] Cf. F. Aínsa, *Necesidad de la Utopía*, op. cit., pp. 60-61.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

importancia de primera magnitud: por la intervención y la magia blanca de Prospero es una isla encantada, habitada por aires musicales dulcísimos capaces de incitar al sueño y de aliviar los dolores del alma, así como de acompañar mascaradas que son como productos de la ensoñación en el espacio mágico de la isla; ésta ofrece además los encantos naturales asociados a esos lugares: la tibieza del clima, los manantiales exquisitos, frutas silvestres, etc. La isla, sin embargo, al ser un lugar compartido se configura como un espacio diverso, que adopta connotaciones psicológicas, pues puede ser habitada con agrado o con horror según el estado del alma de los personajes. Christine Orobitg estudia los elementos de perversión del *locus amoenus* y su transformación en *locus horridus* en la escritura garcilasiana[197], y hay elementos de su análisis que podemos extrapolar aquí; además, puede ser interesante aplicar esa dialéctica a la diversidad de estados psicológicos que se producen en el ámbito de la isla.

Comencemos con Ferdinand; cuando Ariel le da a Prospero su informe de cómo ha llevado a cabo sus órdenes para desatar la tempestad y hacer naufragar el barco del rey, afirma igualmente haber dejado al hijo del monarca en un rincón de la isla, llenando el aire de suspiros y sentado con

> His arms in this sad knot [...][198].

Fustigado por la supuesta pérdida del padre y el desastre del naufragio, el idílico lugar de la isla comienza siendo para Ferdinand un *locus horridus*[199] y se despliegan los motivos de la melancolía, empezando por la tópica gestualidad: el gesto de los brazos cruzados se adscribía al estar melancólico, sobre todo a la melancolía amorosa, lo que nos hace pensar que así prefigura Shakespeare la función de este personaje. Ese mismo gesto fue empleado por el dramaturgo inglés para connotar la melancolía en otros lugares: en *Titus Andronicus* dice Titus a su hermano:

> Marcus, unknit that sorrow-wreathen knot.
> Thy niece and I, poor creatures, want our hands
> And cannot passionate our tenfold grief
> With folded arms [...][200];

[197] Cf. C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., pp. 44-49.
[198] Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., I.ii.224. [los brazos cruzados en esta triste actitud]
[199] La pérdida y la muerte introducen la melancolía y transforman el *locus amoenus* en *locus horridus*. Cf. C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., pp. 44. La inadecuación entre el estado anímico del sujeto y el paisaje ameno también es fuente de esa disonancia. *Ibidem,* p. 50.
[200] Cf. W. Shakespeare, *Titus Andronicus*, op. cit., 3.2.4-7. [Marco, desata ese nudo trenzado por la pena. / Tu sobrina y yo, pobres criaturas, carecemos de manos / Y no podemos expresar nuestro dolor diez veces mayor / Con los brazos cruzados [...]].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y en *The two gentlemen of Verona* el paje Speed asegura a su señor Valentine:

> you have learned (like Sir Proteus) to wreathe your arms like a malcontent [...] to sigh, like a schoolboy that had lost his ABC[201].

En el frontispicio de la obra de Burton, *Anatomy of melancholy*, se presenta al melancólico enamorado en tal pose (fig. 8), descrita así en el argumento del frontispicio: "With folded hand"[202].

Volviendo a *The tempest*, un poco después de que se nos presente a Ferdinand con el gesto tópico, aparece en escena explicando el modo en que una música extraña lo ha arrastrado a otro lugar:

> [...] Sitting on a bank,
> Weeping again the King my father's wrack,
> This music crept by me upon the waters,
> Allaying both their fury and my passion
> With its sweet air: thence I have follow'd it,
> Or it hath drawn me rather [...][203].

La irrupción de la música produce efectos paradigmáticos asociados a ella, más aún cuando la de Ariel es una música poderosa, mágica, emparentada con la producida por los músicos maravillosos que proporciona el repertorio mitológico, tales como Apolo, Lino, Anfión y, sobre todo, Orfeo: como ésta, la del espíritu aéreo de *The tempest* sosiega los elementos alterados de la naturaleza, que se muestran humanizados por el poder de la música, y además consuela de las pasiones que perturban el ánimo, lo que es otro motivo conocido en el universo de la melancolía, desde que David lograra aliviar con su arpa el espíritu de Saúl:

> Cuando el mal espíritu atacaba a Saúl, David tomaba el arpa y tocaba. Saúl se sentía aliviado y se le pasaba el ataque del mal espíritu[204].

Este episodio bíblico ha recibido numerosas plasmaciones pictóricas (figs. 50-53) que se han integrado al corpus de representaciones del efecto curativo de la música, ilustrado por primera vez en miniaturas del siglo XIII[205].

---

[201] Cf. W. Shakespeare, *The two gentlemen of Verona*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2001, 2.1.17-19, 21-22. [habéis aprendido (como el señor Proteo) a cruzaros de brazos como un melancólico [...] a suspirar, como un escolar que hubiera perdido su abecedario].
[202] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 2-3. [con las manos cruzadas].
[203] Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., I.ii.392-397. [[...] Sentado en la orilla, / Llorando una vez más el naufragio de mi padre el rey, / Esta música se deslizó junto a mí sobre las aguas, / Aliviando tanto su furia como mi sufrimiento / Con su dulce aire: desde allí la he seguido, / O más bien me ha arrastrado [...]].
[204] Cf. *Biblia del peregrino,* Bilbao, Ega-Mensajero, 1995, 1 Samuel, 16, 23, p. 457.
[205] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 275 y figs. 68, 72.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así pues, tanto la tradición médica como la literaria y la pictórica recogen una de las terapias más aclamadas para la melancolía: la música. La terapia musical fue empleada ya por Pitágoras, que la utilizó para templar las pasiones de sus discípulos y para curar la locura de otros[206]. Jámblico explica este uso terapéutico: "Consideraba que la música contribuía en gran manera a curar, si se usaba de la forma adecuada. Dicho medio de purificación no suponía un lugar subordinado en la práctica de la medicina; por lo tanto, llamaba a este método medicina musical [...] existían ciertas melodías propias para curar las pasiones del alma, así como otras para la depresión y la angustia mental. Además de estas ayudas médicas, había otras melodías para la ira y la agresión así como para todos los trastornos psíquicos"[207]. Estas concepciones se ligaban con la de los efectos morales producidos por las diversas tonalidades según la teoría platónica[208]. El primero que había señalado este uso terapéutico en psiquiatría había sido Teofrasto, pero la terapia musical aparecerá ya sistematizada en las enseñanzas médicas de Asclepíades de Bitinia (siglo I a.C.), transmitidas por Aulo Cornelio Celso (siglo I), en las que la música no era una más entre las terapias, sino la más importante. Incluso en una doctrina opuesta a la de Asclepíades, como fue la del representante de la escuela "neumática" Arquígenes de Apamea (siglo I), tuvo su lugar la terapia musical, así como en la de Sorano de Éfeso (siglo II), de la escuela de los "metódicos"[209]. La música es propuesta igualmente entre las indicaciones de Constantino Africano ya en la medicina escolástica[210]. Y entre las de Melanchton, donde se indica el sonido del laúd como único remedio capaz de animar al individuo aquejado de un tipo de melancolía[211]. El propio Ficino, tan preocupado por los riesgos del intelectual de caer en los aspectos nocivos del influjo de Saturno, propone la música como el principal remedio para la melancolía y se refiere a ello en varios textos[212], además de que en una carta habla de su propio temperamento melancólico, condición amarga que sólo puede "suavizar y endulzar un poco con mucho tocar el laúd"[213]. Durero

[206] Cf. P. Gorman, *Pitágoras*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 167-170.
[207] Cf. Jámblico, *De vita pythagorica*, Deubner, ed., Leipzig, 1937, pp. 63-64, citado por P. Gorman, *Pitágoras,* op. cit., pp. 170-171.
[208] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 68.
[209] *Ibidem,* pp. 66 y ss.
[210] *Ibidem,* p. 103.
[211] *Ibidem,* p. 106.
[212] *Ibidem,* p. 261 y n. 88, p. 262 y n. 93.
[213] Cf. M. Ficino, *Opera omnia,* vol. I, *op, cit.,* p. 732, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 253.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

recomendaba a los aprendices de pintor que aprendieran a distraerse tocando con el laúd aires agradables[214]. El mismo Burton incluye la música, como no podía ser menos, entre los remedios, aduciendo el testimonio de numerosos autores así como el conocido episodio bíblico, y explicando los efectos beneficiosos que obra en los espíritus atormentados por la melancolía: "it is a sovereign remedy against Despair and Melancholy, and will drive away the Devil himself"[215]. Huarte de San Juan menciona asimismo la música como contraria al demonio y a los malos espíritus aludiendo, cómo no, al caso prototípico de Saúl y David[216], y así lo hizo también el humanista jesuita nacido en Madrid pero de padre alemanes Juan Eusebio Nieremberg, que dedicó un buen número de capítulos de su tratado *Oculta filosofía* (1634) a tratar sobre los variados efectos de la música, entre ellos, su poder terapéutico –si es armónica y acompasada– para aliviar tanto los males del cuerpo como las pasiones del alma: "la música [...] sosiega y apacigua los afectos, compone los humores, destierra la melancolía y tristeza"[217]. El contemporáneo de Burton, Henry Peachman (1576-1644), poeta, pintor, músico y erudito, dedicó un capitulo de su *The compleat gentleman* (1622) a la música y sus propiedades curativas[218]. Y, ya en el siglo XX, Starobinski dedica uno de los capítulos de su *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900* a la terapia musical, señalando la importancia que ha tenido dicha terapia a lo largo de la historia cultural de la melancolía a pesar de la imprecisión a la hora de explicar su modo de acción, las razones de sus virtudes terapéuticas, etc. La apelación al pasado legendario, el de los episodios que nos son conocidos, no evitaba sin embargo el tratamiento médico, por el que Starobinski hace un amplio recorrido incluyendo los lugares fundamentales que nosotros hemos mencionado.

El que la función de la música pueda especificarse en relación con ciertas asociaciones, por ejemplo las de las tonalidades fundamentales con los temperamentos y planetas –como estableció el español Ramos de Pareja[219]–, o quede reducida a formar parte

---

[214] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 275.
[215] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 479. [Es un remedio soberano contra la desesperación y la melancolía, y echará al mismísimo diablo].
[216] Cf. J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias,* op. cit., p. 383.
[217] Cf. J. E. Nieremberg, *Oculta filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, Barcelona, Acantilado, 2004, p. 43. Nieremberg recoge toda la tradición sobre el tema. Se refiere también al capítulo bíblico y sus implicaciones, y se extiende asimismo en tratar otros efectos, incluyendo el poder para disponer a la profecía u otros de carácter negativos, que se atribuían a la música.
[218] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 276, n. 22.
[219] J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origenes à 1900*, Suisse, Geigy, 1960, p. 73.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de las que se consideran distracciones agradables en un sentido lato provocando por ello bienes morales[220], es menos significativo en el caso que nos ocupa que los poderes mágicos que se le atribuyen, pues es la de Ariel una música muy especial, con poder para el encantamiento de varias formas: induce al sueño, apacigua los elementos naturales, alivia de los pesares morales o espirituales y arrastra irresistiblemente a quien la escucha; por todo esto nos interesan particularmente ciertas nociones de Ficino que expone Starobinski, pues dentro de una concepción mágica en la que se incluyen los talismanes a la hora de que los intelectuales puedan atraerse determinadas buenas influencias para eludir las consecuencias nocivas de Saturno, a la música –a una música semi-mítica, poderosa– se le supone un poder incluso superior al de esos talismanes: "Y hay todavía algo mejor que los talismanes: la armonía musical, los himnos que cantan Orfeo y los «teólogos antiguos». La música, sobre todo si se acompaña de himnos órficos y de encantamientos preparados entre los «hermetistas», tiene un gran poder. Es una operación mágica, por la cual el músico invoca a un *spiritus* cósmico que aumentará su propia reserva de *spiritus*"[221]. La necesidad de aumentar la reserva de *spiritus* procede del hecho de que Ficino creía que era la pérdida del "espíritu sutil" que conforma el alma inmaterial, consumido en grandes cantidades por la actividad intelectual, lo que causaba un peligroso desequilibrio melancólico entre los intelectuales, particularmente si por su nacimiento presidido por Saturno se hallaban inclinados a la melancolía[222].

La curación de la melancolía por la música se convirtió en un tema popular presente con frecuencia en la literatura inglesa: la comedia mitológica y fantástica *The newe moone* (1632) lo trata en tono burlesco[223], y en las obras de Shakespeare aparece a menudo, ya en tono paródico –por el carácter tópico que llegó a tener la referencia–, ya en un sentido serio,

---

[220] En este grupo estaría la colección de canciones populares jocosas –concebidas para contrarrestar la melancolía– acumuladas en Inglaterra con el título *Pills to purge melancholy*, y de las que se publicaría un primer volumen en 1698 por John Playford. Cf. R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, op. cit., p. 195, n. 111.

[221] Cf. J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origenes à 1900,* op. cit., p. 74. ["Et il y a encore mieux que les talismans: l'armonie musicale, les hymnes que chantaient Orphée et les *prisci theologi*. La musique, surtout si elle accompagne des hymnes orphiques et des incantations apprises chez les «hermétistes», a un pouvoir très puissant. C'est une opération magique, par laquelle le musicien appelle un *spiritus* cosmique qui augmentera sa propre réserve de *spiritus*"].

[222] *Ibidem,* p. 73.

[223] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 276, n. 22.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aplicada a mentes realmente alteradas y angustiadas: en *Troilus and Cressida* dice Helen a Pandarus:

> You shall not bob us out of your melody. If you do, our melancholy upon your head[224].

Cuando el rey Lear, perdida su cordura, es llevado hasta Cordelia, quien suplica a los dioses que restablezcan la armonía en los sentidos de su padre, en el momento de despertarlo se hace que suene más alta la música[225], "the best comforter to an unsettled fancy" [226], según expresa Prospero en *The tempest* cuando a tal efecto hace sonar una melodía solemne. En *Romeo and Juliet* un sirviente de los Capulets entona una canción con la que invoca esos efectos consoladores de la música:

> When griping griefs the heart doth wound,
> And doleful dumps the mind oppress,
> Then music with her silver sound'—
> [...]
> With speedy help doth lend redress[227].

No obstante, a veces la música no puede ejercer su función enteramente curativa, pero es empleada por quien se encuentra abatido por la aflicción para intentar descargar su alma de pesadumbre; ocurre así con las canciones de Ophelia a lo largo de la escena quinta del cuarto acto de *Hamlet*, donde en el grave estado de desorden mental de la doncella, la música aparece como válvula de escape para su inconsciente lleno de pesares.

La terapia musical jamás se desvincula del tratamiento de la melancolía; pero la música se relaciona de formas distintas con la melancolía además de como terapia, esto es, como elemento inductor, en cuyo caso es la misma música lo que la provoca (pueden apreciarse distintos matices en esta función), como tendencia particularmente definida en el melancólico, e incluso como vía de acercamiento a la contemplación ideal en relación con la música de las esferas, de tal forma que una vez más se verifica el carácter agridulce y ambiguo de la melancolía. Se podría decir que Shakespeare va ofreciendo en sus obras un verdadero catálogo de todas esas funciones y matices[228]. La primera es señalada por Burton

---

[224] Cf. W. Shakespeare, *Troilus and Cressida*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2001, 3.1.66-67. [No has de defraudarnos con respecto a nuestra melodía. Si lo hacéis, caiga nuestra melancolía sobre vuestra cabeza].

[225] Cf. W. Shakespeare, *King Lear,* op. cit., 4.7.14-17, 25.

[226] Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., V.i.58-59. [el mejor consuelo para una fantasía trastornada].

[227] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., IV.v. 123-125, 138. [Cuando las garras del dolor hieren al corazón / Y tristes pensamientos oprimen el espíritu, / Entonces la música con su sonido de plata / [...] / Acude presurosa a poner remedio].

[228] Seguimos el itinerario de las funciones de la música en la obra de Shakespeare en relación con las variadas facetas de la melancolía –ciñéndonos por tanto a la tradición más directamente vinculada con ello– y su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en el caso del "inamorato", para el que la música es perjudicial aunque la busca con frecuencia: "provided always, his disease proceed not originally from it, that he be not some light Inamorato, some idle phantastick, who capers in conceit all the day long, and thinks of nothing else but how to make Jigs, Sonnets, Madrigals, in commendation of his Mistress. In such cases Musick is most pernicious"[229]. En la representación del enamorado en el frontispicio de la obra de Burton puede verse un laúd a sus pies (fig. 8)[230]. Shakespeare presenta no pocas veces el cuadro del enamorado que alimenta su melancolía amorosa con la música, en ocasiones como imagen que responde a actitudes convencionales en personajes cuyos sentimientos suelen revelarse como bastante superficiales y volubles posteriormente, otras veces como representación de un estado de agitación que responde a un malestar más profundo y que busca en la música un alivio agridulce. El duque Orsino, que pronto cambiará de objeto amoroso, se nos muestra así de musical en la primera escena de *Twelfth night*:

> If music be the food of love, play on,
> Give me excess of it, that, surfeiting,
> The appetite may sicken, and so die[231].

En *The two gentlemen of Verona*, como ya vimos, se pinta uno de estos cuadros tópicos del enamorado melancólico en el que no falta la alusión al gusto por la música, pues entre las

---

relevancia para la configuración de espacios utópicos. Para una exposición sistemática de la teoría y práctica musical en tiempos de Shakespeare, el uso que el dramaturgo hace de la misma y la especificación de sus funciones,sobre todo en *Twelfth night* y en *The tempest*, véase el reciente estudio de D. Lindley, *Shakespeare and music*, London, Thomson Learning, 2006. En el capítulo sobre la música y las canciones de *The tempest* de otro libro que el autor dedica a dicho drama, Lindley se centra en el estudio del tratamiento dado a la música en representaciones de la obra desde el siglo XVIII hasta nuestros días (sobre todo durante el siglo XX), y concluye que no se ha logrado poner en escena el potente protagonismo simbólico de la música y las canciones que Shakespeare concibió y en el que nuestra percepción de la música en su carácter casi siempre "incidental" a las acciones dramáticas (como mero subrayado o para crear atmósferas) no está acostumbrada a penetrar. Cf. D. Lindley, *The tempest*, London, Thomson Learning, 2003, pp. 216-235.

[229] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 481. [siempre en el caso de que su enfermedad no proceda originalmente de ella, que no se trate de un enamorado ligero, algún fantasioso desocupado que juguetee con conceptos a lo largo de todo el día, y no piense en otra cosa que en cómo componer gigas, sonetos, madrigales, en elogio de su amada. En tales casos la música es sumamente perniciosa].

[230] Este tipo de asociaciones produjeron pinturas como *El majo de la guitarra* de Goya (fig. 54), donde el personaje central canta y toca la guitarra recortado sobre la zona oscura del cielo, y a su derecha hay una pareja de enamorados: más que representar al temperamento sanguíneo, como podría creerse (pues solía simbolizarse tal temperamento con una figura tocando un instrumento junto a unos enamorados) aquí, donde no se percibe una atmósfera alegre sino más bien lo contrario y el músico parece afligido, se puede pensar que éste trata de atenuar sus penas mediante la música. Cf. F. Nordström, *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*, Madrid, Visor, 1989, p. 37.

[231] Cf. W. Shakespeare, *Twelfth night, or what you will*, London and New York, Methuen (The Arden Shakespeare), 1981, I.i.1-3. [Si la música es el alimento del amor, seguid tocando, / Dádmela en exceso, que, saciándolo, / Pueda el apetito enfermar, y así morir].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

actitudes que revelan el enamoramiento de su señor, el paje Speed incluye el que aquél haya aprendido

> to relish a love-song, like a robin-redbreast[232].

El ridículo y pedante caballero don Adriano de Armado, que exhibe en *Love's labour's lost* su melancolía de enamorado de la rústica Jaquenetta, pide a Moth, su paje, que cante, dando la oportuna explicación:

> Sing, boy. My spirit grows heavy in love[233].

En *Antony and Cleopatra* oímos a la protagonista decir:

> Give me some music – music, moody food
> Of us that trade in love [...][234].

En *Measure for measure* Mariana, que fue prometida de Angelo y abandonada por él al perder a su hermano y su dote, aparece en escena por primera vez escuchando la canción "Take, o take those lips away", cuando entra el duque Vincentio disfrazado de fraile:

> *Mariana*. Break off thy song, and haste thee quick away;
> Here comes a man of comfort, whose advice
> Hath often still'd my brawling discontent. [*Exit Boy.*]
> I cry your mercy, sir, and well could wish
> You had not found me here so musical.
> Let me excuse me, and believe me so;
> My mirth it much displeas'd, but pleas'd my woe.
> *Duke*. 'Tis good; though music oft hath such a charm
> To make bad good, and good provoke to harm[235].

También observa Burton que muchos hombres se hacen melancólicos por escuchar música, pero la melancolía así causada es una melancolía agradable[236]. Sin embargo, añade que si el hombre no está aquejado de los males para los que la música es beneficiosa ésta puede llevarlo a la locura furiosa: "Otherwise, saith Plutarch; musick makes some men mad

---

[232] Cf. W. Shakespeare, *The two gentlemen of Verona,* op. cit., 2.1.19-20. [a recrearos con una canción de amor como un petirrojo].

[233] Cf. W. Shakespeare, *Love's labour's lost*, op. cit., 1.2.116. [Canta, muchacho. El amor apesadumbra mi espíritu].

[234] Cf. W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, London and New York, Routledge (The Arden Shakespeare), 1995, 2.5.1-2. [Dadme música – música, alimento melancólico / De los que comerciamos en amor [...]]

[235] Cf. W. Shakespeare, *Measure for measure*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1965, IV.i.7-15. [*Mariana*: Interrumpe tu canción, y márchate deprisa; / Aquí llega un hombre consolador, cuyos consejos / Han calmado a menudo las turbulencias de mi descontento. [*Sale el paje.*] / Os pido perdón, señor, y hubiese deseado / Que no me hubierais hallado aquí en actitud tan musical. / Permitid que me disculpe, y creedme de veras; / La canción no servía para avivar mi alegría, sino para aliviar mi dolor. / *Duke*: Muy bien, aunque la música a menudo tiene un hechizo tal / Que hace bueno lo malo, e incita al bien a hacer daño].

[236] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 481.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

as a tiger"[237]. Eso es justamente lo que percibe el rey Richard II, cuando suena una música mientras él –desposeído y recluido en la torre donde pronto ha de morir– se entrega a lúgubres meditaciones:

> [...] Music do I hear?
> Ha, ha, keep time! How sour sweet music is
> When time is broke and no proportion kept!
> So is it in the music of men's lives.
> [...]
> This music mads me! Let it sound no more; [*Music ceases.*]
> For though it have holp madmen to their wits,
> In me it seems it will make wise men mad[238].

En estas reflexiones la música aparece ligada no sólo a la armonía sino también al caos y el desorden. La propia música, dulce si se sujeta a medidas y a las leyes de la armonía pero dañina si está fuera de compás, refleja en sus ambivalencias las del humor negro.

A veces, sin embargo, a pesar de un estado de ánimo sombrío, de las inquietudes de oscuros presagios, o más bien por ellos, la música melancólica se presenta como una tendencia ineludible, cual ocurre a Desdemona de cuya mente no puede desprenderse la tristísima "Canción del sauce"[239] en la noche en que va a morir. Esa tendencia se manifiesta en su cara más frívola en el retrato que el bufón de *All's well that ends well* hace de su señor a la condesa de Rossillion:

> *Clown*. By my troth, I take my young lord to be a very melancholy man.
> *Countess*. By what observance, I pray you?
> *Clown*. Why, he will look upon his boot and sing; mend the ruff and sing; ask questions and sing; pick his teeth and sing. I know a man that had this trick of melancholy sold a goodly manor for a song[240].

Y otras veces es una propensión que surge del sentimiento ambiguo, más específicamente moderno por provenir de una melancolía que "es esencialmente una conciencia de uno

---

[237] *Ibidem*. [De no ser así, dice Plutarco, la música pone a algunos hombres locos como tigres]. Nieremberg dedica a ese efecto de la música el capítulo XXII de su *Oculta filosofía*, titulado: "Por qué algunas músicas levantan los espíritus y provocan furor [...]".Cf. J. E. Nieremberg, *Oculta filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, op. cit., pp. 44-48.

[238] Cf. W. Shakespeare, *King Richard II*, London, The Arden Shakspeare, 2002, 5.5.40-44, 61-63. [[...] ¿Es música lo que oigo? / ¡Ha, ha, llevad el compás! Qué amarga es la dulce música / Cuando se rompe el compás y no se guarda la medida! / Así ocurre en la música de las vidas de los hombres. / [...] / ¡Esta música me enloquece! Que no suene más; / Pues aunque haya ayudado a los locos a volver a sus cabales, / Por lo que siento me parece que podría enloquecer a los hombres cuerdos]

[239] Cf. W. Shakespeare, *Othello,* op. cit., 4.3.24-31, 39-56.

[240] Cf. W. Shakespeare, *All's well that ends well*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2000, III.ii.3-9. [*Bufón*: A fe mía, tengo a mi joven señor por un hombre muy melancólico. *Condesa*: ¿En qué te basas, si tienes a bien decírmelo? *Bufón*: Pues en que se mira la bota y canta; se arregla la gorguera y canta; hace preguntas y canta; se limpia los dientes y canta. Conozco a un hombre que tenía esta peculiar melancolía y vendió una excelente mansión por una canción]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mismo intensificada"[241], por el que a través de la música se obtienen efectos contrapuestos, al percibirla como alivio pero también como acicate del dolor: así ocurre con el melancólico Jaques de *As you like it* cuando, en el siguiente diálogo con Amiens, quien empieza la escena cantando, dice:

> *Jaques*. More, more, I prithee more.
> *Amiens*. It will make you melancholy, Monsieur Jaques.
> *Jaques*. I thank it. More, I prithee more. I can suck melancholy out of a song, as a weasel sucks eggs[242].

Por otra parte, la función de la música con un sentido sublimador incluso, y que nos pone en conexión con la superior música de las esferas, respondiendo a las creencias neoplatónicas de que la música terrenal imita a la celeste y por tanto la una puede acercarnos a la otra, recibe su expresión más demorada y gozosa en la escena I del acto V de *The merchant of Venice*, entre Lorenzo y Jessica:

> *Lorenzo*. Here will we sit, and let the sounds of music
> Creep in our ears–soft stillness and the night
> Become the touches of sweet harmony:
> Sit Jessica,–look how the floor of heaven
> Is thick inlaid with patens of bright gold,
> There's not the smallest orb which thou behold'st
> But in his motion like an angel sings,
> Still quiring to the young-ey'd cherubins;
> Such harmony is in immortal souls,
> But whilst this muddy vesture of decay
> Doth grossly close it in, we cannot hear it:
> [*Enter Musicians*.]
> Come ho! And wake Diana with a hymn,
> With sweetest touches pierce your mistress' ear,
> And draw her home with music. *Music*.
> *Jessica*. I am never merry when I hear sweet music.
> *Lorenzo*. The reason is your spirits are attentive:
> For do but note a wild and wanton herd
> Or race of youthful and unhandled colts
> Fetching mad bounds, bellowing and neighing loud,
> Which is the hot condition of their blood,–
> If they but hear perchance a trumpet sound,
> Or any air of music touch their ears,
> You shall perceive them make a mutual stand,
> Their savage eyes turn'd to a modest gaze,
> By the sweet power of music: therefore the poet
> Did feign that Orpheus drew trees, stones, and floods,
> Since naught so stockish, hard, and full of rage,
> But music for the time doth change his nature,–

[241] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 229-230.
[242] Cf. W. Shakespeare, *As you like it,* op. cit., II.v.9-12. [*Jaques*: Más, más, te lo ruego, más. / *Amiens*: Os pondrá melancólico, monsieur Jaques. / *Jaques*: Lo agradezco. Más, te ruego más. Puedo sorber melancolía de una canción como una comadreja sorbe huevos.]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> The man that hath no music in himself,
> Nor is not moved with concord of sweet sounds,
> Is fit for treasons, stratagems, and spoils,
> The motions of his spirits are dull as night,
> And his affections dark as Erebus:
> Let no such man be trusted:–mark the music[243].

Este pasaje concentra muchos aspectos en el tratamiento de la música: las concepciones pitagóricas y sobre todo platónicas de la música cósmica que sólo pueden percibir las almas desencarnadas[244], la identificación de la música con la armonía que debe habitar en el interior del hombre, y de ésta con el bien: este carácter moral es un matiz nuevo que añadir al carácter terapéutico. Las palabras de Jessica señalan el poder de la música sobre el estado de ánimo, aludiendo particularmente al efecto melancolizador, y Lorenzo siente intensamente ese poder que hizo concebir al poeta el mito de Orfeo, expresión misteriosa y sublimada de la influencia de la música. Las excelencias de una música superior son asimismo puestas de manifiesto en el acto quinto de *Pericles*, donde el príncipe de Tiro, que ha sufrido todas las amarguras de la pérdida de su esposa e hija, y ha caído en un estado de dolorosa melancolía, en el momento culminante en que comprende que ha recuperado a su hija Marina, a la que daba por muerta, cree oír la celestial música de las esferas:

> *Pericles*. O heavens bless my girl! But hark, what music?
> [...]
> [...] [*Music.*] But what music?
> *Helicanus*. My lord, I hear none.
> *Pericles*. None?
> The music of the spheres! List, my Marina.
> *Lysimachus*. It is not good to cross him; give him way.

---

[243] Cf. W. Shakespeare, *The merchant of Venice*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1955, V.i.55-88. [*Lorenzo*: Nos sentaremos aquí, y dejaremos que los sonidos de la música / Se deslicen en nuestros oídos; la suave quietud y la noche / Convienen a los acordes de la dulce armonía. / Siéntate Jessica, mira cómo la bóveda celeste / Está toda incrustada de patenas de oro brillante, / Hasta la más pequeña esfera que contemplas / En su movimiento como un ángel canta, / En coro eterno con los querubines de ojos siempre jóvenes; / Tal armonía existe en las almas inmortales, / Pero mientras esta vestidura de barro y decadencia / Groseramente la envuelve, no podemos oírla. [*Entran los músicos*] / ¡Eh, venid! Y despertad a Diana con un himno, / Penetrad con los más dulces acordes el oído de vuestra señora, / Y atraedla a su morada con música. / *Jessica*: Nunca estoy alegre cuando oigo una música dulce. / *Lorenzo*: La razón es que vuestros sentidos están atentos: / Pues observad un rebaño indómito y juguetón / O manada de potros jóvenes y sin domar / Dando saltos alocados, resoplando y relinchando ruidosamente, / Pues a ello los mueve el natural calor de su sangre; / Si por casualidad oyen el sonido de una trompeta, / O cualquier aire musical llega a sus oídos, / Os daréis cuenta de que al unísono se paran, / Su mirada salvaje se transforma en una expresión modesta, / Por el dulce poder de la música: por eso el poeta / Inventó que Orfeo atrajo a árboles, piedras y olas, / Porque nada hay tan insensible, duro y furioso, / Que la música no pueda cambiar su naturaleza en un momento. / El hombre que no tiene música en sí mismo, / Ni se conmueve con la armonía de dulces sonidos, / Es capaz de traiciones, estratagemas, y maldades, / Los impulsos de su espíritu son sombríos como la noche, / Y sus afectos tenebrosos como el Erebo: / Que no se confíe jamás en un hombre así. Escuchad la música"].
[244] Cf. Platón, *República,* en *Diálogos,* IV, Madrid, Gredos, 2000, X, 617 b-c, p. 497.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pericles. Rarest sounds! Do ye not hear?
Lysimachus. Music, my Lord? I hear.
Pericles. Most heavenly music!
It nips me unto list'ning, and thick slumber
Hangs upon mine eyes; let me rest[245].

La obra de Shakespeare es fecunda en expresiones de las funciones de la música y sus matices, pero aparte de estos casos concretos que hemos señalado, el poeta inglés nos ofrece en un drama, *Henry VIII*, y en la persona de la reina Katharine el reflejo de todas ellas: la reina extranjera, personaje caído en desgracia, que va a ser repudiada por su esposo, el rey, y desposeída de sus honores, aparece en el acto tercero con sus damas, a una de las cuales le pide que coja el laúd e intente dispersar sus pesares con una canción:

Take thy lute, wench. My soul grows sad with troubles.
Sing, and disperse 'em if thou canst[246].

La canción misma trata, por cierto, del poder de la música acudiendo una vez más al tema de Orfeo:

Orpheus, with his lute, made trees
And the mountain tops that freeze
Bow themselves, when he did sing.
To his music, plants and flowers
Ever sprung, as sun and showers
There had made a lasting spring.
Everything that heard him play,
Even the billows of the sea,
Hung their heads and then lay by.
In sweet music is such art,
Killing care and grief of heart
Fall asleep or, hearing, die[247].

Melancolía, música, meditación y contemplación se unen en el acto cuarto. La reina, enferma ya de muerte, manifiesta la tendencia que mencionamos y pide que le toquen una melodía triste mientras medita sobre las armonías celestiales que le esperan:

---

[245] Cf. W. Shakespeare, *Pericles,* London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2000, V.i.222, 225-233. [*Pericles*: ¡Oh cielos, bendecid a mi hija! Pero escuchad, ¿qué música es ésa? / [...] / [...] [*Música*.] Pero, ¿qué música es ésa? / *Helicanus*: Mi señor, yo no oigo ninguna. / *Pericles*: ¿Ninguna? / ¡La música de las esferas! Escucha, Marina mía. / *Lysimachus*: No es bueno contrariarlo; ceded. / *Pericles*: ¡Maravillosos sonidos! ¿No los oís? / *Lysimachus*: ¿La música, mi señor? La oigo. *Pericles*: ¡Música enteramente celestial! / Me obliga a escuchar, y un sueño irresistible / Pesa sobre mis ojos; dejadme descansar].

[246] Cf. W. Shakespeare, *King Henry VIII,* London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2000, 3.1.1-2. [Coge tu laúd, muchacha. Mi alma se entristece con las desgracias. / Canta, y dispérsalas si puedes].

[247] *Ibidem,* 3.1.3-14. [Orfeo, con su laúd, hacía que los árboles / Y las heladas cimas de las montañas / Se inclinaran cuando cantaba. / Con su música las plantas y las flores / Sin cesar brotaban, como si el sol y las lluvias / Allí hubieran hecho una eterna primavera. / Todo cuanto lo oía tocar, / Incluso las olas del mar, / Bajaban la cabeza y luego se tendían. / Tal poder hay en la música dulce / Que la inquietud que mata y el dolor de corazón / Caen dormidos u, oyéndola, mueren].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> [...] Good Griffith,
> Cause the musicians play me that sad note
> I named my knell, whilst I sit meditating
> On the celestial harmony I go to. *Sad and solemn music*[248].

La reina tiene entonces una visión, consecuencia del poder de la música, de la melancolía o, más bien, de la combinación de ambos: Pitágoras buscaba la "inducción a un estado de clarividencia a través de la música [...] que producía fantasmas nocturnos"[249]; y la excitabilidad de la "vis imaginativa" por la melancolía era un carácter ya determinado en la Antigüedad, que entre los escolásticos del siglo XIII daría lugar a "la idea del melancólico como hombre con poderes de visión interior acrecentados"[250]. No obstante, la influencia negativa de la música sobre el espíritu agobiado de la reina también se deja sentir, y ella misma acaba por pedir:

> [...] Bid the music leave.
> They are harsh and heavy to me[251].

Es, sin embargo, en el reino de la fantasía, en el que se desenvuelven las hadas y espíritus shakespeareanos, donde aparece la música más poderosa: en *A midsummer night's dream*, Oberon, el rey de las hadas, describe el don especial de la música de Orfeo al acordarse de una sirena a lomos de un delfín a la que oyó

> Uttering such dulcet and harmonious breath
> That the rude sea grew civil at her song
> And certain stars shot madly from their spheres
> To hear the sea-maid's music?[252].

Después, la reina de las hadas, Titania, se hace cantar una nana ritual que entonan las hadas a su servicio para hacerla dormir, en la que se invoca la venturosa armonía de Filomela (el ruiseñor) y se trata de exorcizar los elementos de perversión del *locus amoenus*: serpientes, erizos, arañas y otros bichos dañinos[253]. Además, se contrapone a la música grosera de

---

[248] *Ibidem,* 4.2.77-80. [[...] Buen Griffith, / Haz que los músicos me canten ese aire melancólico / Que yo llamaba mi toque de difuntos, mientras me siento a meditar / Sobre la armonía celestial a la que me encamino. *Música triste y solemne*].
[249] Cf. P. Gorman, *Pitágoras,* op. cit., p. 169.
[250] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 59 y n. 78.
[251] Cf. W. Shakespeare, *King Henry VIII,* op. cit., 4.2.94-95. [[...] Ordena que cese la música. / Me resulta tediosa y opresiva].
[252] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1997, II. i. 151-154. [Entonando tan dulce y armonioso aire / Que el rudo mar se volvió amable con su canto / Y ciertas estrellas se precipitaron locamente desde sus órbitas / Al oír la música de la sirena?].
[253] *Ibidem,* II.ii.1-23.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bottom, capaz de despertar, esa otra música poderosa, "such as charmeth sleep"[254], que unida a la danza, acompaña y promueve la armonía, la concordia final que recobran Titania y Oberon. De ese género es la "música solemne"[255] de Ariel, de la que se sirve Prospero por sus poderes excepcionales: con ella el espíritu aéreo consuela de los pesares, induce al sueño, atrae irresistiblemente a quien la oye, es instrumento imprescindible para producir las mascaradas quiméricas, y despierta para evitar los peligros[256]. La música es, en sus diferentes registros, el lenguaje privilegiado de Ariel, que la hace también expresión de su alegría cuando canta su libertad con la graciosa "Where the bee sucks, there suck I"[257]. Recordemos que fue la música de Ariel el primer consuelo que recibió Ferdinand cuando comenzamos con él a explorar el modo en que los personajes se relacionan con el espacio de la isla.

Es, no obstante, la presencia de Miranda lo que produce la inversión total, y el que fuera *locus horridus* para Ferdinand se transforma hasta tal punto en *locus amoenus* que la fingida animadversión de Prospero y aun la pérdida del padre no bastan para deshacer el estado como de ensoñación venturosa en que se encuentra:

> My spirits, as in a dream, are all bound up.
> My father's loss, the weakness which I feel,
> The wrack of all my friends, nor this man's threats,
> To whom I am subdued, are but light to me,
> Might I but through my prison once a day
> Behold this maid: all corners else o' th' earth
> Let liberty make use of; space enough
> Have I in such a prison[258].

Incluso cuando el joven aparece en escena realizando los trabajos impuestos por Prospero lo oímos decir:

> [...] This my mean task
> Would be as heavy to me as odious, but

[254] *Ibidem,* IV.i.82. [tal que hechice el sueño].
[255] La música poderosa de Ariel aparece calificada como "soft" [suave], "sweet" [dulce] y "strange" [extraña], además de como "solemn", en diversos momentos de la obra.
[256] Todos los hombres que acompañan al rey Alonso, también él, duermen (inducidos por la música de Ariel), con excepción de su hermano Sebastian y el de Prospero, Antonio, que traman una conspiración y se disponen a matar al rey. En ese momento Ariel avisa a Gonzalo de la conspiración con una canción que le canta al oído. Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., II.i.180-302.
[257] *Ibidem,* V.i.88-94.
[258] *Ibidem,* I.ii.489-496. [Mis espíritus, como en un sueño, están atados. / La pérdida de mi padre, la debilidad que siento, / El naufragio de todos mis amigos, y las amenazas de este hombre, / A quien estoy sojuzgado, no son sino ligeras cargas para mí, / Si pudiera tan sólo desde mi prisión una vez al día / Contemplar a esta doncella: que en cualquier otro rincón de la tierra / Habite la libertad; yo tengo suficiente espacio en una prisión así].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> The mistress which I serve quickens what's dead,
> And makes my labours pleasures [...][259].

Claro que esas palabras son la expresión de uno de los "síntomas" de los enamorados, quienes, según Burton, "undertake any pain, any labour, any toil, for their mistress' sake"[260]. La siguiente vez que vemos a Ferdinand en escena es ya cuando Prospero le revela que los trabajos impuestos no eran sino una prueba de amor que, superada con éxito, lo hacen merecedor de Miranda. Prospero exhibe una muestra de su Arte produciendo, con ayuda de sus genios, una mascarada. Ante la portentosa manifestación del Arte de Prospero la isla se consolida como lugar privilegiado para Ferdinand:

> [...] Let me live here ever;
> So rare a wonder'd father and a wise
> Makes this place Paradise [...][261].

Entre los personajes del grupo que acompaña al rey Alonso la isla aparece con carácter dual: las posibilidades de ser percibida como *locus amoenus* o *locus horridus* se muestran desde un principio, pues un noble del séquito –Adrian– va contraponiendo condiciones duras y benignas de la isla, y así como dice que "parece desierta", "inhabitable y casi inaccesible"[262], poco después habla de la segura templanza y suavidad del clima[263]. El honesto Gonzalo, que ha intentado desde un principio animar al rey, angustiado por la supuesta pérdida de su hijo, hace notar lo favorable que aparece la isla para la vida, destaca el vigor y verdor de la hierba, y cae en la cuenta del buen estado de sus vestidos pese al naufragio sufrido[264]; por fin, el espacio de la isla llega a inspirarle su fantasía utópica sobre una república ideal. Para el atormentado rey Alonso la isla sólo puede reflejar la sordidez de su desolación. Cuando ésta aparece como un laberinto para ellos, se produce la fantasmagoría dirigida por Ariel que parece dar una tregua al cansancio y al dolor, pero que acaba con el parlamento del genio para despertar en los culpables del destierro de Prospero

---

[259] *Ibidem,* III.i.4-7. [[...] Esta baja tarea que hago / sería para mí tan dura como odiosa, pero / la amada a quien sirvo reaviva lo que está muerto, / y convierte mis trabajos en placeres [...]].
[260] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 747. [soportan cualquier dolor, cualquier tarea, cualquier esfuerzo, por causa de su amada].
[261] *Ibidem,* IV.i.122-124. [[...] Dejadme vivir aquí siempre; / La maravilla de tan raro y sabio padre / Hace de este lugar el Paraíso [...]]. Estas pocas líneas contradicen de por sí la afirmación de Zenón Luis Martínez de que "La isla deshabitada de *The Tempest* sólo es utópica para Próspero" como el tirano que encuentra allí un espacio para "ejercer su autoridad a sus anchas". Cf. Z. Luis Martínez, "Moro, Shakespeare y la mirada utópica", op. cit., pp. 223, 224.
[262] *Ibidem,* II.i.33,37.
[263] *Ibidem,* II.i.41-42.
[264] *Ibidem,* II.i. 48,51,59-62.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la dormida conciencia de sus delitos, y hacerlos caer en un frenesí que definitivamente configura el lugar amable de la isla como un *locus horridus*. Por contraste con la escena anterior del banquete preparado por los espíritus que aparentemente se les ofrece, se evidencia más la inadecuación entre los sujetos desolados –por la pérdida y la consciencia de sus maldades– y el paisaje ameno de la isla. Después, sólo por el enorme poder curativo de la música que el Arte de Prospero puede requerir, se restablecerá la armonía en el alma mortificada del rey Alonso y en la de los demás.

En *The tempest*, pues, la música se perfila como el elemento fundamental para hacer de la isla un *locus amoenus* extraño y delicioso: es el medio por el que la realidad y la ensoñación se superponen, y es el bálsamo que restituye la armonía. Por lo primero es por lo que al oírse una música que nadie visible toca, Caliban le habla a Stephano y a Trinculo de la música benigna de la isla que induce al sueño y a visiones maravillosas, tanto que las bellas palabras del salvaje parecen estar inspiradas por la experiencia prodigiosa:

> Be not afeard; the isle is full of noises,
> Sounds and sweet airs, that give delight, and hurt not.
> Sometimes a thousand twangling instruments
> Will hum about mine ears; and sometime voices,
> That, if I then had wak'd after long sleep,
> Will make me sleep again: and then, in dreaming,
> The clouds methought would open, and show riches
> Ready to drop upon me; that, when I wak'd,
> I cried to dream again[265].

Por lo segundo –su cualidad lenitiva– es por lo que la última manifestación del Arte de Prospero, que vemos cuando abjura de su magia, es el reclamo de una música celestial, una melodía solemne que alivie la fantasía trastornada del rey y los que lo acompañan, que les devuelva la perdida armonía interior[266]. Esa dualidad hace que el *locus amoenus* y el *locus horridus* no sean sino símbolos espaciales que se corresponden con estados psicológicos, así como con categorías relacionadas en el mundo isabelino, tales como la armonía y el caos, la virtud y el vicio, el espíritu y la materia. Por ello se da también el contraste entre la sutileza y espiritualidad del mundo mágico asociado a Prospero y a Ariel, su música, la virtud de su poder benéfico, etc., y por otra parte el ámbito de la culpa, el dolor, la

[265] *Ibidem,* III.ii.133-141, p. 84. [No temas; la isla está llena de rumores, / Sonidos y dulces aires, que causan deleite, y no hacen daño. / A veces un millar de instrumentos ruidosos / Bulle en mis oídos; y otras son voces, / Que, si en aquel momento me he despertado tras un largo sueño, / Me hacen dormir de nuevo; y entonces, al soñar, / Me parecería que las nubes se abren, y muestran riquezas / Dispuestas para caer sobre mí; de modo que, al despertar, / Lloro por volver a soñar].
[266] *Ibidem,* V.i.51-60, p. 116.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

expiación por la caída en los vicios asociados a las pasiones que han provocado la usurpación, la codicia, el crimen, casi el asesinato, esfera representada por el rey Alonso, su hermano Sebastian, y el peor de todos, Antonio, pero también –como en una reproducción grotesca en la isla de la usurpación que ocurriera en Milán– por el grupo de Caliban.

Al final, no obstante, Prospero con su magia culmina su obra de reforma moral, elemento que subraya F. A. Yates y que representa otra de las facetas de la utopía en *The tempest*: "También está y es de suma importancia, el elemento de reforma moral en la perspectiva y los propósitos de Prospero, el elemento de utopía, un rasgo esencial de la perspectiva científica del periodo rosacruz, en el que se consideraba necesario situar el conocimiento mágico-científico en desarrollo dentro de una sociedad reformada, una sociedad enriquecida por nuevas percepciones morales para que pudiera aceptar la creciente corriente de conocimientos. Próspero el científico es a la vez Próspero el reformador moral, dispuesto a liberar de influencias malignas el mundo de la isla"[267].

W. Schleiner propone una interesante lectura, no opuesta sino complementaria a la visión de Prospero como mago blanco que logra la armonía final, presentándolo más bien como "terapeuta" que se sirve de todas las estrategias propias de los cánones médicos psicológicos del Renacimiento para sanar a quienes se encuentran bajo su dominio en la isla, muy especialmente al rey Alonso. Sus acciones aparecen así encaminadas a lograr el restablecimiento de la aflicción melancólica, del abatimiento sufrido, que no puede ni debe evitarse, pues es un paso necesario e ineludible para superar el sentimiento de culpa que llevaría a la redención moral, al crecimiento espiritual, verdadero objetivo de Prospero, que no la venganza. A esa necesidad de provocar la expiación, y por tanto de dispensar ciertas dosis de sufrimiento, se debería incluso el malestar sentido por el mago en medio de la mascarada que ofrece a los enamorados Ferdinand y Miranda como entretenimiento[268].

Ambas visiones –la de Prospero como reformador moral y como terapeuta– se relacionan con la dimensión utópica de la melancolía: si la percepción de las iniquidades

[267] Cf. F. A. Yates, *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 124.

[268] Cf. W. Schleiner, *Melancholy, genius, and utopia in the Renaissance*, op. cit., pp. 286-295. Schleiner, que hace una exégesis del texto muy coherente con su interpretación, rescata las terapias aplicadas a los melancólicos –basadas en las ideas renacentistas sobre el poder de la imaginación– que en este caso Prospero emplearía: tratar la imaginación perturbada mediante engaños de la imaginación dirigiendo las acciones por el delusorio método de "hacer creer", mostrar un fingido acuerdo con el trastornado, y pretender estar en situación similar al desdichado, recurso que genera ambigüedades en las que su papel de sanador converge con el de director escénico. *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

humanas y el consecuente diagnóstico procede de la sagacidad propia del melancólico, la proyección utópica es, además de la otra cara de esa sagacidad, una medida terapéutica, como sugiere Starobinski[269] a partir del Prólogo que escribe Burton bajo su pseudónimo *Democritus junior* en su *Anatomy of melancholy*, prólogo en el que primero expone las locuras de los hombres (haciendo un diagnóstico social que se extiende a reinos, provincias, ciudades, familias, etc.) para proponer después su propia y particular Utopía.

Recordemos ahora que en el discurso utópico de Rodó la sed de idealidad, de espiritualidad es igualmente una constante. Todo eso está intensamente presente asimismo en el universo simbólico del ocultismo decimonónico al que tan receptivos fueron los escritores de la generación modernista, y en ellos la Utopía se expresa como anhelo de progreso espiritual, del triunfo del espíritu sobre la materia: es la gran utopía de los ocultistas, para quienes las sucesivas reencarnaciones tienen el sentido de la purificación hasta la fusión con el Uno, según señala H. P. Blavatsky en *La doctrina secreta*: "Este estado de cosas durará hasta que las intuiciones espirituales del hombre estén completamente despiertas, y esto no tendrá lugar hasta que no desechemos del todo nuestros groseros vestidos de materia"[270]. De hecho, dice en otro lugar, "La evolución espiritual del Hombre inmortal, *interno*, constituye la doctrina fundamental de las Ciencias Ocultas"[271].

Otro sentido que queremos destacar dentro del discurso utópico de Rodó es lo que nos permitiremos llamar la *utopía de artista*, esto es, la nostalgia que despierta en el escritor uruguayo la evocación de las ciudades ideales a las que ya aludimos, en las que floreció el cultivo del pensamiento y las artes, particularmente, la Atenas clásica, la Florencia de los Médicis y la Weimar de Goethe y Schiller.

3.1.3.4 El mesianismo de Rodó

Pese a la actitud esperanzada y entusiasta y a la fe en el porvenir que quiere transmitir Rodó en *Ariel*, se vislumbra la inquietante presencia de las dudas y el desaliento; o mejor dicho, se cuenta con ellos, y para esos momentos reserva el escritor uruguayo una

[269] Cf. J. Starobinski, "Habla Demócrito. La utopía melancólica de Robert Burton", op. cit., pp. 24.
[270] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo II, Málaga, Sirio, 2000, p. 592.
[271] *Ibidem,* p. 575.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

última esperanza que pueda salvaguardar de una caída definitiva y paralizante en el desánimo:

> Yo sé bien que las notas de desaliento y de dolor que la absoluta sinceridad del pensamiento [...] ha podido hacer brotar de las torturas de vuestra meditación en las tristes e inevitables citas de la Duda, no eran indicio de un estado de alma permanente [...] Cuando un grito de angustia ha ascendido del fondo de vuestro corazón, no lo habéis sofocado antes de pasar por vuestros labios con la austera y muda altivez del estoico en el suplicio, pero lo habéis terminado con una invocación al ideal *que vendrá*, con una nota de esperanza mesiánica[272].

La forma característica con que Rodó responde a las necesidades de su tiempo y de su país se resume en unos anhelos que hacen necesaria la presencia de un hombre nuevo: él necesita dar respuesta a los problemas en medio de los cuales ha de gestarse una noble identidad que escape de la amenaza de la barbarie, pero su búsqueda es intelectual, y su deseo no puede cumplirse sin la comparecencia de un verdadero guía espiritual que oriente a una generación de hombres hacia el porvenir. El fin de siglo impone la imagen del ocaso, como también el decadentismo finisecular que llega de Europa, y así lo expresa Rodó en "El que vendrá":

> El despertar del siglo fue en la historia de las ideas una aurora, y su ocaso en el tiempo es, también, un ocaso en la realidad. Mejor que Hugo, podrían los que hoy mantienen en aras semi-derruidas los oficios del poeta, dar el nombre de crepusculares a los cantos en que adquiere un son la misteriosa inquietud de nuestro espíritu, cuando todo, a nuestro alrededor, palidece y se esfuma; y mejor que Vigny, los que llevan la voz del pensamiento contemporáneo, podrían llorar, en nuestro ambiente privado casi de calor y de luz, el sentimiento de la 'soledad del alma' que lamentaba, en días que hoy nos parecen triunfales, su numen desolado y estoico. La vida literaria, como culto y celebración de un mismo ideal, como fuerza de relación y de amor entre las inteligencias, se nos figura a veces próxima a extinguirse[273].

Por esas percepciones la necesidad de un guía se siente de manera apremiante, viviéndose a veces como una desazón impaciente en la que se funden la duda, el miedo y la esperanza, y a pesar del optimismo que trata de insuflar en sus discípulos el Maestro de *Ariel*, flotan en el ensayo de 1900 esos sentimientos que expresó Rodó en "El que vendrá":

> Sólo la esperanza mesiánica, la fe en el que ha de venir, flor que tiene por cáliz el alma de todos los tiempos en que recrudecen el dolor y la duda, hace vibrar misteriosamente nuestro espíritu [...] el ambiente espiritual que respiramos está lleno de presagios y los vislumbres con que se nos anuncia el porvenir está lleno de promesas... ¡Revelador! ¡Profeta a quien temen los empecinados de las fórmulas caducas y las almas nostálgicas esperan! ¿Cuándo llegará a nosotros el eco de tu voz dominando el murmullo de los que se esfuerzan por engañar la soledad de sus ansias con el monólogo de su corazón dolorido?... ¿Sobre qué cuna reposa tu frente, que irradiará mañana el destello vivificador y luminoso; o sobre qué pensativa cerviz de adolescente bate las alas el pensamiento que ha de levantar el vuelo hasta ocupar la soledad de la cumbre? O bien, ¿cuál es la idea entre las que iluminan nuestro horizonte como estrellas temblorosas y pálidas, la que ha de transfigurarse en el credo que caliente y alumbre como el astro del día; –de cuál cerebro entre los de

[272] Cf. J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 149. En cursivas en el original.
[273] Cf. J. E. Rodó, *La vida nueva (I)*, en *Obras completas,* op. cit., p. 146.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> los hacedores de obras buenas ha de surgir la obra genial? [...] ¿De qué nos hablarás, revelador, para que nosotros encontremos en tu palabra la vibración que enciende la fe, y la virtud que triunfa de la indiferencia, y el calor que funde el hastío? [...] La Duda es en nosotros un ansioso esperar; una nostalgia mezclada de remordimientos, de anhelos, de temores; una vaga inquietud [...] Nuestro corazón y nuestro pensamiento están llenos de ansiosa incertidumbre... ¡Revelador! ¡Revelador! ¡La hora ha llegado!... El sol que muere ilumina en todas las frentes la misma estéril palidez, descubre en el fondo de todas las pupilas la misma extraña inquietud; el viento de la tarde recoge de todos los labios el balbucear de un mismo anhelo infinito, y ésta es la hora en que 'la caravana de la decadencia' se detiene, angustiosa y fatigada...[274].

La esperanza de Rodó se personifica en prototipos nacidos de la tradición heroica de la melancolía, que hizo del pensador una figura cumbre, ya sean esos paradigmas los genios de Hugo, los héroes de Carlyle, el Prometeo que exaltaría Lugones, o los artistas y poetas que el propio Modernismo elevó a alturas inconmensurables.

En los párrafos citados de Rodó puede sorprender encontrar, dentro de un discurso comprometido con el porvenir, alusiones a sentimientos de nostalgia, cuando, por ejemplo, se explica la duda como "un ansioso esperar; una nostalgia mezclada de remordimientos", etc., y también cuando se invoca al profeta a quien –se dice– "las almas nostálgicas esperan". Ocurre que Rodó escribe teniendo como referencia modelos del pasado, configurados en unas circunstancias en que florecieron el pensamiento y la figura del pensador; el modelo de civilización superior al que aspira mira hacia la antigüedad clásica y la tradición europea, de las que la generación modernista se considera heredera. De hecho se refiere al "*renacer* del Ideal– del *perdido* Ideal que en vano buscamos, viajadores sin rumbo, en las profundidades de la noche glacial por donde vamos, y que *reaparecerá* por ti"[275]. Se parte, pues, de que existieron momentos privilegiados en los que fructificó el Ideal, lejos ya de ese ocaso en que Rodó ve sumido su momento, y entonces sólo cabe esperar que surja el Mesías capaz de impulsar de nuevo el progreso espiritual que ennoblece y mejora al hombre. Tal fue para Hugo la misión de los genios, verdaderos Mesías, "el espíritu humano mismo encerrado en un cerebro, que llega en un momento determinado a la tierra, para hacerle dar un paso en el camino del progreso"[276], y tal sería la grandeza de los héroes solares de la estirpe de Prometeo, que representarían para Lugones "la espiritualidad encarnada en la materia"[277] para hacerla progresar asimismo. Hugo, en las

[274] *Ibidem,* p. 150.
[275] *Ibidem*. Las cursivas son nuestras.
[276] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., pp. 322-323.
[277] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 857.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

líneas finales de su *William Shakespeare*, une el horizonte del pasado con el del porvenir para proponer el tipo de seres humanos que ilumina una nueva aurora salvadora:

> Mientras en el abismo se hunde la numerosa legión de los hombres de la fuerza, en la otra extremidad del espacio, en el cielo sereno y profundo del porvenir, allá donde acaba de disolverse la última nube, se levanta un grupo sagrado de verdaderas estrellas, que se llama Orfeo, Hermes, Job, Homero, Esquilo, Isaías, Ezequiel, Hipócrates, Fidias, Sócrates, Sófocles, Platón, Aristóteles, Arquímedes, Euclides, Pitágoras, Lucrecio, Plauto, Juvenal, Tácito, San Pablo, Juan de Patmos, Tertuliano, Pelagio, Dante, Gutenberg, Juana de Arco, Cristóbal Colón, Lutero, Miguel Ángel, Copérnico, Galileo, Rabelais, Calderón, Cervantes, Shakespeare, Rembrandt, Kepler, Milton, Moliére, Newton, Descartes, Kant, Piraneso, Beccaria, Diderot, Voltaire, Beethoven, Fulton, Montgolfier y Washington, y la prodigiosa constelación que forman esos nombres, cuya claridad es más luminosa a cada instante, y brilla como una gloria de diamantes celestes, resplandece en la claridad del horizonte y va elevándose mezclada con la inmensa aurora que envuelve a Jesucristo[278].

Lugones expresó también, en la "Introducción" de *Las montañas del oro*, la esperanza mesiánica formulada en un momento germinal y encarnada en la figura del poeta, en estos versos:

> Tú eres el arca errante del abismo. Tu frente
> Es el lecho de sombra del ideal naciente.
> Los siglos te desean, pero tu alma está obscura
> 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![279].

En todas esas formulaciones se percibe la presencia de concepciones ocultistas, tan en boga por la actualización que H. P. Blavatsky hiciera de ellas en la Teosofía –que trata de integrar y reconciliar todas las religiones extrayendo el sustrato común que consideran como la verdad esencial de todas ellas–, mezcladas con la tradición heroica de la melancolía, de forma que algunos principios de esas doctrinas teosóficas son trasladados a los seres de espiritualidad superior que, por herencia del Renacimiento y recuperación intensificada en el Romanticismo, son el poeta, el artista, el pensador. Podemos decir, pues, que la religión del arte entra de lleno en el sincretismo de la Teosofía, concretando en la figura del artista la función de guía y salvador. He aquí, en relación con el mesianismo, unas palabras de H. P. Blavatsky que nos ayudarán a ver la base sobre la que los escritores antedichos construyen su propio discurso: "Siempre que la humanidad está a punto de hundirse en el materialismo y en la degradación moral, un Espíritu Supremo se encarna en su criatura, escogida para el objeto. El «Mensajero del Altísimo» se une con la dualidad de

[278] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., pp. 545-546.
[279] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 58.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

materia y alma, y [...] nace un salvador que ayuda a la humanidad a volver al sendero de la verdad y de la virtud"[280].

3.1.3.5 Shakespeare y la melancolía en la poética rodoniana: Proteo, el estado glauco y el dolor

Hasta ahora hemos contemplado el diálogo de Rodó con Shakespeare fundamentalmente a través de la relación entre *Ariel* y el universo shakespeareano que proporciona los arquetipos culturales que sirven al discurso del poeta uruguayo. Señalamos también al principio algunos aspectos discutidos por Rodó en que Shakespeare se toma como paradigma, pero ahora vamos a desarrollar la presencia de Shakespeare en cuestiones centrales del pensamiento de Rodó, que tienen una base psicológica, en primera instancia, y que se convierten en sustento de la poética rodoniana, de sus ideas sobre la creación artística y de sus nociones sobre el genio. En todas esas concepciones está asimismo presente el canon de la melancolía en relación con el genio, adaptado de un modo *sui generis* por el escritor uruguayo. Para las cuestiones que vamos a tratar aquí nos referiremos casi exclusivamente a los manuscritos que Rodó dejó inéditos sobre su mesa de trabajo, y que en la edición de sus *Obras completas* de Emir Rodríguez Monegal han sido reunidos bajo el título de *Proteo*, por ser indudablemente también "motivos de Proteo", como los que el escritor uruguayo publicó en 1909.

La denominación de Proteo se convirtió para Rodó en un eje fundamental alrededor del cual giraban las concepciones a que nos referimos antes: Proteo era, en primer lugar, la naturaleza de la personalidad humana misma, sujeta continuamente a cambio; mejor aún, Proteo era una facultad de renovación, de reforma de esa personalidad, sobre la que había que actuar. Proteo explica, pues, las contradicciones que vimos en el espíritu de Rodó, como pueden explicarlas en cualquiera: sobre esa realidad se explaya el escritor uruguayo en numerosos textos; citaremos algunos ejemplos:

> Cada uno de nosotros es, sucesivamente, no *uno*, sino *muchos*. Y estas personalidades sucesivas, que emergen las unas de las otras, suelen ofrecer entre sí los más raros y asombrosos contrastes [...] En verdad, ¡cuán varios y complejos somos! ¿Nunca te ha pasado sentirte distinto de ti mismo? ¿No has tenido nunca para tu propia conciencia algo del desconocido y el extranjero? ¿Nunca un acto tuyo te ha sorprendido, después de realizado, con la contradicción de una experiencia que fiaban

[280] Cf. H. P. Blavatsky, *Doctrinas y enseñanzas teosóficas*, Buenos Aires, Dédalo, 1979, p. 72.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> cien anteriores hechos de tu vida? ¿Nunca has hallado en ti cosas que no esperabas ni dejado de hallar aquellas que tenías por más firmes y seguras?[281].

La comprensión de esas complejidades lo llevó a la definición del "personaje interior":

> Llamemos el *personaje interior* a este infiel habitante de nuestra alma, en el cual se organizan las tendencias ocultas que, sojuzgadas por las que habitualmente ejercen su potestad sobre cada uno de nosotros, luchan, sin embargo, a fin de prevalecer sobre éstas y algunas veces logran su designio. ¿Hay alma donde no se hospede, más o menos en secreto, este huésped?[282].

Sin embargo, frente a las dificultades con que contempla que el arte refleje esas complejidades, debido a su búsqueda de la armonía, destaca el inmenso logro de Shakespeare en ese campo:

> cuando un gran creador de caracteres, dotado del soberano instinto de la verdad humana, presta su aliento a un personaje de invención y hace que hierva en él, abundante y poderosa, la vida, lo disonante y lo contradictorio tienen bríos para manifestarse, como por la propia fuerza de la verdad de la concepción; y se manifiestan sin ser causa de disconveniencia en el efecto artístico, sin menguar su intensidad; antes bien realzándola por la palpitante semejanza de la ficción del arte con la obra de la naturaleza. Tal pasa en el inmenso mundo de Shakespeare, el más pujante alfarero del barro humano; cuyas criaturas, movidas por el magnetismo de una enérgica y bien caracterizada pasión, que las hace inmortalmente significativas, muestran al mismo tiempo toda la contradicción e inconstancia de nuestro ser, alternando el fulgor del ideal con la turbitud del apetito, nobleza olímpica con rastrera vulgaridad, impulsos heroicos con viles desfallecimientos[283].

Si Rodó se vale continuamente de su concepción proteica del hombre, de su idea sobre los cambios de la personalidad, hasta el punto de que ésa se plantea como la cuestión central de su pensamiento, ello es así más aún en el caso del artista genial, que ha de experimentar una suerte de transformación o transfiguración por la que se identifique con lo creado y, si uno ha de elegir al creador proteico por antonomasia, será raro encontrar a quien no esté de acuerdo en que ése fue Shakespeare: decir Proteo es, pues, para Rodó abstraer de la figura concreta de Shakespeare lo que el escritor uruguayo consideró la quintaesencia de la facultad creadora, que el dramaturgo genial poseyó en grado sumo; intuimos que decir Proteo es una forma de referirse al propio poeta inglés salvaguardando el enigma de una personalidad que sólo se reveló como cambio, diversidad infinita y creación casi divina. En los textos que Rodó dedica a la creación genial no deja de estar presente el principio proteico, sobre el cual descansa su interpretación particular del hecho artístico:

---

[281] Cf. J. E. Rodó, *Motivos de Proteo*, en *Obras completas,* op. cit., pp. 303, 324. En cursivas en el original.
[282] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 875. En cursivas en el original.
[283] Cf. J. E. Rodó, *Motivos de Proteo*, en *Obras completas,* op. cit., p. 325.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Yo concibo toda superioridad genial como una aptitud de transformarse o transfigurarse accidentalmente, como levantándose para determinado objeto, y sólo para él, sobre los caracteres usuales de la propia personalidad[284].

En su exposición demuestra conocer, no obstante, de primera mano, la tradición platónica sobre el furor inspirado:

> La habilidad del taumaturgo, la potestad vaticinante del augur y del mago, la iluminación del vidente, el arte expiatorio del sacerdote, la invención del poeta, identificáronse, en el concepto antiguo, como manifestaciones de una misma fuerza sagrada: era aquel rapto de enajenamiento o delirio que infundían los dioses en las almas para moverlas a ejecutar las grandes cosas. Aún nos cautiva ver fluir en las páginas del *Ión* y del *Fedro* la doctrina de este divino «inconsciente»[285].

Llama Rodó "divino inconsciente" a la fuerza de la inspiración porque, receptivo a los descubrimientos de la psicología moderna, el misterio de lo inconsciente –sin lo cual no se produce la obra genial– frente a los elementos conscientes, al producto de la reflexión, viene a sustituir a la inspiración entendida como rapto o posesión divina:

> es el reconocimiento y la justipreciación de esa misteriosa parte de inconsciencia que constituye el fondo insondable de nuestro ser; que mezcla sus actividades profundas con las de la voluntad y el entendimiento discursivo y que, con uno u otro nombre, llevará siempre en sí el secreto de nuestros más sublimes arranques, la clave de nuestras más estupendas energías. Pensar sin el instrumento común del raciocinio; sentir sin la percepción usual de la conciencia; hacer sin determinación reflexiva de la voluntad, son indubitables realidades psicológicas, y ellas están presentes, con más claridad y relieve que en ninguna otra parte, en el génesis de la obra del genio. Para la concepción de lo bello, para la realización de lo heroico, nunca fue lo primero la atribución de la conciencia dueña y sabedora de sí[286].

Pese a todo, Rodó no puede evitar tener interiorizadas ciertas concepciones que se han fraguado en la tradición heroica de la melancolía:

> Hay altos espíritus en quienes esta parte de inconsciente obra tan predominantemente, tan fuera de todo concurso asiduo de la reflexión, que el resultado genial parece producirse en ellos con la fatalidad del instinto. El don que los sublima es verdaderamente una *gracia*, en todo el vigor del concepto agustiniano o jansenista[287].

La explicación que desarrolla a continuación se refiere al mismo hecho por el que desde antiguo se consideraba que un hombre vulgar podía crear una obra poética maravillosa, o profetizar con exactitud o hablar latín sin haberlo aprendido, de lo que en la tradición platónica se responsabilizaba al furor divino y en la de la melancolía, al humor negro:

> Su personalidad común permanece de tal modo ajena e incapaz de la obra, que se asombra y maravilla ante ella cuando, después de embargada por la energía creadora, vuelve a la serena posesión de sí misma. Su inspiración es, en la esencia de las cosas, el antiguo *numen*: el agente

[284] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 918.
[285] *Ibidem,* p. 918.
[286] *Ibidem,* p. 921.
[287] *Ibidem*, p. 922.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> divino que, sin que se le espere ni solicite, llega al alma, la inflama de un sagrado furor, y se remonta al cielo, sin dejar huella de su paso[288].

Sea como fuere, este trance presupone la transformación de la personalidad durante la actividad genial en que se apoya el principio proteico de Rodó. Dicha transformación ha de ser completa en la facultad creativa divina por antonomasia, la que se manifiesta en la creación de caracteres:

> ¿Qué misteriosa generación la del personaje épico, novelesco o dramático? ¿Qué divina virtud obra para este acto de creación –el más calificable de tal entre todos los actos de los hombres– que consiste en dar al mundo una figura imaginaria inmortal: Don Quijote o Don Juan, Otelo o Hamlet; en arrancar de las entrañas del alma propia otra alma, no reflejo de ella, sino autónoma y distinta; hecha de la tela de los sueños, y con todo dotada de espíritu más brioso, de vida más intensa y pertinaz que los mismos héroes de la historia; individual y una, no con la unidad artificial de la abstracción, sino con la lógica viviente de la naturaleza; *persona* e *idea* a la vez; alma que, en la sucesión de los tiempos, obsesionará como un numen, al pintor, para que interprete y fije su encarnación corpórea; al músico, para que destile su más íntima esencia; al pensador, para que alumbre y analice sus reconditeces; alma capaz de imponerse a la imitación de las que realmente viven en el mundo, de modo que después de tener vida ideal, maravillosamente tejida de palabras, adquiera real ser y cuerpo tangible, modelando según su imagen la personalidad de hombres de carne y hueso, y siendo como el típico ejemplar en que tienen puesta la mirada generaciones enteras? ¿Qué portentoso secreto es este de la imaginación que *crea*, que arrebata al cielo, como el titán filántropo, la chispa con que se anima a los hombres?...[289].

Vuelve Rodó a hablar con palabras de Prospero al mencionar la existencia de personajes como hecha "de la tela de los sueños", otorgándoles así a los seres creados por el escritor la misma naturaleza que el mago de *The tempest* dio a los propios hombres, y ascendiendo al creador de caracteres a la altura de la divinidad hacedora de hombres.

El escritor uruguayo lleva la superioridad de la creación de caracteres hasta el extremo de hacer depender al resto de las artes de tales creaciones, y presupone, por cierto, esa integración de las varias artes que culminara en el siglo XIX, para acabar ensalzando la configuración de tipos en el estilo en que Hugo lo hizo en su *William Shakespeare*. También entonces emerge la figura de Prometeo como creador genial que ha sido capaz de arrebatar a los dioses el secreto de la creación, analogía ya antes empleada por otros como sabemos; recordemos, incluso, la identificación que Goethe –idolatrado por Rodó– hiciera entre Prometeo y Shakespeare. En tal modelo de creación es Shakespeare el "poeta soberano"; es fácil pensar, como indicamos antes, que Rodó se haya inspirado en él para obtener sus intuiciones acerca de aquello que distingue al genio:

---

[288] *Ibidem*. En cursivas en el original.
[289] *Ibidem,* pp. 922-923. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Cuenta Schiller el asombro y estupefacción que en él causaron sus primeras lecturas de Shakespeare: Habituado a encontrar en el fondo de la obra sino el claro trasunto, el vestigio de una personalidad, por donde inferirla y reconstituirla toda entera, desconcertábase delante de aquella ausencia inescrutable de todo signo personal que no correspondiera al carácter de los personajes; de aquel despojo milagroso, por parte del autor, de todo lo peculiar y característico de él mismo; milagro que hace posible un mundo donde, como en el de la naturaleza, figuras diversísimas se mueven netamente determinadas y diferenciadas, y se exhiben, en cruda desnudez, a los ojos que las contemplan; sin intervención de espejo que refleje, de velo que atenúe, de marco que circunscriba y limite. No es sino que *en la obra del poeta soberano, siendo ella el prototipo y la cúspide, se realiza con más enérgico poder que en la de otro alguno esa virtud generadora de toda superior ficción artística*: el salir fuera de los límites de la individualidad; el morir y renacer de amor en el objeto imaginado[290].

En Shakespeare ha culminado el desarrollo del principio proteico llevado a la creación artística, afirmándose en una rotunda impersonalidad que refrendaba el valor poético, pues éste era, en las concepciones de Rodó, directamente proporcional al grado de impersonalidad:

> Toda la escala de los valores poéticos puede establecerse sobre la base de esta fuerza centrífuga de la personalidad, graduándola desde su alborear en el mínimo impulso de emoción benevolente, hasta su coronamiento, que es la completa abnegación del ser propio[291].

Establecido este principio, Rodó recorre la escala del mérito que va desde el sentimiento de simpatía hacia lo creado, pasando por la participación en los sentimientos de los héroes plasmados, hasta la creación que está en la cumbre y que es:

> aquella que ya no se contenta con menos que con la identificación absoluta, con la participación en la esencia misma del objeto, con el transporte y el embebecimiento de la personalidad que logra el místico en el desmayo de la unión extática; y esta es, por fin, la concepción del genio, misticismo de la religión de belleza [...] Presta así el genio a su personaje los propios nervios, para que con sus sensaciones los pulse; el propio corazón, para que con sus pasiones lo desgarre; el propio cerebro, para que lo abrase y consuma con la combustión de sus ideas. Por eso es la creación genial hondísimo movimiento interior; parto que a veces mata. Por eso la capacidad de vivir en una tantas vidas distintas, sin que las entrañas conmovidas estallen, ni la razón vencida sucumba, es argumento que milita contra los que consideran al genio asociado por naturaleza a degeneración e inferioridad orgánica. «¿Hay alguien actualmente –preguntaba Taine–, hay alguien que sea capaz de soportar la tempestad de pasiones y visiones que pasó por el alma de Shakespeare?[292].

En el texto de Rodó afloran expresiones deudoras de la tradición mítica sobre el genio, como cuando menciona "las horas divinas de la inspiración"[293], y su discurso se embebe de la retórica de lo sublime:

> en el artista a quien la inspiración genial arrebata, como en el sonámbulo cuya conciencia embarga la sugestión que se le impuso, la imagen crece, se desenvuelve y domina, sin luchar con el parangón de las cosas reales ni con la resistencia de la íntima y consciente realidad de uno mismo. Lo real se aleja

[290] *Ibidem,* p. 926. Las cursivas son nuestras.
[291] *Ibidem*, p. 928.
[292] *Ibidem*.
[293] *Ibidem,* p. 929.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> para ellos a distancia incomunicable: el sueño queda solo y señero, y él suple a la realidad externa y a la interna[294].

Poco a poco va adentrándose Rodó en el terreno secreto del genio, donde la soledad y el olvido son condiciones inexcusables para la creación importante, donde su soledad encuentra los espacios privilegiados de la meditación creadora, espacios donde sumirse en la inevitable melancolía inspirada, representados tanto por los lugares arquetípicos como por el reino interior, pues la obsesión de la imagen procurará en el genio la absorción hacia su interior:

> Soledad y olvido son requisitos necesarios a la concepción de la obra grande, como el silencio lo era en la construcción del templo de Salomón; pero soledad y olvido son capullo que el genio elabora con el propio jugo de su alma, aun cuando las condiciones de su existencia objetiva se los nieguen; y así el genio consigue y goza olvido y soledad, aun en el seno de la muchedumbre, aun entre el estrépito y combate del mundo. La vieja torre donde se refugiaba, para sus meditaciones, Montaigne; el castillo de Bufón en Montbard; el torreón donde esperaba a Rubinstein el silencio amigo; la habitación cuya escalera quitaba, luego de retirarse allí con su paleta y sus sueños, Buenaventura de Oberbeeck; la isla solitaria de Ticho Brahe, son límites opuestos materialmente a la repercusión de las cosas de afuera, que el genio suplirá por su propia íntima eficacia cuando le falte posibilidad de valerse de obstáculo real y tangible[295].

El proceso creativo que Rodó refiere en el genio contiene, como decíamos, rasgos afines a la melancolía, que hacen de ese genio un visionario, un alucinado en el que asoman los tintes de la locura:

> No describe el genio como quien imagina, sino como quien ve: es el espectador de Horacio que, en la escena vacía, mira y aplaude animados espectáculos que sólo tienen ser en su demencia; es el ebrio de opio, según lo describe Coleridge, que, en imaginando un objeto, lo refleja al punto en el aire; es Regnault, el pintor, cuya memoria, riquísimo almacén de colores y luz, desborda, no bien cierra él los ojos, sobre la sombra donde pinta mil cuadros y paisajes que el alucinado artista ve con realísima apariencia[296].

Con esos rasgos se manifiesta una especie de locura en el genio, su destierro voluntario de la realidad: esa capacidad de enajenación de su propio yo para "encarnar" al héroe creado que implica cierto grado de esquizofrenia (hasta el punto de que incluso acabada la obra aún suele sentir el artista su personalidad transformada), el predominio del sueño sobre la realidad:

> La común ineptitud del artista para las relaciones de la vida real, sus torpezas, sus distracciones, sus olvidos, [que] son la forma negativa de esta retención de la conciencia por los fantasmas del sueño[297].

---

[294] *Ibidem,* pp. 929-930.
[295] *Ibidem,* p. 930.
[296] *Ibidem,* p. 932.
[297] *Ibidem,* p. 933.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Rodó también se refiere a los Proteos de otras artes y describe la transfiguración de pintores como Rubens, David y Miguel Ángel, y el rapto más profundo, la culminación de la inconsciencia genial, que se da en el músico, quien igualmente eleva sobre su propia personalidad la de aquella que corresponde al género de creación que está realizando[298]. Las razones psicológicas que Rodó esgrime no son óbice para que en el empleo del lenguaje vuelva a aproximarse a las conocidas concepciones cuando habla de "El éxtasis, el olvido de sí, la inspiración súbita". Puesto que el escritor contempla la inspiración como esa capacidad de transfiguración, siempre que se produzca como una excelencia, una marca de superioridad, entra en su grupo de inspirados el "genio heroico", pues según dice:

> La inspiración de las batallas es, tanto como las otras, enajenamiento, transfiguración y doble espíritu[299].

La consideración del héroe como dotado del don de la genialidad también está en el canon de la melancolía: héroes como Hércules, Belerofonte o Ayax son nombrados ya en el *Problema XXX,1* de Aristóteles en el grupo de hombres sobresalientes y "manifiestamente melancólicos"[300]. En realidad, lo que Rodó atribuyó a la facultad proteica había sido de antiguo asignado al humor negro: en el *Problema XXX,1* se comparan los efectos de éste con los del vino, del que se dice que "a medida que se bebe configura diversos caracteres, verbigracia irritables, benévolos, compasivos o desenfrenados [...] el vino conforma los caracteres más diversos si se atiende a cómo transforma poco a poco a los que lo beben"[301]. Para Rodó es en el principio proteico que obra en el creador en donde radica "toda superioridad humana"[302], con independencia de donde se crea que se origina ese principio:

> El «alma nueva» de Pitágoras, ya se la entienda en su sentido sobrenatural y mítico, ya en el sentido humano de una alteración que procede del fundamento orgánico de la personalidad: el «alma nueva» es el secreto de todas las superioridades sublimes[303].

También en el sabio se produce el enajenamiento de la personalidad propia cuando se encuentra concentrado y embebido por sus problemas teóricos, pues

> Siempre que la atención sube de mediano grado, el sentimiento de la personalidad propia desaparece, y le sustituye el de una personalidad adventicia, que se confunde en cierto modo con el objeto o idea en que está puesta la atención[304].

---

[298] *Ibidem,* pp. 935-937.
[299] *Ibidem,* p. 937.
[300] Cf. Aristóteles, *Problema XXX,1*, en R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 42.
[301] *Ibidem,* p. 43.
[302] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 938.
[303] *Ibidem*, p. 939.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y el crítico participa asimismo del poder de creación del artista cuando la suya es crítica inspirada:

> La crítica no es sino la expresión consumada y perfecta de la aptitud de contemplación artística, y ese elemento activo que en la pura contemplación germina, en el gran crítico se magnifica y realza hasta emular la potencia creadora del grande y soberano artista[305].

Esta concepción se construye sobre la base de la importancia atribuida al contemplador: adelantándose a las teorías de la recepción, Rodó señala que no hay un solo *Hamlet* sino muchos, tantos como lectores, y en ese contexto el crítico-artista es quien tiene "el más precioso ejemplar de cada obra maestra" y "concurre a que se rectifique y mejore el más precioso ejemplar en que lee cada uno de los otros" [306]. También nos sugiere esto un peldaño inicial de un concepto de creación literaria en el que la relación con la tradición literaria, que se dio en un primer momento como *imitatio*, y que fue rechazada después en nombre de la originalidad absoluta, va tomando la senda de la reescritura que implica una relectura de esa tradición. El historiador puede igualmente gozar de la visión genial, si tiene "la intuición inspirada a cuya altura el pensamiento científico se transforma en facultad poética"[307].

Si dirigimos ahora nuestra atención a la personalidad de Rodó, no es difícil apreciar, con los datos que conocemos, el contraste entre el tono optimista de buena parte de su producción, por ejemplo el exhibido como maestro arielista, y su propia persona, su realidad de hombre torturado. Señala Belén Castro que "con el correr de los años, se nos muestra como un intelectual agónico, atrapado entre el impulso constructivo y la frustración de sus proyectos; entre su discurso oficial (cifrado en el impulso optimista de *Ariel* y *Motivos de Proteo*) y esa otra tortuosa lucha contra los deseos de abandono y las crisis personales, superadas muchas veces por un sentido del deber asumido con heroísmo"[308]. Descubrimos entonces, apunta B. Castro recordando las palabras de F. Aínsa, "al hombre Rodó, secreto y atormentado, cansado y evasivo, con una humanidad desgarrada y trágica que escribe en «la trastienda del optimismo», donde sus discípulos no

---

[304] *Ibidem*.
[305] *Ibidem*, p. 140.
[306] *Ibidem*.
[307] *Ibidem*, p. 942.
[308] Cf. B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 44.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

alcanzaron nunca a seguirlo"[309]. Lo cierto es que él mismo conoció bien y analizó los extremos opuestos de su personalidad; él asumió, más de lo que parece a simple vista, aspectos contrapuestos del carácter poético: la condición de "gran luminoso" y "gran tenebroso", que concibió Lugones para el poeta, se refleja en el escritor uruguayo también. Él conoce el "sentimiento de la noche", el que surge de la contemplación extática y se hunde en el misterio, provocando el ensueño, la nostalgia, el que sobreviene en los lugares propicios: a la sombra de "algunos árboles amigos", o bien en "algún alto balcón, alguna playa solitaria". Es el reino de la melancolía, de sobras conocido para Rodó:

> Sé de la contemplación nocturna en que se ora, de la en que se medita, de la en que se sueña...[310].

Pero el escritor uruguayo también siente los efectos intensos de la transfiguración en sí mismo, y el extremo contrario a lo anterior se da cuando su espíritu es habitado por Glauco: tal es el nombre que dio al estado gozoso y armónico, de gloriosa serenidad, de una energía que permite proyectar una mirada luminosa y, como él mismo dice, "apolínea". La noche que contempla Glauco es muy distinta a la anterior, no posee la belleza que nace del presentimiento del misterio, sino una belleza concreta, clásica, "cincelada belleza" de perfiles nítidos:

> Es la noche estatuaria. La otra, la que tú y 'yo' conocemos, la de los éxtasis de fray Luis o las quejas del pastor de Leopardi, la de los cuatro cantos de Musset, es la noche sinfónica[311].

Permítasenos señalar aquí, para demostrar el imperio de unas mismas categorías estéticas y psicológicas en el momento literario que estudiamos, la distinción que hizo Lugones, y esquematizó en su *Prometeo*, entre el arte representativo, característico del clasicismo griego, que es naturalista, sereno, optimista, con tendencia estética hacia la luz, cuyo fundamento es la arquitectura y cuya expresión psicológica es el valor, por una parte, y el arte pasional, característico de los tiempos modernos, que es emotivo, violento, inquieto, con tendencia estética hacia el color, el simbolismo, cuyo fundamento es la música, y cuya expresión psicológica es la melancolía[312], por otra parte.

Lo que Rodó llamó "el estado glauco", a quien se refirió como un "misterioso personaje" que a veces se despertaba en su espíritu, fue descrito profusamente por el autor uruguayo:

---

[309] *Ibidem,* p. 45.
[310] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 951.
[311] *Ibidem,* p. 952.
[312] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., pp. 1035-1038.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Un sentimiento intenso y poderoso de la energía y el júbilo de la naturaleza, une mi alma con más apretado lazo al orden del mundo, y como que transmite a ella la precisión y consistencia de las cosas tangibles. Pierdo el sentido de lo vago, de lo indefinido y melancólico. Huyen de mí las añoranzas de la duda, los desfallecimientos y languideces del ensueño, las sombras y austeridades de la meditación: Pasa dentro de mí como cuando un sol pujante rasga la bruma en que fluctuaban formas quiméricas y sólo quedan claros y distintos contornos diseñándose en el aire sereno. ¡Triunfal armonía interior en que aún lo delicado y suave que brota del alma parece como una flor de la fuerza; en que aún la *non curanza* y el arrobamiento y el abandono, vibran potentes, con el recio temblor de los trotones contenidos! Porque no siempre ella se manifiesta en expansión y júbilo radiante. Glauco tiene una faz intensa de luz, y otra de gracia autumnal: su *allegro* y *penseroso*. Pero esta faz velada y suave de Glauco, ¡cuán distinta es de la melancolía que nace de nostalgia y vaguedad de sentimiento! No es soñador este divino huésped mío; no llora ausencias en la escena del mundo. Mientras él no se posa en mi alma, ella cede a la irresistible atracción del misterio que nos rodea, al desasosiego que no se aquieta en los términos de lo conocido; y este es uno de los más persistentes caracteres de mi pensamiento y mi sensibilidad. Aún en el torbellino de la acción, aún en el seno de la multitud [...] la idea del enigma indescifrable, suele aparecérseme de súbito; y cual si fuera un llamado imperativo y angustioso, me sustrae a la preocupación del instante. Pero con Glauco esto pasa y se disipa. Cuanto reconozco mío en las ansiedades de un Pascal, en los estremecimientos de un Carlyle, deja de pertenecerme. Como si el viento se tornara, las campanas que suenan del otro lado del abismo quedan mudas. Todo lo de la tierra, en cambio, se magnifica y realza [...] Bórrase de mí la huella del crisma bautismal, esa que dura en la inquietud de la existencia dominada por la idea del Dolor y de la Culpa. Siento la dignidad patricia de la vida con la intensidad con que el trapense siente de ella la mísera abyección. Creo en la grandeza de la palpitante arcilla humana; en la gloria y la inmortalidad de esta esplendente fábrica del mundo, levantada para la dicha de los fuertes, para la ostentación de la belleza, para el solaz de los sentidos vibrantes y de la imaginación viva y curiosa[313].

Obsérvese, en primer lugar, que incluso en el seno del estado Glauco hace su aparición la velada melancolía con los valores espirituales nuevos y nobles que le dio Milton en su *Il penseroso*. Además, al hablar de las bienaventuranzas del estado Glauco, de la clarividencia que lo acompaña, Rodó vuelve a reconocer su opuesta tendencia caracterológica hacia la inquietud, la angustiosa irrupción de cierto sentido del misterio que lo invade todo: es el extremo tenebroso en el que también se mueve. La presencia de Glauco en el espíritu del creador no solo vivifica y acerca a algo así como el momento inaugural de lo creado, cuando todo es fresco y joven, sino que lo aproxima a un estadio privilegiado en que comparten una videncia superior el poeta, el artista, el teósofo y el propio vidente:

> En presencia de la naturaleza así vivificada y gloriosa, el alma entera se extasía en la inmensa dicha de ver: *ver* de la manera como esta acción contiene en su significado el principio de la invención del poeta y del hallazgo del artista y del entender del teósofo y de la intuición del vidente. *Ver*: don preciosísimo, que Ruskin graduó de más noble y raro que *pensar*. La luz dibuja y ciñe las cosas con nueva y misteriosa fuerza. Entre el alma y el objeto de la contemplación, componen tan armonioso ritmo como si fuesen la sístole y la diástole de una misma arteria; la estrofa y antistrofa de un mismo canto; la pregunta y la respuesta de un amoroso coloquio. Ni se contiene lo que entonces siento en la actitud contemplativa. Es una actividad demiúrgica que traspasa los términos de la contemplación[314].

---

[313] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., pp. 952-953.
[314] *Ibidem,* p. 954. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y, sin embargo, a pesar de las excelencias de Glauco, el escritor reclama asimismo esa parte tenebrosa que no es de Glauco, sino, diríamos nosotros, de Saturno:

> Este es Glauco, jovial y pasajera sombra [...] ¿no podría él dominar un día en mi alma, único y continuo, hasta donde puede serlo, dentro de nuestra complejidad, la tendencia fundamental de la persona? Tal vez... mas yo quiero también para mi alma aquella parte de mí que no es de Glauco. Porque con él están la claridad, la paz y la armonía; pero en la austeridad, en la sombra, que en el alma quedan fuera de su cerco de luz, hay manantiales y veneros para los que él no sabe el paso... allí nutre sus raíces el interés por el sagrado e infinito Misterio; allí brota la vena de amor cuya pendiente va a donde están los vencidos y los míseros; allí residen la comprensión de otra beldad que la que se contiene en la Forma, y la tristeza que lleva en sí su bálsamo y cuyos dejos son mejores que la dulcedumbre del deleite... No; no tienes tú toda la razón, ¡oh luminoso y sereno huésped mío, oh pagano que resucitas en mi alma; y aunque con tu presencia me hagas columbrar la gloria de los dioses, yo quiero que dejes lugar dentro de mí para las melancolías de que no sabes, para las inquietudes que no comprendes; para las fuentes de amor que te son desconocidas[315].

La pregunta que se hace Rodó nos recuerda las quejas con que Ficino se lamentaba con amargura de su temperamento melancólico, en el que luego supo ver, no obstante, un aliado para el trabajo intelectual y creativo[316]. Rodó no quiere renunciar a esa otra parte suya porque sabe que es un terreno fecundo para la creación, y eso lo deja ver con claridad, pues dedica un buen número de textos, que se incluyen en *Proteo*, al dolor como fuerza de fecundidad creadora. En esos textos, como en los que analizamos sobre "el libro", se refiere el escritor al dolor como un agente de transformación moral y además como un estímulo imprescindible para la creación. El dolor se tiene, pues, por elemento indispensable para que se desarrolle esa facultad proteica del individuo que es central a las concepciones de Rodó. Incluso en las mentes superiores es necesario el concurso del dolor: así Rodó hace suyas, adaptándolas, las ideas que en ambigua mezcla vinculaban la posesión de los dones de la genialidad con la condición que hacía desdichado al genio. Es la versión aristocrática del dolor la que lo hace fecundo, por eso sabemos muy bien a qué tipo de dolor y a qué tipo de hombres se refiere, y su consejo ante ese sagrado mal se dirige, en una lección de autenticidad, a no evitarlo cuando llegue y a no retenerlo artificialmente cuando quiera irse, expresándolo con una metáfora:

> El sufrir es de todos; el saber sufrir no es de muchos. Porque también hay su arte y economía en esto del dolor. El hombre fuerte a quien el infortunio ataje en su camino ha de considerarle como haríamos con un pájaro sagrado al que fuera lícito sacar su alimento de las venas del hombre. No le espante, pues, ni huya de él con la fuerza que consiste en hundirse en el bullicio del mundo y ofuscar la claridad de su conciencia; antes bien, extienda el brazo y dé lugar a que se sacie, y así que esté saciado y que por ley natural le abandone, déjele ir y ya no mire para atrás a ver dónde está el pájaro, prolongando de modo ficticio su presencia por alucinaciones de la melancolía y del temor. Sólo a

[315] *Ibidem*, p. 955.
[316] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 253.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> esta doble condición de no ahuyentarle, valiéndose del aturdimiento y del sofisma; de no detenerle tampoco falsamente por morosidades de la imaginación, el sagrado pájaro dejará en las venas de donde tome la sangre un principio activo y salubre[317].

La metáfora empleada es muy significativa, y ese "principio activo y salubre" que el pájaro deja en la sangre parece el fluido corporal al que se responsabilizaba tanto de los padecimientos anímicos como de la excelencia intelectual: el humor negro. Pero Rodó se esfuerza en dejar clara la naturaleza del dolor que él reclama, y, de hecho, contrapone al verdadero, punzante y fecundo dolor, tanto la ironía pueril que es como un "juego de maldad" que suele acontecer en la juventud, como "el vano y artificial dolor", una pena que nace de la fantasía, sin estímulo real, ficticia, que resulta vencida cuando un dolor verdadero va a ocupar su lugar:

> Porque, desde el momento en que él entra vencedor en tu pecho, huyen los dolores fingidos, y queda sólo el que, por su realidad, es capaz de revelarte algo que no sabes de ti mismo o del mundo; y aun después que este dolor verdadero se disipa y te devuelve la calma, él deja de su paso, en lo hondo y radical de tu ser, una esencia sutil que te preserva de las imaginaciones de la melancolía, y que proscribe las tristezas sin origen ni objeto, como pungente aroma que limpia de gérmenes nocivos el aire. ¿Quién llorará por sutilezas de su pensamiento una vez que pruebe la verdad del dolor?[318].

El propio Rodó sería proclive a esas tristezas sin objeto por temperamento, pero el fin de siglo había dado una dosis excesivamente elevada de aquéllas como para hacer que el escritor uruguayo saliera harto: ocurre aquí lo que decíamos con respecto al código tan rico cuyas huellas seguimos en distintos autores: es un código proteico de difícil, por no decir imposible, destrucción por estar ligado intensamente a la propia naturaleza humana, a la consciencia de sí del hombre; pero por eso mismo siempre que se llega a un momento de excesiva estandarización surgen autores que se hastían de los convencionalismos vacuos y extraen un fondo más verdadero y profundo. La historia literaria nos procura ejemplos de ese tipo y con escritores como Rodó vuelve a cumplirse la observación que hicieron los autores de *Saturno y la melancolía* respecto al siglo XVIII: "en la literatura inglesa del siglo XVIII [...] la expresión poética del talante melancólico se fue haciendo cada vez más convencional, al tiempo que el propio sentimiento se emasculaba progresivamente. Y sin embargo, en la misma proporción en que la forma y el contenido tradicionales perdían su significación, desembocando en la insipidez de lo convencional o degenerando en sentimentalismo, *surgían también posibilidades nuevas, no tradicionales, para rescatar el*

[317] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 892.
[318] *Ibidem,* pp. 893-894.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sentido serio y real de la melancolía"[319]. Eso es justamente lo que ocurre con Rodó, que nos habla de la fecundidad creadora del dolor, recogiendo una tradición en que realmente se ha probado esa fecundidad, pero también se han mezclado verdaderos dolores con tristezas de pose, por haberse cargado éstas de un prestigio estéril.

El dolor se manifiesta en Rodó como una fuerza sublimadora, espiritualizadora, que nos impulsa a lo trascendente, así cuando habla de

> Esta otra común falsedad que consiste en olvidarse del misterio del mundo y desdeñar las voces graves con que las cosas que nos rodean nos preguntan sobre la sombra de donde venimos y la sombra adonde vamos; esa falsedad que nos encierra dentro de lo temporal y sensible, sin un pensamiento trascendente, sin una nostalgia de lo alto, quizá sin una emoción de idealidad y de ternura, ¿quién la deshace como el dolor, de cuya inspiración nacieron siempre los supremos desprendimientos respecto de los bienes efímeros y las más puras consagraciones a la incorruptible virtud de las ideas? ¿Dónde, para la elevación del espíritu a alturas religiosas, habrá tan sublimador acicate como él? ¿Cuándo se piensa más en lo que sale fuera de la averiguación de las cosas naturales, que cuando la amargura del corazón sube a provocar ese inmortal apetito de la mente[320].

Ese dolor que nos forja, según Rodó, es una especie de Prometeo que también nos ennoblece y nos reforma, mejorándonos:

> Misterioso es el modo como él ejercitará su arte proteica sobre el alma que escoge; pero es seguro que ésta no saldrá de sus manos sin la señal que, de una u otra suerte, revele el genio del artífice.

Da el ejemplo de Rembrandt, sobradamente significativo, y subraya cómo

> de los tiempos en que más aciaga fue su vida datan sus cuadros más gloriosos [...] su arte, en lo que tiene de más hondo y humano, *¿cuánto* no deberá al dolor real, «aprendido»; cuánto de su intensa expresión, y de aquella originalidad suya del contraste entre la luz constantemente amenazada, precaria, moribunda, y la invasión mortal de las sombras?[321].

Y es que si el dolor produce en general efectos que nos fortalecen, resulta especialmente fecundo para la actividad artística:

> Para la creación artística, más que para cualquiera otra forma de humana actividad, el dolor es acicate que provoca a menudo el primer impulso de la invención, y otras muchas veces la sublima a alturas no vislumbradas por la mente hasta entonces[322].

Rodó participa, pues, plenamente de la tradición que hizo del infortunio humano el compañero inseparable del genio, y así lo expresa con rotunda claridad:

> Mientras el alma donde el genio duerme, ignorante de sí mismo, sin que la necesidad de producción lo estimule, permanece virgen de penas hondas, puede prolongarse indefinidamente esta inconsciencia; pero cuando el dolor acude, el alma busca en la manera de expresión que le es congenial, sea ésta la palabra, el color o la armonía, el medio de reflejar fuera de sí el dolor que no

---

[319] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 235. Las cursivas son nuestras.
[320] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 894.
[321] *Ibidem,* p. 895.
[322] *Ibidem*, p. 896.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> cabe en su seno y que ansía ganar, llevado en alas de la imagen, la capacidad de otras almas. *In doloribus pinxit*, escribió Schiller al frente de una de sus composiciones más bellas. ¡Cuántos no pudieron ponerlo de epígrafe de su primera obra, la que los reveló a sí mismos o les granjeó la corona del mundo! [323].

Así, el autor de *Ariel* hace del dolor el sentimiento impulsor de la mejor poesía; gracias a él poetas que de otro modo hubieran sido sólo talentos notables alcanzan las cotas de la genialidad, las alturas de la creación sublime: sus ejemplos los extrae de Dante, de las *Coplas* de Manrique, de Leopardi, de las *Noches* de Young[324]... la gran poesía que entra de lleno en la tradición de la melancolía. Esa creación sublime, vinculada como sabemos a lo genial, y que depende de la experiencia del dolor, nos llega como visión trágica deudora de la larga tradición que encumbrara la melancolía de los hombres superiores, del mismo modo en que ahora el escritor uruguayo ensalza el dolor en las mentes superiores. El dolor, versión rodoniana de la melancolía, da la clarividencia y el conocimiento supremo; es, en cierto sentido, una forma de iniciación:

> En el más grande cuadro de las humanas miserias, grita un orgullo melancólico: «¡Quien sabe de dolor, todo lo sabe!» Y cada paso que avances en el mundo, verás más clara la razón de ese grito. Vía de superior conocimiento es el dolor; lección sagrada; ciencia última, que completa y consagra toda ciencia[325].

Por todo lo anterior, cuando Rodó nos cuenta la historia de "Albatros", no nos sorprende encontrarnos con la alusión a la extraña ave con la que Baudelaire inmortalizó en su "libro saturnal" la imagen del poeta integrándola de lleno en la estirpe melancólica dotada del terrible sentimiento del *spleen*. También Rodó nos había hablado de "La común ineptitud del artista para las relaciones de la vida real, sus torpezas, sus distracciones, sus olvidos"[326], como aquel Poeta "príncipe de las nubes [...] exiliado en la tierra" cuyas "alas de gigante le impiden caminar"[327]. La historia que el escritor uruguayo cuenta de "Albatros" es la de un personaje –incluido en un grupo de artistas bohemios en el que aparece el narrador– que en un momento determinado decidió abandonar esa vida y dedicarse a otra más convencional de trabajo y búsqueda de progreso material. Los otros quedan allí, y tras la inicial fase de verdadero ensueño e idealismo, entran en un proceso de rutinización y empobrecimiento real de la vida interior. Albatros, por su parte, tras las

[323] *Ibidem.*
[324] *Ibidem,* p. 898.
[325] *Ibidem,* p. 897.
[326] *Ibidem,* p. 933.
[327] Cf. Ch. Baudelaire, *Las flores del mal,* op. cit., p. 42.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vicisitudes de una vida monótona entregada al trabajo y a una fortuna variable, llega a una decadencia en la que la enfermedad le impone límites vitales, y piensa pasar el resto de su vida intentando evocar y recuperar esos primeros años juveniles de exaltación poética. Piensa en restaurar la vieja sociedad juvenil. Sin embargo, lo curioso del caso –que pronto advierten todos– es que mientras que sus compañeros, a pesar de la dedicación literaria mantenida a lo largo de su vida, son incapaces de revivir la frescura de aquellos genuinos impulsos juveniles, Albatros, entregado durante casi toda su existencia a cuestiones mundanas, recupera la idealidad de esos primeros momentos. Mientras que en sus compañeros esos impulsos iniciales habían recibido los desengaños de la experiencia, habían sido manchados en su contacto con el mundo, ocurre que

> en Albatros la personalidad germinante del artista, al desaparecer, al abismarse en lo inconsciente, proscrita por la conversión prosaica de su alma, había quedado ilesa, en largo desmayo, allá en lo hondo, resguardada por esta misma oscura vencedora, la personalidad vulgar, que le servía como de urna o de escudo, evitándola el roce grosero de la vida para que un día resurgiese, en la plenitud de su fuerza y de su gracia[328].

Al ser consciente de esta situación Albatros no tiene más remedio que replegarse en su soledad hasta morir:

> Sobre su alma cayó entonces mortal melancolía [...] Volvió, pues, a su reconcentración y su silencio[329].

El cuento simbólico nos propone la imagen de poeta caído representado por Baudelaire. Es un relato de artistas fracasados que explota dos formas de ese fracaso: la caída en la rutina y la mediocridad, y la soledad del artista de sensibilidad virgen que no encuentra iguales con los que compartir su excelencia; pero sobre todo canta la capacidad de transfiguración con la que el espíritu de Proteo ha de germinar el espíritu del artista.

3.2 El turno de Caliban. Otro modelo de lectura de *The tempest*

Nuestra incursión en la poética rodoniana no es ajena a la cuestión del arielismo tal y como lo concibió su impulsor; ayuda, creemos, a entender las implicaciones del simbolismo aplicado a los personajes de *The tempest* para la comprensión cultural en el

[328] Cf. J. E. Rodó, *Proteo,* en *Obras completas,* op. cit., p. 912.
[329] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ámbito del Modernismo y de acuerdo con concepciones de corte humanista. Tal es la línea que se corresponde con nuestro foco de interés dentro de uno de los itinerarios de contacto con lo shakespeareano en Hispanoamérica, en el contexto de la modernidad. Sin embargo, habida cuenta de la vitalidad que conservaron y conservan aún los personajes de la obra de Shakespeare como arquetipos o metáforas en el espacio hispanoamericano, es conveniente comentar –aunque no aspiramos a tratar el tema con la profundidad que requeriría– la perspectiva que surgió del asunto a partir de un replanteamiento, una reinterpretación de la obra del dramaturgo inglés cuando se tomó a Caliban como el verdadero símbolo de la identidad cultural de los países latinoamericanos, en tanto que representaba al colonizado y desposeído, sojuzgado ilegítimamente por el colonizador Prospero, que era –más que Ariel– quien se le oponía[330].

Sobre la "americanización" de *The tempest* y de Caliban en el mundo anglosajón (al menos en una primera fase) sólo apuntaremos que fue un enfoque que –aunque consignado esporádicamente con anterioridad– se hizo consistente a partir de finales del siglo XIX (coincidiendo con la lectura modernista del drama en Hispanoamérica), al considerarse que la obra reflejaba el episodio colonizador de la historia angloamericana del siglo XVII y que Caliban representaba a los nativos de Nuevo Mundo[331]. Según esta visión, que tuvo como su primer gran exponente y uno de los más importantes a Sydney Lee, aunque Caliban era

[330] La perspectiva que surge con las lecturas coloniales de *The tempest* cuenta con una bibliografía bastante extensa donde se explican con mayor o menor pormenor las nuevas interpretaciones de los personajes-símbolos de la obra de Shakespeare. Del ámbito hispanico pueden verse: M. E. Sánchez, "Caliban: the new Latin-America protagonist of *The tempest*", *Diacritics*, 6:1 (1976: Spring), Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 54-61; E. Rodríguez Monegal, "The metamorphosis of Caliban", *Diacritics*, 7:3 (1977: Fall), Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 78-83. Dentro de la crítica anglosajona destacan el artículo de R. Nixon, "Caribbean and African appropriations of *The tempest*", *Critical Inquiry*, 13:3 (1987: Spring), Chicago, University of Chicago Press, pp. 557-578; las contribuciones de los Vaughan en: A. T. Vaughan y V. M. Vaughan, *Shakespeare's Caliban: a cultural history*, op. cit.; A. T. Vaughan, "Caliban in the "Third World": Shakespeare's savage as sociopolitical symbol", en V. M. Vaughan y A. T. Vaughan (eds.), *Critical essays on Shakespeare's The tempest*, op. cit., pp. 247-266, V. M. Vaughan y A. T. Vaughan, "Introduction", en W. Shakespeare, *The tempest*, London, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2005. Otros trabajos donde se incluye el estudio de las lecturas coloniales dentro de la historia global de la recepción de *The tempest* son: P. M. Murphy, "Interpreting *The tempest*: a history of its readings", en P. M. Murphy (ed.), *The tempest: critical essays*, New York, Routledge, 2001, pp. 3-72; y el reciente libro de Chantal Zabus que explora las reescrituras de *The tempest* en el contexto de los últimos cuarenta años, marcado por la llegada del poscolonialismo, el feminismo de la era pospatriarcal y la posmodernidad: C. Zabus, *Tempests after Shakespeare*, New York, Palgrave, 2002.

[331] Un estímulo de estas lecturas fue la consideración del relato de William Strachey sobre el naufragio del barco Sea Venture en las islas Bermudas como fuente más que probable de *The tempest*; aunque el relato no se publicó hasta 1625 Shakespeare parece haber accedido a él en manuscrito.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el colonizado y Prospero, el colonizador, representaban respectivamente los extremos de salvajismo y civilización, con matices variados según el comentador[332].

3.2.1 Caliban y Prospero como arquetipos de las relaciones coloniales

La posición anticolonialista produciría un cambio de modelo en la interpretación de la obra y sus personajes, tanto en el ámbito de los países que habían sido víctimas de la colonización como en el de las naciones de habla inglesa. Entre los precedentes del protagonismo que acabará teniendo Caliban en los primeros pueden mencionarse dos obras en las que el personaje de *The tempest* es visto ya bajo una luz positiva en el intento de sus autores por refutar, al menos en parte, los argumentos de Renan: así el *Calibán parle* (1928) del francés Jean Guéhenno, quien en esa obra muestra ya una actitud complaciente hacia el personaje, que asume la voz del pueblo[333], y el ensayo "Ariel o la agonía de una obstinada ilusión" del argentino Aníbal Ponce, que forma parte de un libro donde se recogen una serie de conferencias dadas por el autor en Buenos Aires: *Humanismo burgués y humanismo proletario* (1938); en esta interpretación de corte marxista Ariel es identificado con el intelectual burgués, y Caliban, con las clases explotadas[334].

---

[332] T. R. Griffith se ocupa de esta vía en las lecturas coloniales –de las que explica que estarían estimuladas por el desarrollo del darwinismo y su teoría del "eslabón perdido"–, centrándose en las respuestas que se han dado a las mismas en las representaciones teatrales. Cf. T. R. Griffiths, "'This Island's mine'; Caliban and colonialism", *Yearbook of English Studies*, 13 (1983), pp. 159-180. También ofrecen un amplio panorama de esta línea interpretativa tanto el estudio de A. T. Vaughan, "Shakespeare's Indian: the americanization of Caliban", en *Shakespeare Quarterly*, Vol. 39, Summer 1988, núm. 2, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, pp. 137-153, como el capítulo 5 del que probablemente sea el volumen más completo dedicado a Caliban: A. T. Vaughan y V. M. Vaughan, *Shakespeare's Caliban: a cultural history*, op. cit. En la nueva edición de *The tempest* en Arden se expone el asunto de modo más resumido. Cf. V. M. Vaughan y A. T. Vaughan, "Introduction", en W. Shakespeare, *The tempest*, op. cit., pp. 98 y ss.

[333] La obra de Guéhenno es contrastada por K. Geldof con su antecedente y contextualizada, de modo que no sólo aparece como respuesta a Renan, sino condicionada por el torbellino de la Europa de posguerra, sus nuevos valores y su panorama intelectual. Cf. K. Geldof, "Look who's talking. Caliban in Shakespeare, Renan and Guéhenno", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, op. cit., pp. 81-112, especialmente pp. 96-109.

[334] K. Vanden Berghe, que analiza el texto de Ponce, postula que la interpretación simbólica de los personajes de *The tempest* y de su relación hecha por el escritor argentino ha sido más influyente en Hispanoamérica de lo que se reconoce. K. Vanden Berghe, "The forgotten Caliban of Aníbal Ponce", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, op. cit., pp. 185-198. Es curioso constatar que, desde una posición ideológica antagónica, aún en 1943 se hace vestir a Calibán con las peores prendas del sensualismo y del desorden social en Argentina, en la obra teatral de Manuel Gálvez *Calibán*. Cf. D. Lagmanovich, "Calibán: de Shakespeare a Manuel Gálvez pasando por Renan", en J. Dubatti (comp.), *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, op. cit., pp. 13-23.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El siguiente gran paso se produce cuando al fin se considera, en un texto de muy amplia repercusión, que Caliban representa al colonizado, aunque en un contexto africano y en una identificación no del todo halagüeña para el isleño (tampoco lo era para Prospero). El psicoanalista francés Octave Mannoni es enviado a Madagascar en los años cuarenta como jefe del servicio de información de Francia en su colonia y, partiendo de sus observaciones allí como espectador en un momento en que se está produciendo la insurrección de los nativos (1947-1948), escribe un estudio donde se sirve de Caliban y de Prospero para explicar las relaciones de dependencia coloniales; el trabajo se publica en París en 1950 como *La psychologie de la colonization*, y es en una edición en inglés de 1956 donde se pone de relieve, desde el título, la adopción de los personajes shakespeareanos como prototipos para el paradigma que expone el autor: *Prospero and Caliban: the psychology of colonization*. En su trabajo Mannoni habla, por una parte, de un "complejo de Prospero": un complejo de inferioridad que afectaría al colonizador, definido como un tipo de hombre inmaduro e incapaz de imponerse en una sociedad competitiva, y que busca entornos en que pueda ejercer su necesidad patológica de dominar, en que pueda obtener –entre gente sumisa a la que juzga inferior– la sensación de verdadero poder. Por otra parte, el "complejo de Caliban" sería un complejo de dependencia que afectaría al colonizado, quien una vez hubiera perdido el asidero de sus antiguas estructuras tribales necesitaría sentir la seguridad que le brinda la enérgica autoridad de los Prósperos, hacia quienes experimentaría incluso gratitud. Aunque el paradigma de Mannoni estaba pensado para la situación vivida en Madagascar tuvo un éxito sostenido al aplicarse a las relaciones coloniales en general. Fue seguido por el británico Philip Mason, quien además de escribir un prefacio para la edición en inglés, hizo su propia aportación al tema con *Prospero's magic: some thoughts on race, colonialism and color* (1962), donde elogiaba el modelo del francés y le daba una aplicación más global, aunque no aceptaba todas sus implicaciones[335].

Por otra parte, las teorías expuestas por Mannoni obtuvieron vehementes respuestas críticas procedentes de autores caribeños: las de los martiniqueños Franz Fanon y Aimé Césaire. Ambos vindican la "negritud" y denuncian el prejuicio racista de los

[335] Para una explicación más detallada de las ideas de Mannoni –y también de las de Mason– así como de su repercusión, véase sobre todo C. Zabus, *Tempests after Shakespeare*, op. cit., pp. 15-29. También en R. Nixon, "Caribbean and African appropriations of *The tempest*", op. cit., pp. 562-565; A. T. Vaughan y V. M. Vaughan, *Shakespeare's Caliban: a cultural history*, op. cit.., pp. 159-162; A. T. Vaughan, "Caliban in the "Third World": Shakespeare's savage as sociopolitical symbol", op. cit., 253-257.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

colonizadores. La crítica del primero es muy explícita en un capítulo sobre el complejo de dependencia del colonizado en *Peau noire, masques blanches* (1952, se publica en inglés en 1967 como *Black skin, white mask*), donde Fanon impugna la visión de Mannoni por no tener en cuenta el racismo como sustrato de la colonización del hombre blanco –que sería el responsable del complejo de inferioridad del colonizado, y no una actitud servil innata en éste–, ni la repercusión de la explotación económica. Aimé Césaire –que ya se había aproximado al tema en el texto teórico *Discourse on colonialism* (1950)– escribe una recreación del drama shakespeareano titulado *Une tempête, d'après "La tempête de Shakespeare: adaptation pour un théâtre nègre* (1969), donde Prospero aparece, no como el sabio compasivo que otros habían visto, sino como tirano racionalista y frío, conquistador implacable, mientras que Ariel adquiere un nuevo carácter racial al convertirse en su siervo mulato, y Caliban, su esclavo negro, emerge como el héroe rebelde[336]. *Une tempête* subvierte los valores de la obra shakespeareana del modo en que habían sido interpretados por Mannoni y, según ha señalado Peter Hulme, se relaciona de un modo complejo con *The tempest* por ser "una 'adaptación' que se mantiene lo suficientemente fiel al original como para que las variaciones sean llamativas, y que también responde a la famosa continuación de la obra de Renan"[337].

No obstante, el primer escritor latinoamericano en identificarse propiamente con Caliban como sujeto colonizado fue el barbadiense George Lamming en su obra ensayística *The pleasures of exile* (1960)[338], donde se reconoce –en palabras de Peter Hulme– como "una figura semejante a Caliban, educada por Prospero pero que se rebela contra esa

[336] La cambiante situación colonial en Martinica (de colonia a departamento de Francia) ofrece un fondo político frustrante que plantea a Césaire la necesidad de servirse de una vía accesible como la teatral para poner de relieve los conflictos que presenta la reivindicación de la "negritud" como valor identitario irrenunciable. Véase L. Rix, "Maintaining the state of emergence/y: Aimé Césaire's *Une tempête*", en P. Hulme y W. H. Sherman (eds.), *'The tempest' and its travels*, London, Reaktion Books, 2000, pp. 236-249.

[337] Cf. P. Hulme, "Reading from elsewhere: George Lamming and the paradox of exile", en P. Hulme y W. H. Sherman (eds.), *'The tempest' and its travels*, op. cit., p. 221. "an 'adaptation' that keeps close enough to its original for the variations to be striking, and which also responds to Ernest Renan's famous continuiation of the play".

[338] Peter Hulme se centra en esta obra de Lamming para estudiarla tanto como lectura de *The tempest* –en el ámbito de la crítica shakespeareana– como en el contexto de las interpretaciones caribeñas sobre la realidad colonial, y señala en particular las conexiones entre el autor de *The pleasures of exile*, Césaire y Fernández Retamar: el primero, nos dice, acude en su obra ensayística a poemas del segundo, y a su vez *Une tempête*, de Césaire, "ha sido vista como una respuesta a Lamming", al tiempo que Fernández Retamar menciona a ambos. *Ibidem*, p. 222. "*Une tempête* has been seen as a response to Lamming".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

educación"[339], y donde explora las implicaciones del colonialismo ejercido a través del lenguaje, regalo envenenado para el colonizado, máxime cuando –según matiza Rob Nixon sobre esta obra, que contiene importantes notas autobiográficas– "El Caliban de Lamming no es un sujeto colonial cualquiera sino concretamente el intelectual-escritor colonizado, la persona de letras marginal"[340].

El mismo año en que se publica el drama de Césaire que mencionamos más arriba aparece el libro de poemas *Islands* del barbadiense Edward Brathwaite, donde se incluye una composición titulada "Caliban"[341]. El poema de Brathwaite se inserta en el mismo paradigma ideológico para la construcción de una identidad nacional y cultural que la obra de Césaire: "su interpretación de Caliban como representante de la inmensa mayoría de la población de las islas caribeñas se alineó nítidamente con la visión de la negritud que había encontrado en la poesía temprana de Césaire, particularmente en su *Cahier d'un retour au pays natal* [...] que funciona como intertexto en el "Caliban" de Brathwaite"[342].

También en 1969 se publica el texto "Cuba hasta Fidel" de Roberto Fernández Retamar, donde ya se produce la identificación entre su pueblo y Calibán[343] que el autor cubano reforzará en su ensayo de 1971, para cuando el personaje shakespeareano se habrá convertido, según el editor del número especial que se le dedicó en el *Massachussets Review*, en el "esclavo antillano rebelde" que simboliza "una lucha por la liberación y la autenticidad cultural [...] contra la visión hegemónica, eurocéntrica del universo"[344].

---

[339] *Ibidem*. "a Caliban-like figure, educated by Prospero but rebelling against that education".

[340] Cf. R. Nixon, "Caribbean and African appropriations of *The tempest*", op. cit., p. 568. "Lamming's Caliban is not just any colonial subject but specifically the colonized writer-intellectual, the marginal person of letters".

[341] Las alusiones a *The tempest* se producen además en otras composiciones poéticas de Brathwaite y a lo largo de un dilatado espacio de tiempo; un texto dirigido a su madre lleva por título "Letter Sycorax". Cf. V. M. Vaughan y A. T. Vaughan, "Introduction", en W. Shakespeare, *The tempest*, op. cit., p. 106 y n. 1.

[342] Cf. A. J. Arnold, "Caliban, culture, and nation-building in the Caribbean", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, op. cit., p. 231. "his interpretation of the vast majority of the population of the Caribbean islands aligned itself neatly with the negritude vision he had found in Césaire's early poetry, notably in his *Cahier d'un retour au pays natal* [...] which functions as intertext in Brathwaite's 'Caliban'". Arnold estudia las analogías en el fondo ideológico que sirve de base a las obras de Césaire y Brathwaite.

[343] Cf. R. Fernández Retamar, *Calibán – Contra la leyenda negra,* Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1995, p. 17.

[344] Citado por V. M. Vaughan y A. T. Vaughan, "Introduction", en W. Shakespeare, *The tempest*, op. cit., p. 107. "a struggle for libertaion and cultural authenticity ... [a]gainst the hegemonic, europocentric, vision of the universe". Rob Nixon destaca el lapso de tiempo comprendido entre los años 1968 y 1971 como aquél en que se alcanza "la cúspide del interés caribeño y africano por *The tempest*" para construir discursos anticolonialistas. Cf. R. Nixon, "Caribbean and African appropriations of *The tempest*", op. cit., p. 573. "the cresting of Caribbean and African interest in *The Tempest*".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.2 Las lecturas coloniales de *The tempest* en el mundo angloamericano

En el mundo angloamericano las aproximaciones a *The tempest* han conducido asimismo a prestar una atención privilegiada a las lecturas coloniales, que por lo demás acabaron convirtiéndose en una tendencia dominante en el siglo XX, tanto en la crítica de la obra como en recreaciones de la misma y, en buena medida, también en las representaciones[345]. Por una parte, aunque ya hablamos brevemente de la "americanización" de Caliban en el ámbito anglosajón desde finales del siglo XIX, se hicieron diferentes aportaciones desde tal perspectiva de estudio a lo largo del siglo XX[346]. Por otra parte, una elevada proporción de la crítica shakespeareana, al tratar sobre la recepción del drama, ha vuelto la vista al papel de *The tempest* para explicar la articulación de las relaciones coloniales –o como proveedor de "metáforas coloniales" en expresión de los Vaughan[347]–, así como para reivindicar actitudes anticolonialistas (no sólo en relación con Latinoamérica, sino también muy frecuentemente en países africanos y, con menos frecuencia, en otras latitudes). Tanto es así que es difícil encontrar colecciones de ensayos sobre las apropiaciones de la obra de Shakespeare o la suerte de Caliban en la literatura y la cultura donde no haya uno o varios ensayos que planteen el panorama surgido con el arielismo y con el posterior encumbramiento de Caliban. En la nueva edición de *The tempest* de la serie Arden, realizada por V. M. Vaughan y A. T. Vaughan, no sólo se pasa revista a tales lecturas y apropiaciones en la introducción, sino que se incluyen como apéndices extractos del *Ariel* de Rodó y del texto de Mannoni. Y, por último, corrientes

[345] Señala al respecto P. Franssen que en el siglo XX "la interpretación de *The tempest* en su conjunto, y por tanto de Caliban, en términos de la experiencia colonial, especialmente en relación con los caribeños, se ha convertido en la lectura estándar". Cf. P. Franssen, "A muddy mirror", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, op. cit., p. 24. "the interpretation of *The Tempest* as a whole, and thus of Caliban, in terms of the colonial experience, particularly with relation to the Caribbean, has become the standard reading". S. Muñoz Valdivieso da ejemplos muy ilustrativos del predominio de las lecturas coloniales en el panorama editorial y crítico de los noventa. Cf. S. Muñoz Valdivieso, ""He hourly humanizes": Transformations and appropriations of Shakespeare's Caliban", en *Sederi: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, núm. 7, Sociedad Hispano-Portuguesa de Estudios Renacentistas Ingleses, 1996, p. 295.

[346] Cf. A. T. Vaughan y V. M. Vaughan, *Shakespeare's Caliban: a cultural history*, op. cit., pp. 124 y ss.

[347] Así titulan el capítulo 6 que dedican a las lecturas coloniales de *The tempest* en su libro monográfico sobre Caliban. Cf. A. T. Vaughan y V. M. Vaughan, *Shakespeare's Caliban: a cultural history*, op. cit., pp. 144-171.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como el materialismo cultural (británico) y el neo-historicismo (americano) han puesto en primer plano, a partir de los años setenta del pasado siglo, las implicaciones de *The tempest* como reflejo de las relaciones de poder en el contexto poscolonial.

3.2.3 El nuevo paradigma posmodernista frente al paradigma modernista

El viraje ha sido tan acusado como para que se hable de cambio de paradigma –adoptando el concepto que Thomas Kuhn aplicara a las ciencias–, pues aunque las cuestiones coloniales estaban presentes en estudios anteriores, como bien sabemos, pasan ahora a ocupar un lugar central al que se subordina cualquier otro aspecto de la obra[348]. El nuevo paradigma, que incluye entre sus enfoques más significativos los ya mencionados del materialismo cultural y del neo-historicismo por un lado (uno de sus representantes señeros es Stephen Greenblatt), y los del feminismo, por otro, parece haber desbancado al "paradigma modernista", cuyo predominio se extendió hasta finales de los años sesenta del siglo XX (ejemplos clásicos de esta perspectiva son los trabajos de Frank Kermode y Northrop Frye). El paradigma modernista incluía las "lecturas idealistas" o "estéticas" centradas en los temas del humanismo, que en el caso de *The tempest* "prestaban mucha más atención [...] a los aspectos armonizadores, conducentes a un final feliz de reconciliación y de regeneración", y a menudo se lo ha considerado condescendiente con el imperialismo por los autores del opuesto paradigma posmodernista, en el que se perciben sobre todo las fisuras, discontinuidades y discordancias de la obra[349].

---

[348] Sofía Muñoz Valdivieso, siguiendo a Hugh Grady en *The modernist Shakespeare: critical texts in a material world* (1991), ha estudiado el cambio de paradigma en los estudios shakespeareanos aplicándolo además al caso concreto de *The tempest*. Véase S. Muñoz Valdivieso, "Double erasure in *The Tempest*: Miranda in postmodern critical discourse", en *Sederi: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, núm. 9, Sociedad Hispano-Portuguesa de Estudios Renacentistas Ingleses, 1998, pp. 299-304; y, sobre todo, S. Muñoz Valdivieso, *"The tempest" en el paradigma posmoderno*, Málaga, Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga, 1999. Para una aproximación a la diversidad de enfoques que se plantean en el seno del paradigma posmoderno aplicado a los estudios shakespeareanos pueden leerse: P. Hidalgo, *Shakespeare posmoderno*, Sevilla, Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, 1997 (sobre *The tempest* estudia la autora algunas reescrituras desde la perspectiva poscolonial en novelas de mujeres. *Ibidem*, pp. 180-191), y P. Hidalgo, *Paradigms found: feminist, gay and New Historicist readings of Shakespeare*, Ámsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 2001.

[349] Cf. S. Muñoz Valdivieso, *"The tempest" en el paradigma posmoderno*, op. cit., pp. 7-8, 15-17.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aunque hay obvias afinidades entre los críticos de estas tendencias y los autores de los países latinoamericanos que hemos tratado[350] e influencias comunes (por ejemplo, el modelo de relación colonial de Mannoni emblematizada en la relación Prospero-Caliban), hay también una importante diferencia entre ambos grupos: si los segundos empleaban a los personajes de *The tempest* como símbolos o metáforas útiles y muy relevantes para la explicación de la realidad colonial como estructura de explotación, sin que ello implicara un juicio negativo de las intenciones de Shakespeare[351], para los primeros (en concreto para los materialistas culturales y los neo-historicistas, que en esto coinciden) "la conexión de *The tempest* con los orígenes del imperio británico –explica Sofía Muñoz Valdivieso– la convierten en una obra conservadora en la que Shakespeare se pone del lado de las fuerzas de la opresión colonial"[352].

3.2.3.1 Nuevos enfoques

Pasado ya el siglo XX, *The tempest* sigue manteniendo su poder para suscitar nuevas interpretaciones, para emblematizar conflictos e incluso para inspirar obras literarias que son a la vez reescrituras del drama; éste ni se agota ni se estanca como filón para iluminar nuevos aspectos de la realidad, hasta el punto de que el repaso de la trayectoria que ha tenido su recepción despierta especulaciones sobre la dirección que se tomará en análisis y apropiaciones futuras[353]. Un ejemplo muy ilustrativo de que aún se buscan enfoques innovadores para presentar a Caliban, incluso desde una perspectiva ya explotada como la del colonialismo, lo constituye el monólogo *A-tor-men-ta-do Calibanus*, que

---

[350] Richard Halpern argumenta la primacía de los autores caribeños, en su mayoría, que construyeron sus discursos anticolonialistas en torno a *The tempest* y su huella en "lo que llamamos la 'posmodernidad' de la crítica neohistoricista". Cf. R. Halpern, *Shakespeare among the moderns*, Ithaca, Cornell University Press, 1997, p. 46.

[351] "La mayoría de los autores del Tercer Mundo que adoptan emblemas de *The tempest* –apunta A. T. Vaughan– pasan por alto, como irrelevantes, las fuentes y las intenciones de Shakespeare. La interpretación del Tercer Mundo de Caliban es simbólica, no histórica; adopta a Caliban por lo que representa para el observador, no por lo que Shakespeare pudiera tener en mente". Cf. A. T. Vaughan, "Caliban in the "Third World": Shakespeare's savage as sociopolitical symbol", op. cit., p. 248. "most Third World authors who borrow emblems from *The Tempest* ignore, as irrelevant, Shakespeare's sources and intentions. The Third World interpretation of Caliban is symbolic, not historic; it adopts Caliban for what he represents to the observer, not for what Shakespeare may have had in mind".

[352] Cf. S. Muñoz Valdivieso, *"The tempest" en el paradigma posmoderno*, op. cit., p. 34.

[353] Cf. A. T. Vaughan y V. M. Vaughan, *Shakespeare's Caliban: a cultural history*, op. cit.., pp. 281 y ss.; y S. Muñoz Valdivieso, *"The tempest" en el paradigma posmoderno*, op. cit., pp. 85-91.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

compuso el dramaturgo, director y actor Guilherme Schiffer Durães y fue estrenado en marzo de 2001 en Curitiba (Brasil) como una de las varias respuestas a las celebraciones oficiales llevadas a cabo con ocasión de la conmemoración en el año 2000 del quinientos aniversario de la llegada de los portugueses a Brasil, hecho considerado lógicamente como un acto de invasión por varios grupos. Durães pretendía desafiar la perspectiva de las lecturas poscoloniales que presentaban a Caliban como una víctima: "El objetivo de Durães fue crear un Caliban que se distanciara de esas asociaciones invariables con el personaje mártir arquetípico [...] A diferencia de los autores de teatro que ven al *mestizo* latinoamericano [...] como víctima de la colonización, Durães había dotado desde el principio a Calibanus de una vena incisiva y combatiente, de un espíritu anárquico con un claro sentido de los dilemas contemporáneos sociales y políticos"[354], objetivo para el que se valió de estrategias de distanciamiento brechtianas en la puesta en escena[355].

3.2.3.2 Algunas notas sobre el debate y el diálogo entre paradigmas

En cuanto al panorama general de cambio de paradigma en el estudio de *The tempest*, trazado unas líneas más arriba, hemos de señalar que, aun siendo operativo para tener una idea global clara de la evolución en el estudio de la obra, ha de completarse con algunas apreciaciones. La noción de cambio de paradigma parece tener implícita una idea de progreso y de superación de modelos anteriores, pero eso no tiene por qué ser así, y hay, además, tanto quienes no ven ruptura en el cambio aludido ni una confrontación absoluta, como los que adoptan un camino intermedio llevando su ejercicio crítico en la dirección de hacer compatibles los distintos modelos de lecturas. Por otra parte, en el terreno editorial han convivido, ocupando su propio espacio (o a veces compartiéndolo), los distintos

[354] Cf. M. Gandara Rauen, "Guilherme Schiffer Durães's Caliban: from canonical text to resistance", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, op. cit., p. 132. "Durães's goal was to create a Caliban that differed from those fixed associations with the archetypal martyr character [...] Unlike playwrights who view the Latin American *mestiço* [...] as a victim of colonization, Durães had from the outset granted Calibanus a sharp and contesting vein, an anarchic spirit with a clear sense of contemporary social and political dilemmas".
[355] *Ibidem*, p. 141.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

planteamientos en diversas publicaciones, incluso a través de ediciones simultáneas de *The tempest*[356].

Richard Halpern plantea en *Shakespeare among the moderns*, más que la extinción del paradigma modernista, la "mutación" de un paradigma en otro (lo que implica que no habría discontinuidad entre ellos); es más, afirma de aquél que "no sólo dominó la recepción cultural y crítica de Shakespeare durante la primera mitad de nuestro siglo, sino que sigue ejerciendo una influencia poderosa que es a menudo ignorada o rechazada", influencia que atribuye en parte al "poder intelectual intrínseco de la lectura modernista de Shakespeare; un poder que, creo, no puede reducirse íntegramente a cuestiones de hegemonía cultural", y, puesto que adscribe esa lectura a determinadas condiciones de la realidad socio-cultural, económica y política, concluye que "La lectura de Shakespeare de los modernistas no ha desaparecido, porque no lo ha hecho el mundo que le dio vida" [357].

Es igualmente cierto que así como Halpern habla de un rechazo hacia el enfoque modernista, también han sido objeto de críticas desde distintos ángulos las lecturas colonialistas, pese a que llegaron a convertirse en la "ortodoxia" interpretativa de *The tempest*[358]. Admitiendo el impulso saludable de la crítica "revisionista", que al poner en el centro las cuestiones coloniales ha tenido en cuenta la historia y la ideología –ignoradas por otras corrientes–, Mederith Anne Skura advierte del lado negativo que conlleva dicha crítica cuando empobrece el texto al encerrarlo en los rígidos moldes del discurso colonialista suprimiendo "lo que es característicamente 'Shakespeareano'"[359]. Además, Skura pone de relieve el riesgo de esa crítica reciente de caer en un historicismo desenfocado al presuponer una idea esencialista de "colonialismo" y operar con nuestras nociones históricas en vez de con las del momento en que se escribió *The tempest*; por eso

[356] *Ibidem*, pp. 80, 83.

[357] Cf. R. Halpern, *Shakespeare among the moderns*, op. cit., p. 2. "High modernism not only dominated the cultural and critical reception of Shakespeare during the first half of our century, but continues to exert a powerful influence that is often unacknowledged or disavowed [...] the intrinsic intellectual power of the modernist reading of Shakespeare—a power which, I believe, cannot be reduced entirely to issues of cultural hegemony [...] The modernists' reading of Shakespeare has not vanished, because the world that gave birth to it has not".

[358] Cf. D. Scott Kastan, ""The duke of Milan / and his brave son": dynastic politics in *The tempest*", en V. M. Vaughan y A. T. Vaughan (eds.), *Critical essays on Shakespeare's The tempest*, op. cit., p. 92.

[359] M. A. Skura, "Discourse and the individual: the case of colonialism in *The tempest*", en V. M. Vaughan y A. T. Vaughan (eds.), *Critical essays on Shakespeare's The tempest*, op. cit., p. 63. "what is characteristically "Shakespearean"". Sofía Muñoz Valdivieso apunta que algunos críticos "parecen ser poco conscientes de la revolución en la interpretación de *The Tempest* que los nuevos enfoques han supuesto". Cf. S. Muñoz Valdivieso, *"The tempest" en el paradigma posmoderno*, op. cit., p. 83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se dedica a explorar las bases que puede haber para que se sostenga con tal obra un discurso colonialista en el sentido en que lo entendemos hoy, y registra el modo específicamente shakespeareano en que lo hace, teniendo en cuenta el contexto amplio de la época y los otros dramas del autor isabelino. En un ensayo que se incluye en el volumen *Critical essays on Shakespeare's The tempest*, D. Scott Kastan critica asimismo la visión que hace del colonialismo del Nuevo Mundo el discurso dominante de *The tempest*, recordando la estrecha base sobre la que descansan las "evidencias" que sustentan la relación de la obra con el Nuevo Mundo[360], y centrándose por su parte en el estudio de las preocupaciones dinásticas europeas que refleja la obra, algo que le parece más prominente en la misma que las actividades coloniales. En su trabajo "A muddy mirror", Paul Franssen se refiere precisamente a la reacción contra la atención casi exclusiva que se ha venido dispensando a los aspectos coloniales del drama[361]; con su ensayo el crítico contribuye a los esfuerzos que se han producido por armonizar los aspectos históricos y los universales del texto, integrando la relevancia de nociones históricas de tipo racial, colonial o social con indagaciones que siguen las implicaciones de las ideas neoplatónicas para la configuración de los personajes de *The tempest*. De hecho, una de las líneas por las que ha empezado a discurrir la crítica de la obra desde los últimos diez años se cifra en los intentos de conciliación y síntesis entre cuestiones propias de lecturas historicistas y elementos de las lecturas estéticas[362].

Por último, nos referiremos a las críticas vertidas sobre las lecturas del neohistoricismo y del materialismo cultural desde una vertiente muy distinta que se sitúa en su mismo paradigma posmoderno, a saber, las de las interpretaciones feministas. Éstas han sacado a la luz las limitaciones del discurso colonialista que articula las relaciones de poder en torno al colonizado sin tener en cuenta la opresión por razón de género, que, en el caso de *The tempest*, haría de Miranda, tanto como de Caliban, una víctima de la opresión, del sometimiento a la autoridad patriarcal en el caso de la hija de Prospero. Esta crítica feminista puede aducir, además, haber prestado más atención a los aspectos coloniales de lo

[360] Cf. D. Scott Kastan, ""The duke of Milan / and his brave son": dynastic politics in *The tempest*", op. cit., pp. 93-94.
[361] Cf. P. Franssen, "A muddy mirror", op. cit., p. 25.
[362] Cf. S. Muñoz Valdivieso, *"The tempest" en el paradigma posmoderno*, op. cit., pp. 87-88.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que la crítica colonialista ha concedido al sometimiento de Miranda[363], y en buena medida ha encaminado sus esfuerzos (así lo ha hecho Ania Loomba) a "combinar el enfoque anticolonialista con la crítica de género de la obra, en un intento de sugerir una posible causa común entre Caliban y Miranda como víctimas ambos del esquema de poder de la obra"[364].

Tal vez lo más positivo del cambio de paradigma y de la convivencia de modelos de lectura de *The tempest* esté en el movimiento de apertura a nuevos sentidos, en el efecto sumativo que enriquece la percepción de personajes y temas, abriéndonos los ojos a aspectos relegados de la obra –si tenemos a ésta como centro de nuestras preocupaciones–, o –si la consideramos como instrumento– en la potencialidad que ha demostrado para servir como código explicativo de ciertas realidades culturales, sociológicas, etc.

Sea como fuere, la escena ha reflejado, también en los últimos tiempos, tanto la diversidad de perspectivas como sus cambios: por un lado, siguiendo la dirección de las corrientes posmodernas que invitaban a dar nuevas connotaciones al personaje de Caliban[365], y, por otro, adoptando lecturas estéticas o buscando una plasmación visual rica; así, David Scott Kastan, al tiempo que reconocía a finales de los noventa la lectura colonial como la ortodoxia crítica de *The tempest*, indicaba que en el campo de la representación se optaba con mayor frecuencia por "subrayar el tema y el espectáculo del arte"[366]. Los Vaughan asientan parecidas conclusiones al constatar que "mientras que el tema colonial tan prominente en las interpretaciones de *The tempest* durante los sesenta y los setenta aún persiste, la obra más espectacular de Shakespeare es ahora con más frecuencia la inspiración para el despliegue visual y la fantasía que para el didactismo político"[367].

---

[363] Cf. S. Muñoz Valdivieso, "Double erasure in *The Tempest*: Miranda in postmodern critical discourse", op. cit., p. 301.

[364] *Ibidem*, p. 302. "Loomba is a good example of the effort to combine an anticolonialist stance with a gender critique of the play, in an attempt to suggest a possible common cause between Caliban and Miranda as both victims of the power scheme in the play". Muñoz Valdivieso dedica además el capítulo 4 de su libro *"The tempest" en el paradigma posmoderno* a las lecturas feministas de *The tempest*.

[365] "Caliban era con frecuencia imaginado como la víctima colonial en los sesenta y los setenta; en los ochenta Caliban vino a representar otros grupos marginados, no necesariamente en un contexto colonial". Cf. S. Muñoz Valdivieso, ""He hourly humanizes": Transformations and appropriations of Shakespeare's Caliban", op. cit., p. 295 n. 1. "Caliban was frequently envisioned as the colonial victim in the 1960s and 1970s; in the 1980s Caliban came to represent other marginalized groups, not necessarily in a colonial context".

[366] Cf. D. Scott Kastan, ""The duke of Milan / and his brave son": dynastic politics in *The tempest*", op. cit., p. 92. "to emphasize the theme and spectacle of artistry".

[367] Cf. V. M. Vaughan y A. T. Vaughan, "Tampering with *The tempest*", en P. M. Murphy (ed.), *The tempest: critical essays*, op. cit., p. 398. "while the colonial theme so prominent in *Tempest* interpretations during the

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Todo lo anterior debe ser una invitación a incorporar las interpretaciones y análisis que suponen aportaciones relevantes, antes que a caer en la tentación de juzgar como desfasadas ciertas aproximaciones que se les oponen. En el caso que nos interesa hemos de observar que ni las lecturas propias de eso que se ha llamado el "paradigma modernista" están inutilizadas, ni hay que vincularlas necesariamente a una ideología conservadora, como a veces se ha hecho explícito. De manera muy marcada en el terreno de la creación literaria, las lecturas idealistas de *The tempest* o del teatro shakespeareano no han sido superadas o invalidadas, y ello ocurre en gran medida porque hay una corriente subterránea de enorme potencia cohesora, capaz de aglutinar las realizaciones y aspiraciones de muchos escritores con independencia de su ideología, y que reactualiza las búsquedas del humanismo: tal es la tradición a la que da nervio el código de la melancolía, tan relevante para la conceptuación del creador genial, pues al fin y al cabo la esencial conciencia artística de los grandes autores hispanoamericanos los lleva en su tarea literaria, antes que a nada, a un irrenunciable compromiso con su arte. Aunque de la segunda mitad del siglo XX en adelante el discurso que predominantemente se ha asignado a *The tempest* fuera de tipo anticolonialista, nuestro enfoque ha de corresponderse con el que se dio en el Modernismo, en el que se luchaba contra un tipo de colonización diferente, la del espíritu por la materia, que en definitiva era la batalla que más interesaba a poetas y artistas. El camino emprendido por los autores modernistas no fue vía muerta, sino punto de partida y referencia para otros escritores que podemos considerar posmodernistas, y no puede ser adscrito a aquéllos cuya ideología suele tacharse de "conservadora", puesto que, con la misma hondura, otros en los que no puede recaer en lo más mínimo tal "sospecha" se han sumado a esa tradición apropiándose de ella mediante la aportación de elementos autóctonos, como García Márquez[368] o Alejo Carpentier, cuya novela *Los pasos perdidos* ha sido interpretada y analizada por Guadalupe Fernandez Ariza como "novela de artista"[369].

1960s and 70s still lingers, Shakespeare's most spectacular play is now more often the inspiration for visual display and fantasy than for political didacticism".

[368] Así lo ha demostrado Guadalupe Fernández Ariza en su libro –que hemos citado con anterioridad– *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y Gabriel García Márquez.*

[369] Cf. G. Fernández Ariza, "La creación imaginaria de Alejo Carpentier desde el canon cervantino", en P. Collard y R. De Maeseneer (eds.), *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, en *Foro Hispánico 25*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2004, pp. 55-67. El ensayo de Fernández Ariza ofrece un interesante contrapunto a otros tipos de lectura de la misma obra de Carpentier, como aquella en la que se ha intentado

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para completar nuestra visión tomaremos como eje el ensayo clásico de la perspectiva que llegó a ser bautizada como "la escuela de Calibán"[370] escrito por el cubano Roberto Fernández Retamar. Esta elección se debe, por una parte, a la importancia que ha adquirido este texto para representar el modelo opuesto al arielismo; de hecho se lo ha considerado "la Declaración de Independencia cultural e intelectual de Latinoamérica"[371], y en relación con su repercusión se ha dicho de su autor que es "El defensor más prolífico e influyente del nuevo modelo"[372]. Por otra parte, si nos interesa como contrapunto del arielismo, también nos concierne en tanto en cuanto dialoga explícitamente con el célebre ensayo de Rodó, lo que le da la peculiaridad de constituir al mismo tiempo la otra cara de lo que representó el discurso del escritor uruguayo y una respuesta al mismo, como expresa Peter Hulme: "Los intertextos del ensayo de 1970 de Roberto Fernández Retamar, 'Caliban', se remontan del modo más significativo al *Ariel* (1900) del ensayista uruguayo José Enrique Rodó, hacia el cual 'Caliban' es abiertamente una réplica, y por consiguiente también hacia Renan y sus seguidores, con los que Rodó estaba en deuda"[373]. Fernández Retamar incluso concibe su obra como un homenaje a Rodó, y al reconocer que el propio título es deudor de la obra del uruguayo está señalando el papel crucial del ensayo de 1900 para generar nuevas lecturas de la obra de Shakespeare.

Por lo que se refiere al texto del ensayista cubano saldrán a relucir, junto con la pertinencia de esenciales reivindicaciones de autoafirmación, las limitaciones de quien

---

encontrar huellas, indicios, de una influencia implícita de *The tempest*, defendiendo la tesis de que la ideología imperialista que la autora del estudio juzga presente en el drama shakespeareano se cuela incluso en la obra de alguien abiertamente antiimperialista en su vida pública. Sin pretender ahondar en las bases de esta interpretación, sí creemos necesario señalar al menos que conviene diferenciar la realidad vivida y asociada a un escritor de la representación de la realidad elegida por él en el ámbito literario, y de la codificación artística que se le da –muy destacadamente en este caso– para "literaturizarla". Cf. L. Terando, "Traces of Shakespeare's *Tempest* in Cuba's Carpentier", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, op. cit., pp. 183-195.

[370] Cf. J. D. Saldívar, *The dialectics of our America. Genealogy, cultural critique, and literary history,* Durham y Londres, 1991, pp. 123-148, citado por R. Fernández Retamar, *Calibán*, op. cit., p. 83.

[371] Cf. M. E. Sánchez, "Caliban: the new Latin-America protagonist of *The tempest*", op. cit., p. 54. "Latin America's cultural and intellectual Declaration of Independence".

[372] Cf. V. M. Vaughan y A. T. Vaughan, "Introduction", en W. Shakespeare, *The tempest* , op. cit., p. 106. "The most prolific and influential advocate of the new model". Los Vaughan recuerdan además que después de su edición en español apareció en varias ediciones inglesas.

[373] Cf. P. Hulme, "Reading from elsewhere: George Lamming and the paradox of exile", op. cit., p. 221. "The intertexts of Roberto Fernández Retamar's 1970 essay, 'Calibán', stretch back most significantly to the Uruguayan essayist José Enrique Rodó's *Ariel* (1900), to which 'Calibán' is openly a response, and therefore also to Renan and his followers, to whom Rodó was indebted".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diseña un panorama de la literatura hispanoamericana quizás excesivamente reo de una ideología muy concreta –no ya por razón de adscripción política, sino por encontrarse dentro de un régimen totalitario–, así como la evidencia de una construcción cultural que por una parte no debería juzgar con sus moldes ideológicos el pensamiento cimentado sobre una base bien distinta, y por otra parte no se aleja tanto como parece de la raíz de aquello que combate.

3.2.4 *Calibán* (1971), de Roberto Fernández Retamar

En su ensayo de 1971 el cubano Roberto Fernández Retamar analiza, partiendo de presupuestos marxistas, los rasgos de identidad de los países que han debido sufrir la colonización, las distintas posturas ideológicas con las que los escritores han enfrentado tal fenómeno, las lecturas hechas de la obra de Shakespeare en relación con Hispanoamérica, etc. En aras de una mayor claridad expositiva, explicaremos el contenido del ensayo con una amplitud suficiente como para comentarlo después, presentar algunas reflexiones críticas y sacar conclusiones de su confrontación con el modelo de los autores modernistas.

Buscando conscientemente una desvinculación y una desmitificación de lo europeo, Fernández Retamar se sirve de la fórmula de Martí "nuestra América mestiza" para proponer el mestizaje como rasgo de identidad cultural. El vínculo con lo europeo es percibido como una especie de lastre, de obstáculo para la construcción de la propia identidad, y por eso dice el escritor:

> [...] a veces a algunos latinoamericanos se los toma como aprendices, como borradores o como desvaídas copias de europeos, incluyendo entre éstos a los blancos de lo que Martí llamó «la América europea»; así como a nuestra cultura toda se la toma como un aprendizaje, un borrador o una copia de la cultura burguesa europea («una emanación de Europa», como decía Bolívar)[374].

La raíz de la confusión que describe está para Fernández Retamar en el hecho de compartir la lengua de los colonizadores: esa lengua y esos "instrumentos conceptuales" son para el colonizado, en cierto modo, una carga de la que es imposible desvincularse y que se ha convertido en instrumento de dominación; el hecho aparece reflejado en el drama de

[374] Cf. R. Fernández Retamar, *Calibán,* op. cit., p. 25.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Shakespeare cuando Caliban utiliza conscientemente el lenguaje que le ha sido enseñado por Prospero para maldecirlo[375].

Retamar adopta la perspectiva histórica para acercarse a la realidad americana que Calibán representa (además da como seguro que la isla de *La tempestad* es una mitificación de una de las islas de América), pero no es lo más significativo la exposición de la genealogía del término siguiendo la explicación más aceptada de que tal nombre habría sido construido por Shakespeare como anagrama de "caníbal", que a su vez proviene de "caribe", y la fusión realizada por el dramaturgo en su símbolo de dos vocablos de sentido ofensivo para los europeos, sino las dos visiones aparentemente antagónicas pero igualmente falsas que se fundarían en los referentes históricos del caribe/caníbal, basadas en las imágenes proyectadas por las páginas de Colón de dos tipos de aborígenes de las tierras descubiertas: los feroces "Quarives" y los pacíficos "arauacos"; éstos últimos se ven como habitantes edénicos de un mundo utópico, aquéllos, como antropófagos bestiales e incivilizados a quienes hay que combatir. Ambas visiones sustentan, según Retamar, la ideología de la burguesía emergente: el lado de la izquierda miraría hacia el arauaco, en dirección a la utopía, buscando un modelo para las reformas políticas que se desbarata al contrastarlo con la realidad, y la derecha de esa misma burguesía miraría hacia el temible *caníbal*, lo cual –añade el escritor cubano con ironía–

> Pertenece al arsenal ideológico de los políticos de acción, los que realizan el trabajo sucio del que van a disfrutar igualmente, por supuesto, los encantadores soñadores de utopías[376].

Frente a las falsedades en que se fundan ambas concepciones, el autor de *Calibán* elogia la labor de los que "defendieron apasionada, lúcida, valientemente a los aborígenes de carne y hueso"[377], entre los que destaca al padre Bartolomé de Las Casas, encomiado asimismo por Bolívar y Martí. Por otra parte, explica el modo en que el propio Shakespeare, "implacable realista", incorpora en su obra las dos posibilidades de interpretación de la burguesía: la visión utópica –que el dramaturgo habría tomado del ensayo "De los caníbales" de Montaigne– estaría representada por el discurso del

[375] Cf. W. Shakespeare, *The tempest,* op. cit., I.ii.365-367.
[376] Cf. R. Fernández Retamar, *Calibán,* op. cit., p. 29.
[377] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

humanista Gonzalo, mientras que *Calibán/caníbal*, el indígena abominable, un esclavo monstruoso y despreciable, encarnaría "*la otra opción* del naciente mundo burgués"[378].

Fernández Retamar pasa revista en su libro a las interpretaciones de *The tempest* pertinentes para el discurso en relación con la identidad de Latinoamérica, haciendo partir su recorrido del drama de Ernest Renan hasta llegar a las lecturas anticolonialistas que mencionamos más arriba, pasando por las reflexiones en el contexto noventayochista y por el *Ariel* de Rodó, a propósito de los cuales opina que si bien tanto Groussac como Rodó equivocaron los símbolos al identificar a Calibán con los Estados Unidos, tuvieron el acierto de identificar el peligro[379] –tal como observara Benedetti[380]–, que no es mérito desdeñable para quien ve en el elemento antiyanqui el aspecto de mayor vigencia en la obra de Rodó. La conclusión del autor cubano no puede ser otra que reconocer en Calibán el símbolo que representa su cultura:

> Nuestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas islas donde vivió Calibán: Próspero invadió las islas, mató a nuestros antepasados, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para poder entenderse con él: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma para maldecirlo, para desear que caiga sobre él «la plaga roja»? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad [...] ¿qué es nuestra historia, qué es nuestra cultura, sino la historia, sino la cultura de Calibán?[381]

Al ver la historia situándose del lado de Calibán, Fernández Retamar afirma estar tomando el término que se les dio por insulto para adoptarlo honrosamente, por lo que se propone repensar *La tempestad*. Considerada desde esta perspectiva diferente, el verdadero protagonista no sería Próspero, sino Calibán, y su antagonista no sería Ariel (al fin y al cabo ambos están al servicio de aquél), sino Próspero, de modo que dice:

> No hay verdadera polaridad Ariel-Calibán: ambos son siervos en manos de Próspero, el hechicero extranjero. Sólo que Calibán es el rudo e inconquistable dueño de la isla, mientras Ariel, criatura aérea, aunque hijo también de la isla, es en ella, como vieron Ponce y Césaire, el intelectual[382].

A partir de aquí el ensayista perfila fundamentalmente dos líneas ideológicas que distinguen, según él, el modo en que los propios escritores hispanoamericanos se han enfrentado a la colonización; por su parte, se declara seguidor del magisterio de Martí, a

[378] *Ibidem,* p. 30. En cursivas en el original.
[379] *Ibidem,* p. 34.
[380] *Ibidem,* p. 35.
[381] *Ibidem*, p. 39.
[382] *Ibidem*, p. 43.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quien también Darío llamó "Maestro"[383]. Adaptando las tesis de Martí al entorno simbólico de los personajes de *La tempestad*, señala Fernández Retamar:

> Es imposible no ver en aquel texto [de Martí] [...] su rechazo violento a la imposición de Próspero ("la universidad europea [...] el libro europeo [...] el libro yanqui"), que *ha de ceder* ante la realidad de Caliban ("la universidad americana [...] el enigma hispanoamericano")[384].

A la postura de Martí se opondría la de Domingo Faustino Sarmiento, quien en el que fuera el título de la primera edición (1845) del libro sobre Facundo Quiroga, *Civilización y barbarie*, indica una dicotomía de amplia repercusión que Martí rechazó por ver en ella una trampa tendida por el colonizador[385]. Las líneas ideológicas trazadas por ambos se distinguen por los siguientes rasgos, según lo explica Retamar: frente a lo que Martí llamó "nuestra América", a su indigenismo y su oposición al racismo, a sus planteamientos antiimperialistas muy críticos con respecto a Estados Unidos, a su rechazo absoluto del etnocidio cometido por Europa en América, a su representación de las clases explotadas y de los oprimidos, Sarmiento se puso de parte de la "América europea", mostró su antiindigenismo y su racismo feroz, su adoración por los Estados Unidos y por la tradición europea llevada por los españoles a América, su defensa de la burguesía, y, en definitiva, se erigió en "ideólogo de las clases explotadoras"[386]. Así pues, Fernández Retamar da a ambos el carácter de iniciadores de dos tendencias ideológicas, de dos modos de enfrentarse a la colonización, cada una de ellas con sus propios prosélitos:

> Por eso, si a Martí lo continúan Mella y Vallejo, Fidel y el Che y la nueva cultura revolucionario latinoamericana, a Sarmiento, a pesar de su complejidad, finalmente lo heredan los representantes de la viceburguesía argentina, derrotada por añadidura[387].

Entre esos representantes Fernández Retamar selecciona las figuras de Borges y de Carlos Fuentes: el primero (que le merece un mayor respeto), pese a aparecer en un principio –en 1926– defendiendo lo autóctono, hace más tarde una declaración que lo muestra como el Borges que va a pasar a la historia: "Creo que nuestra tradición es Europa"[388]; es el Borges que, aunque en una modalidad distinta como "representante

---

[383] *Ibidem,* p. 44.
[384] *Ibidem,* p. 50.
[385] *Ibidem,* p. 51.
[386] *Ibidem,* p. 58.
[387] *Ibidem.*
[388] Cf. J. L. Borges, "El escritor argentino en la tradición", *Sur*, Nº 232, enero-febrero de 1955, p. 7, citado por R. Fernández Retamar, *Calibán,* op. cit., p. 57.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

arquetípico de una cultura libresca"[389], sigue la estela de Sarmiento. Precisamente por representar esa cultura lo juzga como un escritor típicamente colonial, "representante entre nosotros de una clase ya sin fuerzas, cuyo acto de escritura –como él sabe bien, pues es de una endiablada inteligencia– se parece más a un acto de lectura"[390]. Siguiendo esa misma estela de Sarmiento y la herencia de Borges, Fernández Retamar expone el caso, que considera de menor calidad, de Carlos Fuentes, centrándose en el comentario del libro crítico *La nueva novela hispanoamericana* (México, 1969). Tras indicar sus inicios izquierdistas, lo declara "Vocero de la misma clase de Borges"[391], pero, mientras que al escritor argentino le concede verdadera importancia y el haber asumido consecuentemente "su condición de hombre de derecha"[392], acusa al escritor mexicano de pretender actuar como tal, pero tratando de mantener un lenguaje de izquierda. Entrando ya en un discurso marcadamente ideológico, Fernández Retamar reprocha sus actitudes contra la revolución cubana a los argentinos, primero (grupo en torno a Borges), y a los mexicanos, después, lo que llama su *mafia*, dentro de la cual destaca la figura de Carlos Fuentes. A éste lo acusa de adoptar las tesis de Sarmiento en su libro sobre la nueva novela hispanoamericana, así como de mantener una "ideología enajenada y enajenante"[393] y de pretender aplicar al estudio crítico de la novela hispanoamericana esquemas provenientes de otras literaturas, error que procede de hacer de la literatura hispanoamericana, como de otras coetáneas, una "hazaña del lenguaje"[394], y de adoptar una postura ahistórica. Las mismas críticas las hace aplicables a Emir Rodríguez Monegal y a Severo Sarduy[395].

Así pues, Fernández Retamar apunta al neocolonialismo como forma irónica de integración de los países latinoamericanos al "mundo libre", pues supone iniciar "una nueva manera de no ser independientes, a pesar de contar con escudos, himnos, banderas y presidentes"[396]; es un destino que encubre las mismas trampas que el sometimiento a lo que antes se llamó "civilización", y al que el ensayista cubano opone la verdadera cultura que

[389] Cf. R. Fernández Retamar, *Calibán,* op. cit., p. 57.
[390] *Ibidem,* p. 59.
[391] *Ibidem,* p. 60.
[392] *Ibidem,* p. 61.
[393] *Ibidem,* p. 64.
[394] *Ibidem,* p. 65.
[395] *Ibidem,* p. 66.
[396] *Ibidem,* p. 58.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ha ido gestándose: una "cultura de síntesis"[397] en la que prima el mestizaje. La gestación de esa cultura está jalonada de movimientos revolucionarios independentistas, de cuyas fechas claves hace un recuento Retamar para concluir:

> Nuestra cultura es –y sólo puede ser– hija de la revolución, de nuestro multisecular rechazo a todos los colonialismos; nuestra cultura, al igual que toda cultura, requiere como primera condición nuestra propia existencia[398].

A esa cultura genuina a la que pertenece el porvenir contrapone el autor de *Calibán* la cultura de la anti-América, la de los opresores con sus esquemas metropolitanos, una cultura que declara en agonía.

El ensayista cubano vuelve a los personajes shakespeareanos para señalar el lugar de Ariel, una vez que los esquemas han cambiado: el genio aéreo de *La tempestad* es ahora "el intelectual de la misma isla que Calibán" que debe elegir entre seguir siendo sirviente de Próspero, como los intelectuales enajenados de la anti América, o "unirse a Calibán en su lucha por la verdadera libertad"[399]. Esto le sirve como punto de partida para establecer el perfil del intelectual de las clases explotadas, que debe desvincularse de su clase de origen, generalmente la pequeña burguesía, y, más aún: si quiere ser revolucionario ha de romper igualmente sus lazos de dependencia con la cultura metropolitana. Señala diferencias, no obstante, entre aquellos países en que la revolución socialista se está desarrollando y aquellos otros en los que no ha triunfado aún.

A continuación se centra en el caso de la Revolución cubana, con la que su país forma parte de la vanguardia de los países socialistas y asume "la herencia mundial del socialismo"[400], con sus aciertos y también con sus errores, ante los que justifica, sin embargo, el no tener que dar explicaciones. El texto de Fernández Retamar se vuelve inevitablemente panfletario al referirse a discursos en los que Fidel Castro abordara cuestiones culturales y sus criterios de valoración artística, y al mencionar los cambios generados por la Revolución.

En una "Posdata de enero de 1993" que se incluye a continuación, y con la que el autor afirma despedirse por fin de ese Caliban que, nos dice, tomó como un "concepto-metáfora" según la denominación de Gayatri Chakravorty Spivak o más claramente un

[397] *Ibidem*, p. 69.
[398] *Ibidem*, p. 71.
[399] *Ibidem*, p. 72.
[400] *Ibidem*, p. 75.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"personaje conceptual" en terminología de Gilles Deleuze y Felix Guattari[401], nos deja ver la enorme actividad generada en torno a dicho "personaje conceptual", incluyendo el simposio internacional *Caliban* de 1990 en la Universidad de Sassari, cuyos trabajos fueron publicados en la revista *Nuevo Texto Crítico*. En esta posdata menciona Fernández Retamar algunas lecturas feministas que se han aportado de Calibán. También explica lo escrito por él sobre Borges como nacido por la encendida coyuntura polémica, dejando explícita aquí su gran admiración por el escritor argentino. Para terminar denuncia el surgimiento de nuevas formas de racismo y aboga por lo que fue llamado por Fernando Ortiz "transculturación", sólo posible plenamente si se logra extinguir la explotación[402].

Hemos pretendido, al acercarnos también a este texto de Fernández Retamar, abarcar las posiciones más significativas en torno a las lecturas paradigmáticas de *The tempest* en Hispanoamérica, que desde aquellos textos producidos entre los autores de la generación modernista no han dejado de dar sus frutos a lo largo del siglo XX. Es el momento de que esbocemos algunas conclusiones en relación con esta parte.

3.2.4.1 Limitaciones del discurso de Fernández Retamar

Las principales debilidades del discurso de Fernández Retamar vienen dadas por su adscripción a una ideología demasiado marcada; es útil e interesante en su dimensión socio-cultural, pero empobrecedor en el análisis estrecho o maniqueo de otros escritores. De hecho, aun siendo considerado ya como texto clásico de lectura anticolonial de *The tempest*, el *Calibán* de Retamar ha sido contestado desde perspectivas muy diferentes, incluso en el contexto del paradigma posmoderno: en *Tempest in the Caribbean* (2004) Jonathan Goldberg señala la contradicción perceptible en el hecho de que un discurso pretendidamente incluyente en la formulación de esa realidad colectiva y mestiza a la que se interpela como "nuestra América" sea realmente excluyente en términos de género (por ser eminentemente masculino) y de orientación sexual (muchas expresiones concretas –argumenta el crítico– denotan la homofobia que ha caracterizado al régimen de Castro y por

[401] *Ibidem*, p. 81.
[402] *Ibidem*, p. 88.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ende a Retamar)[403]. El propio Goldberg apunta una segunda perspectiva, que se relaciona con nuestro análisis, desde la que cabe apreciar otras contradicciones en que incurre el ensayista, pues demuestra que al tomar a Martí como su propio precursor elige sesgadamente de su obra lo que le conviene para situarlo en su línea ideológica, cuando la confrontación entre textos de Martí y Rodó demuestra que literariamente las dos voces tienen con frecuencia el mismo tono sobre el común fondo del Modernismo –del que el primero fue un iniciador– y del ideario espiritualista que ambos profesaron[404].

La apropiación de Martí por parte de los autores de ambos modelos de lectura (el de Retamar y el de los modernistas) es un indicio de que en algún punto la genealogía literaria los une, aun cuando consideraciones de raíz política o ideológica los separe. En realidad, no sólo al recurrir a Shakespeare como fuente, sino sobre todo al situar al dramaturgo en la cumbre de la historia literaria cuando dice de él que "acaso sea el más extraordinario escritor de ficción que haya existido" [405], el autor de *Calibán* se acerca en algo que no es baladí a los autores modernistas, al tiempo que se aleja de algunas posiciones posmodernas que han tenido entre los objetivos marcados por su concepción de la historia literaria quitar a Shakespeare del lugar central en que se le había ubicado en el canon literario. Retamar sigue, pues, la tradición que había encumbrado al dramaturgo inglés e incurre en cierto modo en el eurocentrismo que combate.

Rodríguez Monegal ha hecho notar, además, el contraste entre la "atmósfera afrancesada", no sólo del *Ariel* de Rodó sino del propio texto de Fernández Retamar, y una alternativa genuina de defensa de lo que puede simbolizar Caliban en Latinoamérica: la vindicación del canibalismo como "forma legítima de cultura", de asimilación cultural, llevada a cabo en el "Manifiesto antropófago" (1928) de Oswald de Andrade[406]; un "canibalismo cultural" al que se ha apuntado como base de la tradición filosófica de

[403] Cf. J. Goldberg, *Tempest in the Caribbean*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, pp. 7-9. Recordemos que la crítica feminista ha denunciado la falta de consideración a la opresión por razones de género en las lecturas anticolonialistas de *The tempest*. Jonathan Goldberg, que hace además en este libro una contribución a las lecturas feministas y de orientación homoerótica, analiza esas deficiencias en el texto de Retamar, aunque ya antes se habían puesto de relieve indicios de tal hecho. Cf. R. Nixon, "Caribbean and African appropriations of *The tempest*", op. cit., p. 577.
[404] Cf. J. Goldberg, *Tempest in the Caribbean*, op. cit., pp. 10-12.
[405] Cf. R. Fernández Retamar, *Calibán,* op. cit., p. 26.
[406] Cf. E. Rodríguez Monegal, "The metamorphosis of Caliban", op. cti., p. 82.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Latinoamérica y que se ha definido como "un método resistente para asimilar información procedente de los países del Primer Mundo sin perder autonomía cultural"[407].

3.2.4.2 El texto de Shakespeare como soporte de las diversas lecturas de *The tempest*

Sea como fuere, la centralidad de Shakespeare en los textos principales que analizamos y la pervivencia de sus personajes como arquetipos[408] nos incita a insistir, a la vista del panorama trazado, en que la maravillosa facultad creadora del autor isabelino se manifiesta con una riqueza tal en cuanto al perfil de los caracteres, a la determinación de sus relaciones, a sus cargas simbólicas, que las lecturas distintas que se han hecho han podido encontrar lugares en donde justificarse dentro de la obra misma del dramaturgo. El propio Retamar esgrime citas de *The tempest* para sostener sus posiciones. Como dice D. Delabastita al hablar de las posibilidades que presenta la reescritura y la recepción crítica de tal obra, y en concreto del personaje que da título a la de Retamar, "Cada versión de Caliban puede leerse, pues, como una selección de una amplia variedad de posibles Calibanes que son en mayor o menor medida compatibles con la compleja estructura argumental de la obra de Shakespeare. Esta estructura argumental tendría que ser concebida como una red de posibilidades proporcionadas por el texto de Shakespeare"[409]. *The tempest* encierra, por tanto, las posibilidades de lectura planteadas por las diferentes corrientes críticas; ello es más que evidente si sólo pensamos en los estudios críticos en este campo

---

[407] Cf. R. J. Santos, "Introduction. *Mestizo* Shakespeares: a study of cultural exchange", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, op. cit., p. 11. "a resistant method to absorb information from the First World countries without losing cultural autonomy".

[408] A. T. Vaughan ha subrayado lo excepcional del caso de Caliban: "Los lectores de la crítica shakespeareana están, por supuesto, acostumbrados a ver que los intereses modernos configuran las interpretaciones de los textos clásicos. Pero Caliban es atípico, quizás único, por tener no sólo diversidad de "vidas" en el escenario y en las mentes de sus lectores sino aún otro conjunto de vidas muy dinámico en la cultura sociopolítica". Cf. A. T. Vaughan, "Caliban in the "Third World": Shakespeare's savage as sociopolitical symbol", op. cit., p. 262. "Readers of Shakespearean criticism are, of course, accustomed to seeing modern concerns shape interpretations of classical texts. But Caliban is unusual, perhaps unique, in having not only a variety of "lives" on stage and in his readers' minds but still another highly dynamic set of lives in sociopolitical culture".

[409] Cf. D. Delabastita, "Caliban's afterlife. Reading Shakespearean readings", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, op. cit., pp. 12-13. "Every version of Caliban can in this way be read as a selection from a wide range of posible Calibans which are to a greater or smaller extent compatible with the complex plot structure of Shakespeare's play. This plot structure would have to be concieved of as a network of possibilities afforded by Shakespeare's text".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encabezados en su título por algunas de las citas o alusiones en que Caliban vindica sus derechos o manifiesta la ambigua relación de dependencia y autoafirmación que le brinda la lengua del colonizador: los derechos se refieren a la isla que le pertenecía ("This Island's mine" forma parte del título de un trabajo de T. R. Griffiths que hemos citado, por ejemplo), y la lengua es aquélla que una vez adquirida le sirve para maldecir a quien se la enseñara ("Learning to curse: aspects of linguistic colonialism in the sixteenth century" se llama el muy citado ensayo de 1976 de Stephen Greenblatt). Así pues, tanto las lecturas modernistas como las poscoloniales argumentan con el texto de Shakespeare, con sus formulaciones, los conflictos que discuten.

El dramaturgo ha elaborado unos personajes y unas interrelaciones lo suficientemente complejos como para propiciar análisis muy diversos: hay base textual para justificar las lecturas espiritualistas de Rodó o Darío, que veían en Ariel el emblema de una cultura excelente por sus atributos de inmaterialidad y sutileza frente al Calibán de naturaleza grosera y monstruosa, incapaz de recibir los beneficios de la instrucción y encarnación de los principios más materiales (así lo analizamos en la primera parte de este capítulo de nuestro trabajo); y también la hay para ver explicada la legitimidad de la insurrección del isleño ante la usurpación de Prospero, según proponen lecturas como la de Retamar. Ahora bien, hemos de observar que a veces se fuerzan las conexiones para hacerlas acercarse a los presupuestos que se defienden: así cuando el ensayista cubano aduce, pretendiendo estar tomando como referencia el texto shakespeareano, que "No hay verdadera polaridad Ariel-Calibán: ambos son siervos en manos de Próspero, el hechicero extranjero. Sólo que Calibán es el rudo e inconquistable dueño de la isla"[410]. Fernández Retamar plantea una situación que no es reflejada de ese modo en el drama: aunque tanto Caliban como Ariel están a las órdenes de Prospero al principio de la obra, Ariel abandona su condición de siervo y recupera su libertad al final. Éste se presenta como un espíritu delicado que tiende a lo etéreo; Prospero ha podido gobernarlo por su arte, pero aparece como un ente hecho para la libertad, que la busca y ansía, que hubo de sufrir el terrible castigo de Sycorax por no rendirse a sus órdenes malévolas, y sólo se ha doblegado bajo el arte superior de Prospero, aunque sin perder de vista su anhelo de libertad absoluta; mientras que Caliban, ese "inconquistable dueño de la isla" según Fernández Retamar,

[410] Cf. R. Fernández Retamar, *Calibán*, op. cit., p. 43.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

demuestra tener una fácil predisposición para la sumisión, de tal modo que cuando por fin se subleva contra Prospero busca en un borracho (Stephano) la figura de un nuevo señor al que idolatra como a un dios y al que está dispuesto a someterse para acabar con el anterior. Lo que queremos indicar en este punto es que las lecturas que hicieron los autores de la generación modernista se hallaban más cerca del texto de Shakespeare en su globalidad, probablemente porque habían heredado su mismo código.

3.2.4.3 La lectura que Fernández Retamar hace de *Ariel*. Confrontación de perspectivas

Precisamente el diálogo del texto de Retamar con el *Ariel* y sus precedentes modernistas pone al descubierto una de las limitaciones del discurso del ensayista cubano. Su análisis de aquéllos se ciñe al contexto y las implicaciones noventayochistas, que, como vimos, porporcionaba una de las vertientes de un conglomerado de ideas más complejo. A Retamar le falta el eslabón decisivo para explicarse con la clave correcta la interpretación de los modernistas. El ensayista cubano traza la genealogía de *Ariel* sin casi prestar atención al artículo de Darío ni sus alusiones a los yanquis "calibanes" –muy anteriores a los hechos del 98– en dos semblanzas aparecidas primero en publicaciones periódicas y que formarían parte de *Los raros* (Retamar cita algunas de estas alusiones en nota, pero no las tiene en cuenta en su argumentación): por eso, creemos, encuentra "francamente extraño" que se aplique el símbolo de Calibán a los Estados Unidos y no al pueblo, como –nos recuerda– supo ver Renan aunque fuera "para injuriarlo"[411]. Fernández Retamar no lo entiende no sólo porque su perspectiva no se corresponde con las de Groussac y Rodó, sino sobre todo porque pasa por alto que la utilización de los símbolos no procede exclusivamente de los hechos ocurridos en el 98, y que los autores modernistas, además de contar con el texto de Renan, siguieron la línea espiritualista marcada por el Sâr Joséphin Peladan: recordemos que el propio Darío da cuentas de su fuente, y que en el tipo de simbolismo que se asocia con Calibán y Ariel tienen tanta si no más importancia ciertas concepciones ocultistas a las que se mezclan otras de la tradición heroica de la melancolía con las que estaban familiarizados los escritores de esa generación y que debían estar muy

[411] *Ibidem,* p. 34.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presentes en el ambiente (es manifiesto que lo estaban en la literatura), como las asociaciones estrictamente políticas derivables del 98, importantes por supuesto pero encuadradas dentro de un marco de ideas más abarcador. Esta percepción nos muestra el desenfoque que supone ver los trabajos de Groussac, Darío o Rodó desprovistos de esa línea de pensamiento de amplio simbolismo, en la que las circunstancias políticas concretas se veían circunscritas a unos vastos principios universales de búsqueda de nobleza y progreso espiritual, colindantes con principios de doctrinas ocultistas.

El de Fernández Retamar y el de Rodó son textos que no pueden dialogar en un mismo plano. Por eso, el ensayista cubano, midiéndolo con sus parámetros, se refiere a "las limitaciones de Rodó", señala lo que el escritor uruguayo "no vio o vio desenfocadamente"[412], y tanto él como Benedetti, a quien aquél cita en repetidas ocasiones, hablan de las "ingenuidades" de los planteamientos de Rodó; en concreto Benedetti menciona "sus carencias, omisiones o ingenuidades"[413], aunque también puntualiza: "Es abusivo confrontar a Rodó con estructuras, planteamientos, ideologías actuales"[414]. No es sólo que sea abusivo, es que no parece muy relevante hacerlo: el de Rodó pertenece a una clase distinta de textos –menos sometidos a una ideología concreta estrictamente política– a la que tienden a confrontarlo Fernández Retamar o Benedetti. Rodríguez Monegal critica los ataques vertidos sobre Rodó desde los años 20 y 30 por los marxistas latinoamericanos, esgrimiendo que no tuvieron en cuenta no sólo la temprana fecha de su muerte en 1917, sino otras partes de su obra en que sí trata sobre el socialismo (y demuestra conocerlo bien aunque no lo adoptara) y sobre la interferencia de los Estados Unidos en los asuntos latinoamericanos. Así pues, puntualiza acertadamente que "A pesar de sus convicciones políticas, al escribir *Ariel* rechazó la tentación de escribir literatura comprometida, y no redujo su libro a la categoría de un panfleto político"[415].

Esta idea sobre lo que *Ariel* no es se completa con lo que sí es: un texto eminentemente literario y artístico, cualidad que le ha dado su proyección más allá del contexto en que se escribió, según señala O. Ette: "si se la reduce al status de un panfleto

[412] *Ibidem,* p. 40.
[413] Cf. M. Benedetti, *Genio y figura de José Enrique Rodó,* Buenos Aires, 1966, p. 102, citado por R. Fernández Retamar, *Calibán,* op. cit., p. 40.
[414] *Ibidem,* p. 128, n. 19, citado por R. Fernández Retamar, *Calibán,* op. cit., p. 40, n. 59.
[415] Cf. E. Rodríguez Monegal, "The metamorphosis of Caliban", op. cti., pp. 79-80. "In spite of his political convictions, in writing *Ariel* he refused the temptation to write engaged literature, and did not reduce his book to the category of a political pamphlet".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

político, a la expresión de una oposición entre el reino del utilitarismo, encarnado en la América del Norte, y el reino del espíritu, constituido por América Latina, el *Ariel* de Rodó no puede resistir, efectivamente, los efectos demoledores de los últimos cien años y se transformará en una obra muerta, interesante tan sólo para una pobre historia de las ideas. Pero la obra maestra del pensador uruguayo es una creación artística rica en variaciones de géneros y modelaciones espaciales, en ambivalencias literarias y juegos metafóricos"[416]. Sin embargo, no es sólo eso, pues tampoco en el terreno de las ideas se circunscribe *Ariel* a la expresión de la oposición a que apunta Ette. Aunque Retamar y Benedetti destaquen el acierto de haber identificado al enemigo, el texto de Rodó, más que tener un sentido negativo y construirse exclusivamente como crítica, pretendía ser un instrumento de regeneración moral para la consecución de una civilización verdaderamente grande, la aportación del "modelo utópico" para la "cultura madura" de Latinoamérica[417]. Como matiza Gutiérrez Girardot: "sería inadecuado calificar de «antiimperialista» la posición de Rodó, porque Rodó no era «anti-» y porque en el trajinado vocablo caben las más contrarias y peregrinas reacciones. El *Ariel* del sereno Maestro fue una exigencia de «autoafirmación» americana e hispana, pues lo esencial de ésta no es lo emotivamente «anti» sino lo racionalmente «pro», es decir, la confianza en la propia dignidad y en la propia capacidad"[418]. En efecto, si recordamos el texto de Rodó advertimos que empieza proporcionando un programa moral en el que han de promoverse los rasgos de la juventud y propone el modelo positivo de Grecia; después se concentra en la necesidad de un desarrollo integral del espíritu y en la importancia de una ética construida sobre la base de una estética, que hay que cultivar necesariamente; continúa con la crítica al utilitarismo y con la idea de creación de una democracia en la que dominen las espiritualidades superiores, y sólo a continuación se emplea en su crítica a los Estados Unidos, suscitada en gran parte por la corriente de *nordomanía* que se apreciaba, con el deseo de que aquel país no sirva de modelo único como a veces se lo toma, y acaba queriendo promover la búsqueda del ideal desinteresado, de la grandeza espiritual, que han de ser los principios que primen en la construcción de una gran civilización. Otros lugares tendría para

[416] Cf. O. Ette, "«Así habló Próspero»: Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*", op. cit., p. 54.
[417] *Ibidem*, p. 80.
[418] Cf. R. Gutiérrez Girardot, *Insistencias*, op. cit., p. 50.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

denunciar específicamente el imperialismo norteamericano en países de Hispanoamérica[419]. El modelo negativo de los Estados Unidos se presentaba, pues, en *Ariel* como punto de referencia de unos valores de los que había que huir al emprender una labor propia a la que era necesario aplicarse con decisión.

La filiación del texto de Rodó hay que ir a buscarla, como creemos que ha quedado implícito, no con aquéllos que tienen por héroe al revolucionario, sino al pensador, textos que proponen un modelo superior de hombre guía, como el *William Shakespeare* de Hugo o el *On heroes, hero-worship, and the heroic in history*, donde Carlyle expuso su noción de los *héroes*: he ahí una clave que no puede ignorarse, pues a las páginas de *Ariel* concurren, sobre todo, los ideales de la meditación desinteresada, la contemplación ideal, el adormecimiento *penseroso*, el reino interior, la alta vida del espíritu, las razas pensadoras, todo lo cual ha de llevar a "abominar de la invasión de las cumbres por la multitud", a escuchar "la gran voz de Carlyle [que] había predicado ya [...] la veneración del *heroísmo*, entendiendo por tal el culto de cualquier noble superioridad"[420]. También es curioso por eso que Fernández Retamar juzgue el elemento antiyanqui como el que guarda mayor vigencia en la obra de Rodó: tal es el caso sin duda desde su postura ideológica, pero no lo dictaban así las intenciones de quien lo escribió, teniendo presente el sentido que él quiso darle y que sería acogido por intelectuales que han heredado los mismos valores de la estirpe heroica que él defendió.

La opinión que acabamos de exponer del ensayista cubano lo impulsa a atacar impetuosamente la lectura que hiciera Emir Rodríguez Monegal, en la que ese elemento antiyanqui es visto con un carácter secundario, mientras ocuparían el puesto prioritario cuestiones filosóficas o sociológicas[421]. Por nuestra parte, creemos que lo fundamental es

[419] Cf. E. Rodríguez Monegal, "The metamorphosis of Caliban", op. cti., p. 81.
[420] Cf. J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 185.
[421] Cf. R. Fernández Retamar, *Calibán,* op. cit., p. 41. La enemistad entre Retamar y Monegal se ha plasmado en mutuas críticas. Una de las más encendidas del segundo se refiere a la lectura hecha por el ensayista cubano de las ideas políticas de Rodó; según él Retamar ha cometido el error de otros críticos de haber leído sólo *Ariel* y poco más del uruguayo, lo que le hace decir que "A causa de su conocimiento deficiente, las observaciones de Fernández Retamar sobre Rodó carecen en gran parte de valor", y después de explicitar el modo en que llegan al autor de *Ariel* dos fuentes francesas fundamentales (el drama de 1878 de Renan y el análisis de esa obra hecho por Fouillée) añade que el ensayista cubano "No tiene en cuenta el contexto real de sus textos [los de Rodó] y en su lectura superficial y sesgada llega hasta el punto de atribuir a uno de los críticos de Rodó algunas afirmaciones hechas por el propio ensayista uruguayo". Cf. E. Rodríguez Monegal, "The metamorphosis of Caliban", op. cit., pp. 81, 82. "Because of his faulty scholarship, Fernández Retamar's observations about Rodó are largely worthless [...] He does not take into account the real context of his texts

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que se trata, como hemos dicho, de un programa moral en el que se conjugan principios éticos y estéticos, y el elemento antiyanqui procede de considerar una de las peligrosas caras del Calibán del materialismo, que significa falta de idealidad, espíritu utilitario… lacras tan contrarias al programa moral propuesto. No es, pues, cuestión de separar en estratos de importancia, sino de inscribir en la amplia circunferencia de lo que simbolizan los personajes de Shakespeare las realizaciones perversas y los anhelos nobles. A pesar de que Fernández Retamar afirme que Rodó identificó a Calibán con la civilización norteamericana, lo cierto es que esa civilización sería para Rodó, en todo caso, una de las formas de Calibán, pues él le dio un sentido más amplio, haciéndolo "símbolo de sensualidad y de torpeza"[422], lo opuesto a Ariel, cuyo simbolismo –obsérvese bien– está explicado en tanto que héroe del arte y del pensamiento, de una concepción estético-ética de la vida:

> Ariel triunfante significa idealidad y orden en la vida, noble inspiración en el pensamiento, desinterés en moral, buen gusto en arte, heroísmo en la acción, delicadeza en las costumbres[423].

Ese más amplio sentido de lo que simbolizan ambos es lo que ayuda a que el texto del escritor uruguayo mantenga su vigencia; así lo analiza Belén Castro: "El símbolo, tal como hace un siglo lo imaginó nuestro autor, inspiraba la razón, el instinto de perfección ética y estética, la nobleza del pensamiento y del trabajo, la rebeldía que aspira desinteresadamente a transformar el mundo, la solidaridad, el talante democrático, el espíritu de crítica y el compromiso social. Cuando hoy, como hace un siglo, Calibán (entendido como lo definió Rodó) sigue impulsando mil formas de violencia, de corrupción, de explotación, de injustas desigualdades, de dominación y demagogia, tal vez no sea del todo desacertado invocar a aquel numen laico, patrón de intelectuales, que Rodó imaginó como una «llamarada del espíritu», nacido para «animar a los que trabajan y a los que luchan». Los símbolos, así como sus designaciones y metamorfosis, no deben desorientarnos"[424].

Podemos añadir que el texto de Rodó no está aislado, ni en relación al pasado –hemos dado ejemplos de ello–, ni en relación al futuro, pues habría de llegar, por ejemplo, el *Prometeo* de Lugones, que tiene importantes aspectos en común con *Ariel* y que también

---

and in his superficial and biased reading he goes as far as attributing to one of Rodo's critics some statements made by the Uruguayan essayist himself".

[422] Cf. J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 139.

[423] *Ibidem,* p. 228.

[424] Cf. B. Castro, "Introducción", en J. E. Rodó, *Ariel,* op. cit., p. 127.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

emplearía un modelo de espiritualidad superior –en su caso el del titán bienhechor– para la formación de una civilización elevada. Es decir, el ensayo de Rodó, construido teniendo en cuenta el fecundo código de la melancolía, se configura como un texto inserto en la tradición que no puede prescindir de una concepción de la cultura en la que ha de darse prioridad al artista, al poeta, al pensador, como seres, todos ellos, representantes de la excelencia espiritual.

Rodó continuó, pues, la línea de la tradición que estudiamos con Hugo. No obstante, quizá se ha pasado por alto el verdadero motivo por el que los autores que siguieron esa estela se aferraban a dicha tradición: a la cultura europea, la del libro europeo, la del intelectual humanista. La clave estaba una vez más en el canon al que, orgullosamente y a través del código conocido, se adherían esos escritores; y ahí, más que en otro sitio, residía el atractivo que hizo virar posiciones como la de Borges y la de Fuentes. El prestigio de tal tradición venía avalado ni más ni menos que por el genio de Shakespeare, tal y como se ocupó de hacer explícito y de transmitir Victor Hugo, y tanto Borges como Fuentes son herederos del Modernismo, de su concepción del artista y del poeta, y de la tradición transmitida por Hugo que encumbró a Shakespeare como poeta de la melancolía: se trata del legado de Shakespeare o, si así lo preferimos, de "La memoria de Shakespeare", que, como en el cuento de Borges con ese nombre, es otorgada y aceptada entre los que fundan la comunidad de los melancólicos. Así lo hizo aquel Daniel Thorpe que la entregó al protagonista del cuento y cuyo apellido –Thorpe– coincide con el del primer editor de los sonetos de Shakespeare[425] –a quien el poeta inglés vende el manuscrito y que los publica en 1609–. De Daniel Thorpe se nos indica en el relato que "De un modo casi físico [...] exhalaba melancolía", y él traspasa la memoria de Shakespeare al protagonista Hermann Soergel, aquejado de una "ceguera parcial", *alter ego* de Borges que dice al iniciar el cuento: "Shakespeare ha sido mi destino"[426]. El cuento de Borges nos da varias claves sobre la identidad de estos receptores, pues muestra que hay que tener algo de iniciado,

[425] De los sonetos hay que recordar que se han considerado con frecuencia como la parte de la producción shakespeareana donde puede encontrarse con algo más de transparencia al hombre de carne y hueso. Es curioso que en el nombre de Daniel Thorpe reúna Borges, por una parte, el apellido del primer editor de sus versos, y por otra, el nombre –Daniel– del que fue uno de los modelos más inmediatos para los sonetos y uno de los dos sonetistas isabelinos –el otro era Drayton– que junto con el propio Shakespeare hicieron un uso destacado del tema del poder inmortalizador de la poesía. Cf. K. Duncan-Jones, "Introduction", en W. Shakespeare, *Shakespeare's sonnets*, op. cit., pp. 21, 34.

[426] Cf. J. L. Borges, "La memoria de Shakespeare", *La memoria de Shakespeare,* en *Obras completas III*, Barcelona, Emecé, 1999, p. 391.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cierta preparación, para entrar a formar parte de los que comparten los misterios de esa familia privilegiada, aunque desdichada, y esa preparación necesaria es la que hace expresar al protagonista del cuento: "la larga y estudiosa soledad me había preparado para la dócil recepción del milagro"[427]. "La larga y estudiosa soledad", vale decir, el alejamiento de las cuestiones comunes, la concentración, el tratar con asuntos elevados, todo aquello que, según Ficino nos enseñó, ponía al estudioso bajo el patrocinio de Saturno y transportaba a alturas que en este caso se concretan en la aproximación al genio de Shakespeare. También aparece, significativamente, una apreciación de Hugo sobre Shakespeare en el cuento, una pista más de la línea de recepción.

Las opciones representadas por las lecturas de Rodó y Retamar han demostrado su validez a la hora de reflejar aspectos distintos de la realidad, o más bien perspectivas diferentes desde las que contemplarla. La denuncia antiimperialista de Retamar ha alcanzado al tipo de ideología que surge al mirar a Europa como patria espiritual desde unos países que buscan ansiosamente una identidad propia. Sin embargo, si se va más allá del enfoque político se encuentra que a esa patria espiritual conduce la estela de una tradición en que se ubica la esfera superior del arte, la única capaz de satisfacer las ansias de excelencia del creador, aquélla donde se encuentra con sus semejantes, con su familia natural, para en una relación no del todo inocente releer y reescribir los textos que heredan, tratar de formar parte de la Historia de la Literatura con mayúsculas escribiendo en el libro universal, pero con la aportación de un americanismo de amplias miras. Ése es el sentido del cosmopolitismo modernista que, según vimos, J. E. Arellano explicó muy bien en relación con Darío al hablar de la dimensión americana presente en *Los raros*, y que, en efecto, se construye sobre la base de una sólida especificidad americana a la que alude F. Aínsa: "La fraternidad americana a la que invita Rodó [...] se inscribe en la línea de pensadores como Andrés Bello, Echevarría, Sarmiento, Bilbao, Montalvo, Martí, quienes, sin ignorar el ámbito de una cultura universal de clara connotación occidental y, más concretamente latina, fundaron la idea de una especificidad americana capaz de superar los restrictivos nacionalismos con un sentido proyectivo de una América unida como «magna patria invisible»"[428].

---

[427] *Ibidem,* p. 395.

[428] F. Aínsa, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, op. cit., pp. 79-80.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De la lectura de Fernández Retamar, necesaria e interesante en términos generales, hay que lamentar particularmente los momentos en que se llega a caer en lo panfletario y, sobre todo, que se tenga la desdicha de condescender con la injusticia por ser revolucionaria: es triste que se califique de "alharaca" y "excusa" utilizada por un grupo de escritores para romper con la Revolución cubana el hecho de que se encarcele a un escritor[429]. Hay incluso quien ha considerado esto central a la estructura ideológica en que se inserta *Calibán*: "situado en su contexto contemporáneo, resulta que el texto apoya la versión oficial cubana en el caso Padilla [...] ¿Hasta qué punto sirve el discurso sobre la opresión los intereses de un nuevo amo: Castro?"[430]. El peligro que se señala no es solamente el de una adscripción ideológica muy marcada, sino como señalamos más arriba, el que procede de estar constreñido a un régimen totalitario que llega a despojar al texto de la condición de "contra-canónico" que aparentemente le corresponde: "En definitiva, parece muy problemático clasificar el "Calibán" de Retamar en categorías como "contra-canónico" o –en el términos de Said– "cultura de resistencia" [...] Si devolvemos a "Calibán" al contexto de la polémica Padilla, el ensayo más bien parece llegar a formar parte de "la cultura de la aceptación" o "legitimación""[431]. Estas reflexiones podrían abocarnos a despojar de cierta autoridad moral a quien escribe *Calibán*; sin embargo, quizás lo más justo es ubicar la obra sobre el doble fondo que la dota de diversos caracteres: situada en el contexto de la Cuba sometida a Fidel afloran los aspectos más caducos y panfletarios de la misma, al tiempo que pierden fuerza sus argumentaciones; pero situada en el más amplio contexto de las lecturas anticolonialistas de Latinoamérica no se le puede negar la relevancia que ha tenido, y adquieren legitimidad sus más lúcidas afirmaciones.

[429] Cf. R. Fernández Retamar, *Calibán,* op. cit., pp. 61-62.
[430] Cf. N. Lie, "Countering Caliban. Roberto Fernández Retamar and the postcolonial debate", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, op. cit., pp. 255, 265. "put back in its contemporary context, the text turns out to support the oficial Cuban viewpoint in the affair Padilla [...] To what extent does the discourse on oppresion serve the interests of a new master: Castro?".
[431] *Ibidem*, p. 266. "All in all, it seems highly problematic to classify Retamar's "Calibán" in categories like "counter-canonical" or –in Said's case– "cultura of resistance [...] If we place Caliban back into the context of the Padilla-polemic, the essay rather seems to become part of "the culture of acceptance" or "legitimation"".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TESIS DOCTORAL

LA MODERNIDAD LITERARIA HISPANOAMERICANA Y LA OBRA DE SHAKESPEARE: MITOS Y ARQUETIPOS POÉTICOS

VOLUMEN II

Mª DEL PILAR LINDE NAVAS

DIRECTORA: DRA. GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA

MÁLAGA, 2007

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Tercera parte:

LEOPOLDO LUGONES, LECTOR DE SHAKESPEARE, Y LAS CONSTRUCCIONES ARQUETÍPICAS EN EL FIN DE SIGLO

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Capítulo 1:
LA POESÍA DE LEOPOLDO LUGONES (1874-1938). PRIMERA ETAPA

La excelencia de Leopoldo Lugones viene rubricada por el juicio de dos de los más grandes escritores que ha dado Hispanoamérica y que, aunque lo conocieron personalmente, han podido tener el suficiente distanciamiento temporal como para ser ecuánimes. De su compatriota dijo Jorge Luis Borges que "fue y sigue siendo el máximo escritor argentino"[1], y Manuel Mujica Lainez coincidió al afirmar: "Creo que ha sido el más grande de los poetas argentinos". Mujica ponderó especialmente la poesía del autor cordobés, y estimó su creación como "una de las obras más considerables de las que ufanarse puede la literatura de América"[2].

Cuando nos proponemos centrar nuestro interés en Leopoldo Lugones no podemos dejar de observar que ya le hemos dedicado un cierto número de páginas a lo largo de nuestro trabajo. En relación con Hugo lo consideramos desde una doble perspectiva que nos proporcionó una interesante evidencia de continuidad en diversos ámbitos: por una parte, apreciamos una hermandad profunda en el ideario ético-estético de ambos autores que quedaba de manifiesto en los textos de impulso civilizador y espiritualista en que precisaban la función del arte, el papel del artista o la naturaleza del genio, línea en la que se hallaba inserto, asimismo, el *Ariel* de Rodó; por otra parte, constatamos su recepción del imaginario consagrado por Hugo –y ya heredado por románticos y simbolistas–, algo de singular importancia en quien a su vez marcará la literatura de sucesivas generaciones de

[1] Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones*, op. cit., p. 95.
[2] Cf. M. Mujica Lainez, "Mis recuerdos de Lugones en *La Nación*", en *Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1982, pp. 128-129. El juicio de Borges y Mujica es compartido por otros; dice C. A. Loprete de Lugones que es "el más grande autor del modernismo argentino y tal vez el mayor de los poetas habidos hasta el presente en nuestro país". Carlos Alberto Loprete, *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976, p.152.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

escritores en Argentina[3]. También nos sirvió su ejemplo poético para determinar un particular modo de apropiación del modelo en torno a la Dama Oscura de los *Sonetos*: la clave paródica y la notable condensación de motivos resultaba ilustrativa de las posibilidades complejas que brindaba semejante modelo.

1.1 Algunas notas sobre la trayectoria vital de Lugones

No nos detendremos en trazar una biografía detallada de Lugones: por una parte la peripecia vital del poeta puede consultarse en unos cuantos libros[4], y por otra parte saldrán a relucir al hilo del análisis de su obra las consideraciones que son pertinentes para nuestro estudio. Valga por ahora situarlo con unos hechos mínimos y hacer unas pocas reflexiones al respecto. Entre su nacimiento el 13 de junio de 1874 en Villa de María del Río Seco (provincia de Córdoba) y su muerte voluntaria el 18 de febrero de 1838 en la Isla del Tigre (Buenos Aires) tras ingerir cianuro mezclado con whisky, media una vida dedicada al conocimiento –adquirido de forma autodidacta y alimentado por su voracidad lectora– y a la literatura, con incursiones en la pedagogía durante un tiempo (como Inspector General de Enseñanza Media) y en el periodismo: desde sus colaboraciones en publicaciones de su Córdoba natal bajo el seudónimo de Gil Paz hasta las contribuciones en diversas publicaciones periódicas de Buenos Aires (entre ellas, *La Nación*), sus funciones directivas en algunas ocasiones y la fundación en 1914 en París de la *Revue Sud-Américaine*. Completan el cuadro de sus ocupaciones más significativas las intervenciones políticas que harán de él un personaje polémico asociado a cambios ideológicos radicales.

Tras su estancia a lo largo de su niñez y de su adolescencia en varios lugares de la provincia de Córdoba, llegará a la Buenos Aires dominada culturalmente por Darío en 1896, año en que se casará con Juana González. Sería su actuación en el campo de la

[3] Cf. A. Omil, *Leopoldo Lugones, poesía y prosa*, Buenos Aires, Minor Nova, 1968, p. 14-15. "Si hiciéramos un estudio a fondo de la lírica argentina, desde Lugones a nuestros días, veríamos que de una u otra manera, consciente o inconscientemente, la mayoría de nuestros poetas es su continuadora". Alba Omil destaca la importancia de Lugones en la lírica argentina y señala que por el movimiento de renovación que inició puede hablarse de "dos momentos en el desarrollo de nuestras letras: 'antes de Lugones' y 'después de Lugones'". *Ibidem*, p. 11.

[4] J. Irazusta proporciona la semblanza de Lugones e incluye una amplia cronología del escritor. Cf. J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., cronología en pp. 7-19. También emprende el relato de su vida A. Capdevila, *Lugones*, op,. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

didáctica la que lo llevaría por primera vez al preceptivo viaje por el Viejo Continente en 1906, en calidad de comisionado para estudiar la evolución de la pedagogía en Europa. Un segundo viaje a París en 1911 le sirve para estrechar su trato con Darío; de allí regresa en 1913 para partir nuevamente muy pronto con la idea de permanecer durante años, pero su vuelta se acelera cuando se complica la situación con la irrupción de la Primera Guerra Mundial. Aún emprendería en 1921 otro viaje a Francia como huésped oficial del gobierno francés. En Buenos Aires ocupará desde 1915 hasta su muerte el puesto de director de la Biblioteca de Maestros del Consejo Nacional de Educación.

No cabe duda de que la personalidad de Lugones es compleja; su peripecia vital suele excitar la simplificación o la incomprensión: ¿puede resumirse en una línea que pasó desde el socialismo y el anarquismo al militarismo acendrado, con una etapa de encomio a la democracia? Para nuestro estudio, eminentemente literario, poco importa eso, y poco importa en realidad en el marco de su producción literaria más valiosa. Desde el punto de vista humano, considerando que renunció a sacar réditos de sus apoyos políticos y que sufrió zancadillas y acusaciones infames, tanto en el campo de la política (fue objeto de calumnias que comentaremos después) como en el de la literatura (recuérdese el pleito Lugones-Herrera y Reissig al que ya nos referimos), nos conmueve más su honestidad esencial, su independencia, su carácter insobornable que los vaivenes ideológicos, acaso no tan pronunciados como se tiende a reflejar. Podemos aducir, al respecto, el testimonio de Borges, que resume así su trayectoria ideológica: "Fue sucesivamente anarquista, socialista, elocuente partidario de los Aliados en aquella primera guerra civil europea que ahora llamamos la Primera Guerra Mundial, y predicó, al fin, la Hora de la Espada o sea el fascismo. Nunca medró con esos cambios; fue siempre un hombre ético"[5], y da ejemplos de su "íntima nobleza": la negativa a aceptar beneficios personales tras la revolución militar de 1930 que había apoyado y la negativa a responder a las acusaciones de plagio de Herrera y Reissig (muerto en 1910) hechas por Rufino Blanco Bombona en 1912[6]. Mujica pone de relieve el respeto que suscitaba en todos: "Era, eso lo sabe todo el mundo, un apasionado,

[5] Cf. J. L. Borges, "Introducción", en L. Lugones, *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1982, p. 9.
[6] *Ibidem*, pp. 9-10.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fiel a las idas y vueltas de su pasión. Pese a esas mudanzas, lo rodeaba el respeto general, el respeto de amigos y enemigos"[7].

Además de lo contradictorio y paradójico en el autor de *Lunario*, que advertían quienes lo conocían, también solía destacarse una cierta fascinación ejercida por su personalidad grande y turbulenta. Algo tuvo, pues, de encantador de serpientes, según lo describe Mujica Lainez, que lo conoció durante el tiempo en que trabajó para el diario *La Nación*: "Lugones era un espectáculo, *un spectacle de la nature*, hubiesen dicho los franceses, por su vehemencia, por su elocuencia directa, llena de imágenes, a menudo tumultuosa [...] no me cansaba de verlo"[8].

Sin embargo, pese a su perfil enérgico, el hombre que sintió el peso de una existencia ajena al descanso y marcada por el fatalismo no pudo dejar de acusar los golpes de la vida al sentirse atrapado en las redes de la miseria humana. Siempre tenemos la sensación de que algo fundamental se nos escapa de la personalidad de Lugones; ese carácter elusivo puede que esté representado mejor que de otro modo en el símbolo lunar, que él convirtió en máscara burlona con un envés trágico, pero eso sólo nos revela el método de ocultamiento escogido, no su fondo. El fin elegido para sí mismo, tan coherente con el pensamiento sostenido a lo largo de su vida a pesar de la conversión tardía al catolicismo, añade una incógnita más a su persona. El suicidio de un hombre encierra siempre un núcleo abismal e inescrutable; el de Lugones, verdadero adalid de la muerte voluntaria, plantea una fórmula particularmente indescifrable: es un requerimiento, claro, del destino trágico a que se vio abocado con un fatalismo muy suyo; es el epítome de una coherencia elemental que mantuvo por debajo de los cambios; es un certificado de soledad final y de cansancio intolerables; si no fuera todo eso podría ser la consecuencia de las insoportables punzadas de la pasión amorosa extrema e imposible[9], un final acaso demasiado wertheriano para el hombre sexagenario... Un testimonio de la época asegura

---

[7] Cf. M. Mujica Lainez, "Mis recuerdos de Lugones en *La Nación*", en *Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*, op. cit., p. 127.
[8] *Ibidem*.
[9] Parece ser que Lugones mantuvo un idilio frustrado (que fue estorbado por su hijo) con la joven estudiante Emilia Cadelago, a quien dedicó unos poemas recogidos como el *Cancionero de Aglaura*, compilado por María Inés Cárdenas de Monner Sans: *Cancionero de Aglaura. Cartas y poemas inéditos*, Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos, 1984.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que "Si hubo alguna vez una muerte que Buenos Aires no esperaba, esa fue, ciertamente, la de Leopoldo Lugones"[10].

1.2 Evolución poética

Hay estudiosos que han estructurado la literatura de Lugones en consonancia con su trayectoria vital. Loprete distingue tres momentos en su evolución poética que hace coincidir con las etapas ideológicas: "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"[11]. Creemos, no obstante, que desde una perspectiva estrictamente literaria hay unas cuantas notas fundamentales que perduran a lo largo de su trayectoria poética. De hecho, frente a quienes subrayan en él el cambio y la transformación, están los que aprecian un sustrato invariable y declaran la unidad de su obra; señala al respecto Carmen Ruiz Barrionuevo: "La idea de Viñas de que existe un único Lugones por encima de la diversidad de sus formas y estilos y aun por encima de ese cambio ideológico tan perceptible en sus últimos años, no nos parece inexacta si analizamos alguna de sus constantes metafóricas"[12]. Quienes estudian con cierta profundidad el desarrollo de la obra del escritor argentino no pueden dejar de ver, en efecto, la persistencia de ciertas imágenes e ideas, la continuidad de su pasión por lo helénico que marca tantos textos suyos[13], el reflejo perdurable en su producción de sus serios intereses teosóficos y ocultistas –iniciados desde muy pronto– en que ciertamente hunden sus raíces algunos de los símbolos que emplea con mayor consistencia, la función civilizadora que otorga al verbo poético y la visión del poeta como abanderado del progreso y guía. Por eso,

---

[10] Cf. A. Cerretani, "Leopoldo Lugones", en *Books Abroad*, 12:4 (1938: Autumn), p. 409. "If ever there was a death which Buenos Aires did not expect, it was, certainly, that of Leopoldo Lugones". Sus amigos recibieron un duro golpe. Apenas podía dar crédito a la noticia de su muerte un Mujica Lainez que poco más de un mes antes había pasado una velada encantadora y chispeante con los Lugones. Cf. M. Mujica Lainez, "Mis recuerdos de Lugones en *La Nación*", en *Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*, op. cit., p. 128.

[11] Cf. C. A. Loprete, *La literatura modernista en la Argentina*, op. cit., p.154.

[12] Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "Leopoldo Lugones: un acercamiento a su poética", op. cit., p. 118.

[13] La propia Barrionuevo ha dicho con razón que "lo griego en Lugones rige toda su obra y su pensamiento". Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "Leopoldo Lugones y la recepción de la lengua española en la formación de la identidad argentina: *El payador* (1916)", en E. Morillas Ventura (ed.), *España y Argentina en sus relaciones literarias*, Lleida, Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, p. 254.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estamos de acuerdo con C. Ruiz Barrionuevo cuando afirma: "Lugones se inserta desde sus comienzos en una línea platónica e idealista que mantendrá durante toda su vida y que le hace identificar Verdad, Bien y Belleza. En esta coordenada se explican el sol y la luz como símbolos crecientemente significativos de los objetivos que irán afianzándose a lo largo de su vida; es el ideal que permanece indemne frente a los cambios políticos y de pensamiento que se operan en su espíritu"[14]. La estudiosa se extiende en demostrar la importancia del simbolismo solar como elemento vertebrador del discurso de Lugones en diferentes etapas[15].

Estamos, pues, ante un poeta de tan compleja personalidad como pluralidad creativa, de modo que no podemos aspirar a abarcarlo por entero. Para empezar hemos de contar con la vastedad de su obra, no ya por el volumen de páginas escritas sino sobre todo por la variedad de géneros, subgéneros y temas tratados: poesía, piezas dramáticas, cuentos, una novela, biografías, ensayos didácticos, literarios, helénicos, científicos, políticos... Pueden consultarse varias bibliografías al respecto (una de las más completas es la que elaborara Horacio Jorge Becco[16]); además Tomás Alva Negri lleva a cabo una clasificación de toda la obra lugoniana que nos permite contemplar el amplio espectro de sus intereses y realizaciones[17].

Esta diversidad alcanza asimismo a la calidad de los textos y, en cierta medida, a la percepción y valoración críticas que de ellos se ha hecho. En tan prolífica carrera no es extraño que convivan logros desiguales, páginas antológicas y otras más o menos prescindibles. Por otra parte, además de la disparidad de criterios que ha podido generar juicios encontrados con respecto a obras concretas, la evolución observable en la producción del escritor ha creado distintos focos de interés hacia la misma: del cosmopolitismo y culturalismo característicamente modernistas pasará a la temática nacional, y ahí dará algunos de los frutos más apreciados por sus compatriotas, pues en efecto comprobamos que un buen número de críticos argentinos valoran sobre todo sus poemarios finales, aquéllos que consagra al tema nacional integrando elementos populares

[14] *Ibidem*, pp. 121-122.
[15] *Ibidem*, p. 122.
[16] Cf. H. J. Becco, *Leopoldo Lugones: bibliografía en su centenario (1874-1974)*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1978. Se incluyen las referencias a la obra de Lugones, los trabajos críticos y biográficos sobre el autor y las bibliografías hasta ese momento.
[17] Cf. T. Alva Negri, *Lugones: planteamientos para una crítica*, Berlin, Colloquium-Verlag, 1984, pp. 9-19. Véase cuadro en pp. 16-17.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(sobre todo, *Poemas solariegos* y *Poemas del Río Seco*), en tanto que contribuyen a fundar una literatura propia[18]. Alba Omil, que apunta las dos vertientes, identifica la segunda como aquélla que lo singulariza: "confluyen [en Lugones] esa voz moderna, cosmopolita, impuesta por Darío, con otra voz, profunda, nacional, nuestra"[19], y sintetiza así su trayectoria: "La obra poética de Lugones, parte del Modernismo con un propósito definido de renovación, para luego ir marcando su propia trayectoria, afirmada en claros elementos nacionales, trayectoria a modo de camino abierto para que la sigan otras generaciones argentinas"[20], una trayectoria que culmina para Omil con *Romances del Río Seco*, al que dedica un estudio aparte de su libro y al que Carlos Alberto Loprete se había referido también como el "libro magistral" con el que Lugones consigue "la nacionalización rotunda de la materia literaria"[21]. El propio Borges, que declaró a la generación martinfierrista de su periodo juvenil deudora del perfil de Lugones exhibido en *Lunario sentimental* y consideró tal obra como la más característica del poeta cordobés[22], vio, por otra parte, en *Poemas solariegos* "uno de los libros capitales de la obra que estudiamos", aquél con el que "el propósito de realizar una poesía argentina, ya ensayado en las *Odas seculares*, alcanza [...] su perfección", y afirmó que con *Romances del Río Seco* "culmina la poesía de Lugones"[23].

Sin embargo, la evolución estética de Lugones tiene otros rasgos de singularidad que lo sitúan en un lugar estratégico en la evolución del Modernismo, pues la primera parte de su trayectoria poética constituye un ciclo en sí mismo en el que plasma, con variedad de modos y tonos, las líneas estéticas del movimiento liderado por Darío y las supera; es la etapa en que suele insertarse sus tres primeros libros: *Las montañas del oro*, *Los crepúsculos del jardín* y *Lunario sentimental*. Puede valernos en principio la distinción hecha por Tomás Alva Negri (y que coincide básicamente con la que normalmente se

---

[18] Ya Julio Irazusta se refirió a ello y señaló él mismo que "Lugones se logró plenamente en el último periodo de su obra poética", la que lo convirtió merced a títulos como *Poemas solariegos* y *Romances del Río Seco* en "genuino poeta nacional", "el poeta nacional por antonomasia". Cf. J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, op. cit., pp. 22, 24, 110.

[19] Cf. A. Omil, *Leopoldo Lugones, poesía y prosa*, op. cit., p. 11.

[20] *Ibidem*, p. 30.

[21] Cf. C. A. Loprete, *La literatura modernista en la Argentina*, op. cit., p. 168. Julio Irazusta había señalado igualmente que "Lugones se logró plenamente en el último periodo de su obra poética", convirtiéndose en "genuino poeta nacional", y había presentado por tanto *Poemas solariegos* y *Romances del Río Seco* como los títulos que habían hecho de Lugones "el poeta nacional por antonomasia". Cf. J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, op. cit., pp. 22, 110.

[22] Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones*, op. cit., pp. 78, 39.

[23] *Ibidem*, pp. 46-47.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aplica) al señalar el tipo específico de inspiración que marca cada uno de esos libros: la de origen romántico en *Las montañas del oro*, la eminentemente parnasiana en *Los crepúsculos del jardín* y la predominantemente simbolista en *Lunario sentimental*[24], aunque el simbolismo no deja de estar muy marcado en los tres. No obstante existen elementos personales en todos ellos.

1.3 El hermetismo de *Las montañas del oro* (1897)

Si en *Las montañas del oro* perdura un aliento de corte romántico, con una sonoridad al modo de Hugo e imágenes de malditismo en la línea de Baudelaire, y si incluso la aportación de una concepción ético-estética de la función del poeta y la poesía que se expresa en la composición introductoria tiene sus fuentes en Hugo, subyace una estructura alegórica construida en los tres ciclos y dos reposorios en que se divide el largo poema con raíces en la teosofía y en la *Divina comedia* de Dante, de ahí que se haya hablado de que la presentación de ciertas ideas en esta obra hermética se da en "un lenguaje sólo para iniciados"[25]. Esta última dimensión simbólica la eleva de rango al cargar de sentido sus ya de por sí poderosas imágenes.

Casi siempre se ha valorado *Las montañas del oro* por debajo de la producción posterior de Lugones, si bien podemos encontrar algunas excepciones. Darío, que saludó al enérgico poeta que llegaba a Buenos Aires en 1896 de su Córdoba natal como "cachorro de hecatónquero"[26], recibió su libro de 1898 con entusiasmo, y afirmó de él en su *Autobiografía*: "Dio al público su libro *Las montañas del oro*, para mí el mejor de toda su obra, porque es donde se expone mayormente su genial potencia creadora, su gran penetración de lo misterioso del mundo"[27]. También es particularmente positivo el juicio de Carlos A. Disandro, con quien coincidimos en apreciar la poesía subyugante de *Las montañas del oro* aunque nos parezca desacertado establecer una comparación con *Lunario sentimental*: "Pese a lo que suele decirse, con excesivo apresuramiento, estimo que hay

[24] Cf. T. Alva Negri, *Lugones: planteamientos para una crítica*, op. cit., pp. 11-12.
[25] Cf. A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. LVII, núm. 2, Sevilla, EEH-CSIC, 2000, p. 607.
[26] Cf. R. Darío, *Autobiografía*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 129.
[27] *Ibidem*, p. 130. Cuando le dedicó una semblanza en la serie *Cabezas* (1916) volvió a celebrar las excelencias de *Las montañas del oro*. Cf. R. Darío, *Obras completas. Semblanzas,* tomo II, op. cit., pp. 990-991.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mayor fuerza y poesía más soberana en su libro inicial *Las montañas del oro* (1897), que en *Los crepúsculos del jardín* (1905) y *Lunario sentimental* (1909)"[28].

Una de las cosas que ha restado valor al poema a los ojos de ciertos críticos ha sido la incomprensión que ha suscitado el oscuro texto: "*Las montañas del oro* causaron en Buenos Aires una ruidosa sorpresa. Lo primero, no se entendieron del todo –como tampoco se pueden entender hoy día–, y lo segundo, desconcertó por la imprevisible novedad estilística y temática. El prestigio intelectual de Lugones ha inhibido a muchos de manifestar que este alambicamiento retórico pudiera ser –dicho sin rodeos y sin menoscabo para la inteligencia de quien lo diga– sencillamente incomprensible por ilógico, caprichoso y subjetivo. Ya hay, sin embargo quienes se han atrevido a decirlo"[29]. Por esto es necesario insistir en que el sistemático y voluntariamente enigmático Lugones no construyó un poema "ilógico, caprichoso y subjetivo", sino un conjunto coherente de símbolos con una estructura que depara un punto de partida y un fin. Lo han sabido ver algunos críticos con más o menos sagacidad interpretativa.

Se han observado, por un lado, reminiscencias dantescas en el poema de Lugones, en el que no en vano el poeta dice casi al final de la composición introductoria: "[...] Iba / Cruzando con dantescos pasos la noche"[30], y con el que ciertamente creemos que construye su particular recorrido por el infierno de la inmersión en la oscura materia, el purgatorio de la naturaleza doble en proceso de purificación y el cielo en el que reina el espíritu soberano. Capdevila ensaya su propia interpretación y acierta a vislumbrar, en los poemas del primer ciclo, el Infierno de un "nuevo Dante"; incluso el terrible idilio de una de las composiciones lo lleva a evocar el de Francesca en el Infierno[31]. Y Gaspar Pío del Corro, al mencionar "La golondrina de las cúspides, que antes lo llevara a contemplar la rosa descarnada de un cielo dantesco", aclara en nota: ""El himno de las torres" [del último ciclo de *Las montañas del oro*] culmina con una visión que recuerda la estructura de la visión dantesca del Empíreo Cielo"[32]. También Enrique Marini-Palmieri afirma, en un lugar de su libro sobre los elementos esotéricos en las obras de Darío y de Lugones, que éste "en *Las montañas del*

[28] Cf. C. A. Disandro, *Lugones: su itinerario lírico*, La Plata, Ediciones Hostería Volante, 1963, p. 8.
[29] Cf. C. A. Loprete, *La literatura modernista en la Argentina*, op. cit., p. 156.
[30] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 60.
[31] Cf. A. Capdevila, *Lugones*, op. cit., pp. 156, 238.
[32] Cf. G. P. del Corro, *El mundo fantástico de Lugones*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1971, p. 35 y n. 4.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

oro habla por símbolos esotéricos, y torres y pirámides nos dan el profundo sentido de la *ciencia sagrada*, de aquella que la Cábala enuncia y que Dante conoció"[33]. Después, cuando comenta el valor simbólico de los números en la obra, señala que "El Canto XI versa sobre una torre de oro, en cuyos nueve pisos se alojan personajes célebres, un poco como en la *Divina comedia*"[34]. Al igual que para este crítico, en las otras ocasiones en que se ha estudiado con cierto detenimiento lo esotérico en la obra de Lugones, *Las montañas del oro* ha tenido un lugar privilegiado. Aníbal Salazar Anglada recoge la interpretación de Anna W. Ashhurst en el artículo "El simbolismo en *Las montañas del oro*", donde se presenta el simbolismo dual que Lugones plasma en su poema y que tiene su expresión última en la dualidad entre materia y espíritu, y su figuración más emblemática en la montaña, elemento de múltiples connotaciones gracias a su base abismal, al trayecto que propone hacia la cumbre como esforzado camino de purificación y a la cima en donde reside el ideal puro[35]. El poema recibió la atención de Lucrecia Porto Bucciarelli para explorar en ella el simbolismo hermético: el primer ciclo compondría una especie de peregrinaje infernal parecido al primer grado de iniciación, el segundo equivaldría a la etapa sacrificial y purificadora y el tercer ciclo reflejaría la pérdida de individualidad, el triunfo del espíritu, una especie de grado superior de iniciación[36].

Ya revelamos en capítulos precedentes algunos de los aspectos de *Las montañas del oro* pertinentes para nuestro estudio. Conviene subrayar el aliento civilizador que late en una obra que marca el trayecto de la evolución en sentido teosófico, el progreso hacia la excelencia del espíritu, hacia la reinmersión en lo divino, y su más emblemática formulación en la imagen del título: éste contiene, por una parte, la riqueza simbólica de la montaña, integradora de las ideas de la caída y del desarrollo ascensional así como de la elevación (figurada también en otras imágenes del tercer ciclo, constituido por "El himno de las torres") y del abismo (representado con frecuencia en el primer ciclo). Por otra parte, el simbolismo alquímico del oro ofrece el ideal de perfectibilidad que ha de coronar el

[33] Cf. E. Marini-Palmieri, *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989, p. 18.
[34] *Ibidem*, p. 94.
[35] Cf. A. W. Ashhurst, "El simbolismo en *Las montañas del oro*", en *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, XXX, nº 57, enero.junio de 1964, p. 102, citado por A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", 620.
[36] Cf. Reseña de E. Ogden, en *Hispanic Review*, Vol. 61, Núm. 1 (Winter, 1993), pp. 127-129: Lucrecia Porto Bucciarelli, *Leopoldo Lugones de parte de los astros: El simbolismo hermético de Las montanas del oro*, Separata de: *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, núm.5, terza serie, Università di Macerata, 1990.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proceso evolutivo con el hallazgo del oro espiritual[37]. Por poner un ejemplo ilustrativo, Lugones canta ya en la Introducción ese complejo alegórico que alberga la montaña como imagen de la fe:

> La fe es una montaña llena de precipicios.
> En sus cavernas moran las larvas de los vicios;
> Lo negro es lo monstruoso. Su cuesta es agria y dura.
> En todas las montañas solo la cima es pura,
> La cima es el esfuerzo visible del abismo
> Que lucha en las tinieblas por salir de sí mismo.
> El alma tiene una: Dios. Si el alma descuella
> Sobre su propio vuelo, se reconoce en ella[38].

El único espacio puro de la montaña, la cima, simboliza –explica Jean Chevalier– "la residencia de las divinidades solares, las cualidades superiores del alma, la función supraconsciente de las fuerzas vitales, la oposición de los principios en lucha que constituyen el mundo, la tierra y el agua, así como el destino del hombre (ir de abajo hacia arriba). Un punto culminante de una región, la cima de una montaña [...] simbolizan el término de la evolución humana y la función psíquica de lo supraconsciente, que consiste precisamente en conducir al hombre a la cima de su desarrollo"[39].

Los elementos alquímicos (referencias a los metales, labor de los herreros, instrumentos) proliferan en las distintas partes y ya están presentes en la Introducción como metáforas en relación con la actividad redentora del poeta:

> [...] lo que dice [el poeta], resuena
> Como el flujo de bronce de una hornalla harto llena,
> [...]
> Forja el hierro de su peto y su casco
> La Paciencia en los yunques de una ideal Damasco,
> Y el silencio custodia la hoguera donde amasa
> Con bronce y sombra el verbo que templará en la brasa
> [...]
> El hierro sufre en lo hondo de la fragua encendida
> [...]
> Los metales, esclavos de inmutable obediencia,
> Trazan la ruta [...]
> El yunque y el martillo, sí; mas no la campana[40].

---

[37] Sorprende encontrar interpretaciones descaminadas incluso en alguien que ha hecho observaciones interesantes sobre este libro. Así ocurre cuando Arturo Capdevila se refiere al simbolismo del título en estos términos: "Las montañas de este libro, por ser las montañas del oro, y éste, signo de toda injusticia social, están malditas y son por eso un trágico amontonamiento de ruinas, de escombros y de tinieblas". Cf. A. Capdevila, *Lugones*, op. cit., pp. 162-163.

[38] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 57.

[39] Cf. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, op. cit., p. 726.

[40] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., pp. 54-56.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La "ruta" que trazan los metales culmina en una de las imágenes finales del poema, según la cual se levanta "la Torre de Oro", de la que surge un himno universal:

> en el himno que surge de la Torre de Oro, coronada Lira Árbol musical,
> Cráter de armonías, Casa de las doradas virtudes—Torre de Gloria...[41]

Las alusiones en la composición que constituye el tercer ciclo del poema y que lleva por título "El himno de la torres" se inician, de hecho, al principio de la misma. Dicho título aúna artes del ámbito de la alquimia, pues las proporciones, fundamentales en la arquitectura y en la música, ostentan un destacado papel en la obra alquímica, por lo que –como veremos más adelante– la figuración que se le asociaba llegó a adoptar la forma del templo musical, representativo de las relaciones armónicas tanto en el macrocosmos como en el microcosmos. La glorificación del logro espiritual es expresada por el poeta como un canto a:

> las torres que cantan la gloria de las buenas artes del hierro y de la piedra. Las torres que tienen cien lenguas intactas: cien lenguas, que son las campanas, sapientes de un májico idioma que dice a los astros las preces del culto extinguido, con frases de bronce y de fe[42].

Y se dice a continuación que "Las piedras están empapadas de música sacra". En fin, las referencias se suceden: hornos, fundición de metales, artesanos que las realizan... mientras se culmina la obra de piedra, metales y música en medio de un inmenso paisaje simbólico, de una extraña geografía mítica o configurada con los restos de un mundo extinguido. Los avatares de las generaciones de monstruos y hombres se ofrecen a la visión del alma triunfante o "golondrina ideal" que mira "desde su torre". La epopeya del espíritu entraña "las peregrinaciones de los hombres cuyos ojos vieron nacer el oro en las redomas filosofales, y subir las almas, por la escala de las encarnaciones, de astro en astro: Jacob, Hermes, Orfeo, Numa, Manco-Cápac, Chrisna Rama, Moisés, Zoroastro"[43]. Esa epopeya de la humanidad se representa después en una torre de nueve pisos en donde están quienes son coronados de materias que señalan sus logros jerárquicamente, hasta que sólo queda la Torre de Oro sobre la que desciende Dios, y sobre la que aparecen"las virtudes seráficas" y,

---

[41] *Ibidem*, p. 101.
[42] *Ibidem*, p. 93.
[43] *Ibidem*, p. 97. El poeta tenía escrita una composición anterior en la que se refería a ideas muy similares de modo más explícito: se trata de "Los mundos", que leyó en 1892 (a los dieciocho años) en el teatro Rivera Indarte, de la ciudad de Córdoba. Revela su relato como la "Titánica epopeya / Del espíritu humano [...]" que "[...] emprendió el Genio, / A través de tinieblas y borrascas, / Con el sublime anhelo / De levantarse hasta las cumbres altas: / Irresistible instinto de la altura / Que empuja solo a los que tienen alas". Cf. L. Lugones, *Poesías diversas,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 1133. Otra composición de juventud, "Gesta magna", contiene el mismo tono de grandeza épica. *Ibidem*, pp. 1163-1171.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como "Rosa resplandeciente" en el lugar más elevado, la fe "en un formidable despedazamiento de astros"[44].

El imaginario de la melancolía tiene una presencia central en todo el largo poema cuyo eje podemos situar en torno al poeta: éste es el "tétrico enlutado,—de la lira siniestra y enlutada" del primer ciclo, que en él nos habla de una novia simbólica, su "pálida consorte" "Surgida de los velos", "la musa de los Ayes,—mi concubina desolante y pálida", su "novia espectral" o su "novia yerta"[45]; es después el alma contemplativa, "golondrina ideal", que canta la apoteosis del tercer ciclo; pero sobre todo "Es el gran luminoso y es el gran tenebroso"[46] de la Introducción, representante de la fusión luni-solar que refleja ejemplarmente la propia condición melancólica y saturnina, tan ambivalente como sabemos, ya que en ella conviven la atracción ctónica –pues la tierra es su elemento– y la elevación celeste –propia del planeta más alto–, el abismo y la gloria. Esa ambivalencia sintetiza además el gran drama de la existencia con sus tensiones agónicas, el drama teosófico también, que ha de contar con ellas, y el drama en que se vio inmerso el propio Lugones, que expresó y repitió de distintos modos su condición doble, la coexistencia trágica en él de lo solar y lo lunar.

Como veremos en otro lugar, todo esto tiene a su vez una vinculación estrecha con la alquimia –tan presente en el poema–, cuya primera fase, la *nigredo*, se halla bajo el régimen de Saturno. A la luz de estas elucidaciones encuentran explicación la mayoría de las poderosas imágenes creadas en *Las montañas del oro* por el poeta. Así, por poner un ejemplo claro e ilustrativo, en "A Histeria" la caída en un profundo abismo tiene lugar mientras "describía Saturno un lento arco—sobre el tremendo asombro de la noche"[47]. La luna tiene ya en este libro una presencia importante como astro siniestro, triste, trágico. Desfilan tipos humanos tales como el monje alquimista, el astrólogo, los suicidas (incluido el suicida por ahorcamiento); se mencionan "flores del Mal" y una fauna maldita constituida por sapos, arañas, lobos, el perro triste, la mariposa negra, las vacas que son "las salvajes plañidoras", la yegua negra… e imágenes grotescas y pavorosas que recuerdan algunas de las muecas esbozadas borrosamente en las pinturas negras de Goya: "¡Ven a ver

[44] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 103.
[45] *Ibidem*, pp. 65, 62, 66, 70, 71.
[46] *Ibidem*, p. 54.
[47] *Ibidem*, p. 63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cómo sufro! ¡Cómo irritan—el humor deleitoso de mis llagas,—esas bocas que ríen risas negras—bajo el frío albayalde de las máscaras!"[48]. Con frecuencia el poeta concita elementos y cualidades que conforman imágenes con una considerable acumulación iconográfica, como ésta de "Los árboles" (del segundo ciclo):

> Y la Tarde va a sentarse resignada—bajo los sauces espesos.—muda y pálida la Tarde,—una mujer muda y pálida que tiene llenos de brisa los cabellos;—bajo los sauces doblados—cual banderas a media asta sobre un duelo,—para oír cantar las blancas agonías de los cisnes[49].

1.4 *Los crepúsculos del jardín* (190□): "poesía de la tristeza" y presencia de lo shakespeareano

En el segundo libro de Lugones, *Los crepúsculos del jardín*, se acusa en el plano más general el evidente acento parnasiano y el cambio de tono con respecto al libro anterior. La inspiración parnasiana ha sido localizada sobre todo en Samain[50]. Ruiz Barrionuevo ha destacado el decadentismo que se refleja en la obra situándolo en un contexto en que los principales modernistas se nutren de la sensibilidad y del universo creados por Huysmans en su novela *À rebours*[51]. Conviene subrayar, por otra parte, que hay también elementos de continuidad, tanto con la obra precedente como con la que le sigue. La estudiosa de la obra de Lugones ha observado: "se pueden encontrar algunas constantes que aproximan, más que alejan, el modernismo de *Las montañas del oro* con el de *Los crepúsculos del jardín*", y añade que ambos se diferencian porque frente a la técnica del contraste neto entre el tono negro y el blanco en poemas de *Las montañas del oro* aparece la inclusión de más tonalidades y matices en *Los crepúsculos del jardín*[52].

En realidad, este poemario actúa un poco como bisagra: por algunos elementos del imaginario sigue habiendo continuidad con el anterior, pero introduce el poeta una voz más íntima y por otra parte preludia ya, en ciertas composiciones, el tono desmitificador de *Lunario sentimental*, como veremos muy pronto. Conviven, pues, en esta obra

[48] *Ibidem*, p. 69.
[49] *Ibidem*, pp. 80-81.
[50] Cf. A. Omil, *Leopoldo Lugones, poesía y prosa*, op. cit., p. 21. C. Ruiz Barrionuevo hace depender directamente de esa influencia el conjunto de sonetos "Los doce gozos". Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El rumbo modernista de Leopoldo Lugones", en *In Memoriam Inmaculada Corrales*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1987, p. 306.
[51] *Ibidem*, especialmente pp. 308-309.
[52] *Ibidem*, p. 311.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

composiciones de conmovida sentimentalidad con otras paródicas. Según Capdevila, que aprecia un cambio abismal entre el primer y el segundo libro, con *Los crepúsculos del jardín* demuestra Lugones que es capaz de bailar gavotas gentiles, lo que le había negado Darío a la vista de su libro anterior *Las montañas del oro*[53]. La obra de 1905 contiene, además, algunas de las composiciones más apreciadas de Lugones, por ejemplo "El solterón", alabado muy frecuentemente por la crítica como uno de los mejores poemas del escritor argentino. Precisamente con él ilustra C. Ruiz Barrionuevo la incursión de Lugones, ya en este temprano momento, en terrenos propios del postmodernismo: "Como sucederá en otros libros posteriores, Lugones se adelanta a su tiempo; este poeta modernista empieza a penetrar en senderos que serán específicos del postmodernismo: el hogar, los tipos y costumbres de la ciudad y con ellos la filosofía desencantada del hombre de la gran cosmópolis"[54].

Desde el propio título se advierte que el libro *Los crepúsculos del jardín* está escrito bajo el signo de la melancolía, palabra que se repite con destacada frecuencia. Se trata no de una melancolía agitada y extrema, sino más bien de un sentimiento poliédrico, que puede convertirse a veces incluso en un dolor agridulce ligado a la percepción de la belleza (Lugones la definiría en cierta ocasión como "la poesía de la tristeza"[55]); es, en muchas ocasiones, la melancolía de los atardeceres, de esos crepúsculos que son testigos de tantas cosas: de la despedida de un buque, del encuentro de cisnes, de los amores frustrados, de historias de amor y muerte. Se despliegan todos sus matices y modos: la indolencia, la languidez y el abandono, el hastío, la angustia, la taciturnidad, el silencio, la soledad, el sentimiento de futilidad, lo lúgubre. Abundan imágenes de la declinación y el llanto, de la gravedad pensativa. El reflejo de todo ello se encuentra en la representación de la naturaleza que el poeta elige: los tonos pálidos u oscuros, los grises y, sobre todo, los colores del crepúsculo (con predominio del violeta); la tarde (no en vano dice el poeta en la "Historia de Ianira", de "Los cuatro amores de Dryops", "Toda gran desventura comienza así: *una tarde*"[56]) o la noche, el paisaje brumoso y otoñal; entre la flora, los ejemplares que connotan debilidad, belleza efímera, decadencia, gravedad, llanto: violetas frecuentemente,

[53] Cf. A. Capdevila, *Lugones, op,. cit.*, pp. 186 y ss.
[54] Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El rumbo modernista de Leopoldo Lugones", op. cit., p. 313.
[55] Cf. L. Lugones, "La poesía de Pedro Miguel Obligado" (Prólogo), en P. M. Obligado, *Melancolía*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1945, p. 13.
[56] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 159.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y también azucenas, lirios, "enfermizas rosas", flores deshojadas, el ciprés, "los sauces lastimeros" y "pensativos"; una fauna que incluye a los cisnes negros, al murciélago, al gato, al perro, a la araña que teje su tela sobre el fondo lunar. Pero también algunos tipos humanos como "El solterón" o "La sola" (títulos de sendos poemas) o el enamorado melancólico de "Los cuatro amores de Dryops"; la evocación de ciertas músicas: la de Schumann y la de Chopin, las notas del violín y de la flauta, del piano o del organillo; y, cómo no, diferentes clases de padecimientos y sus síntomas: el mal de amor, la muerte, las ojeras y el insomnio, las más diversas expresiones de lo mórbido.

Hay en este libro unas cuantas alusiones shakespeareanas, no muchas, pero suficientemente significativas. Y también, por supuesto, está Dante. El poema "Aquel día…" se inspira en un famoso verso del episodio de Francesca (Canto V del Infierno) que Lugones pone como epígrafe a su poema: "Quel giorno più non vi leggemmo avante" ("Aquel día ya no leímos más"). Lo singular de la composición es que el poeta se disocia de su alma, que sufre "un sordo mal", y la describe como "Una enlutada de ojos sobrehumanos" cuya "[…] delgadez aciaga de sus manos / Desfloraba las mustias violetas"; dice de ella que "Hacía daño su espectral blancura", y que "[…] su frente, / Por los cabellos lóbregos vencida, / Pensaba entre sus manos de fluida / Palidez […]"[57]. Veremos que Lugones no abandona la simbólica representación de Dama Melancolía según la idealizada plasmación de Milton.

Ya comentamos algunas de las referencias en torno a Shakespeare en la primera parte de nuestro trabajo. Las que ofrece este libro son precisamente aquéllas que siguen una línea de continuidad en relación con el imaginario que Hugo lega, con la excepción de las que se encuentran en la composición "A tus imperfecciones", que ya anuncian el cambio de tono y la verdadera apropiación personal que de ellas hará Lugones. Nos limitaremos ahora a repasar brevemente dichas alusiones y alguna aún no dada.

En "Hortus deliciarum" se describe un escenario dominado por la atmósfera emocional de la melancolía, representada por abundantes elementos de su imaginario: el crepúsculo, flores como las violetas, la camelia y las azucenas, los colores violáceos, la música del violín, las imágenes de la caída ("Nieva tu palidez", "Algo llora en los árboles espesos", "[...] resbala por el frío / Ópalo de tus uñas delicadas, / Mi alma como una gota de

[57] *Ibidem*, pp. 164-165.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

rocío") y de la extinción ("La flor de oro del Sol [...] / [...] agoniza dorándote la frente", "Las tardes se marchitan desoladas", "Mi corazón fallece en un gemido"), etc. Poesía y amor se unen en la privilegiada alma del poeta, esa "[...] alma, enferma de divinos males" (esto es, tocada por el ambiguo don del temperamento atrabiliario) que "Quiere unir en las copas inmortales, / A la inquietud ambigua de tus besos, / El sabor de las églogas pradiales". La imagen de Ofelia muerta no viene sino a corroborar el maridaje sublime de la tristeza y la belleza poética en este verso: "Llega un triste mensaje: ha muerto Ofelia"[58].

No extraña que haya un poema en este libro que lleve por título "Melancolía", como tampoco extraña que reaparezca precisamente en él una imagen que remite claramente a la triste huérfana, Ophelia, fijada como emblema de la melancolía. El crepúsculo –descrito como "[...] la hora en que a la tarde le aparecen ojeras", el momento del "sol moribundo", de los colores lilas, de las palideces– es algo más que una hora del día: es un estado de ánimo o tal vez un potenciador del temperamento que favorece la percepción afligida del paisaje ("tristes riberas", "afligen como adioses los vuelos de las aves") y la visión desengañada de la realidad:

> Cuando el amor es necio, cuando la gloria es fútil;
> Cuando la misma pena, por el cansancio trunca,
> Conoce el desconsuelo de no revivir nunca;
> Cuando en el alma amagan incurables dolencias[59].

Entre la flora que aparece en este paisaje se incluye el heliotropo, tan presente en los poemas del Modernismo con connotaciones melancólicas, y el sauce, probablemente el árbol de sugerencias más buscadas por los escritores modernistas. Se trata además del mismo sauce que cantó Shakespeare: el árbol que mejor se ajusta a la representación del dolor de algunas de las más desgraciadas mujeres de sus dramas, el árbol de hojas inclinadas en el que Lugones solía ver una imagen del pensamiento, y que en este poema le trae poderosas y persistentes reminiscencias de la desvalida figura cuyos cabellos lánguidos se habían convertido, en efecto, en un rasgo de identidad que había cautivado la imaginación poética de artistas y escritores:

> Vístese de heliotropo la tarde solitaria;
> Los pensativos sauces despídense del día
> Con un desasosiego tal, que se creería
> Hallar, bajo cada uno de los sauces aquellos
> Una huérfana de lánguidos cabellos[60].

[58] *Ibidem*, p. 116.
[59] *Ibidem*, p. 145.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La melancolía connotada por el sauce, por su abatimiento, por la impresión de desasosiego que transmiten al poeta, se acentúa y culmina al hacerla encarnar en la figura repetida de la desolada huérfana bajo el árbol. La dicha perdida y la presencia doliente percibida en el paisaje cristalizan en una tristeza que permite la paradójica efusión en sonrisas amargas:

> Algo tuyo que gime flota en el oleaje
> Taciturno, y agrava la inquietud del paisaje.
> Y estoy tan triste, tanto, que ni llorarte puedo,
> Pues bajo esta nostalgia que se acurruca en miedo,
> No sé por qué inconclusa sugestión de las brisas,
> Sufro, y las mismas lágrimas se me vuelven sonrisas[61].

Poco podemos añadir sobre la siguiente alusión de Lugones a lo shakespeareano en este libro, contenida en la composición "A tus imperfecciones", pues ya la estudiamos pormenorizadamente al analizarla como proyección del modelo oscuro de Shakespeare. Además de los ecos que vimos entonces del soneto 130 del autor isabelino, en la primera estrofa del poema, Lugones menciona a Julieta; después se refiere a Ophelia de modo implícito o sugerido, y en la penúltima estrofa habla de:

> Tu palidez que sugiere una
> Tumba ofélica entre acuáticas zarzas[62],

donde la imagen que se presenta vuelve a ser deudora de la visión de Ophelia consagrada por el Prerrafaelismo. Antes de aquí las referencias a lo shakespeareano en la obra de Lugones conservaban las resonancias encontradas en otros poetas que hemos estudiado; sin embargo, el contexto paródico en que se introduce la sugerencia de Ophelia en el poema "A tus imperfecciones" apunta ya al cambio de modo con el que el escritor argentino realizará su personal lectura de los mitos. Uno de los rasgos sobresalientes de esta utilización paródica es que el poeta no renuncia al lirismo que porta la imagen.

En "El mal inefable" el encuentro amoroso nocturno con la presencia de la luna evoca el que se produjo entre Romeo y Juliet, y asoman asimismo las consecuencias fatales de esa unión. La ambientación melancólica se nos da pronto; dice así la primera estrofa:

> Allá sobre el oleaje macilento
> Su última lividez consume el día,
> Y el tenebroso azul del firmamento
> Se abisma en sideral melancolía[63].

---

[60] Cf. L. Lugones, "Melancolía", *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 145.
[61] *Ibidem*, p. 146.
[62] *Ibidem*, p. 152.
[63] *Ibidem*, p. 162.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La luna transfigura la realidad o crea una ilusión que no deja de tener relevancia dramática, y aviva sugerencias de muerte:

> Inmoviliza en tumba de mosaico
> El palaciego estanque su fastidio,
> Mientras le evoca el plenilunio arcaico
> Familiares ideas de suicidio[64].

Pero la luna también promueve la invitación al amor, para lo que el poeta se vale de una imagen shakespeareana repetida por varios modernistas que la formulan con el mismo sintagma, la que evoca la escala que permitió a Romeo llegar hasta Juliet:

> Desde el balcón divinizarse deja
> Tu mirada su lánguido apogeo,
> Y la luna suspende de tu reja
> La quimérica escala de Romeo[65].

"El mal inefable" a que alude el título se refiere, por supuesto, a la melancolía amorosa, tormento agridulce que aflige al sujeto poético:

> Paladín que muriéndose en la llama
> Del deleitoso mal con que le aflijes[66].

Pero esa cualidad doble no lo es sólo por ofrecer un doloroso placer, sino también por la virtud transfiguradora de la disposición que acerca a lo sublime:

> La certidumbre de tu amor lejano,
> Que a fúnebres azares se encomienda,
> Trocó mi corazón, trivial Fulano,
> En un excelso prócer de leyenda[67].

Incluso en esta caracterización se transluce el destino del Romeo shakespeareano, que, superficialmente prendado de Rosaline en un principio, adquiere grandeza cuando se enamora de Juliet. Con la alusión unos versos más arriba a la escena del drama de Shakespeare, la referencia a los "fúnebres azares" a los que se encomienda la amada del poema recuerdan la decisión de Juliet de tomar la droga que la obligaría a compartir la morada de los muertos, decisión en la que la fatalidad y el azar jugarán un papel que desencadenará la tragedia, que parece ser también el desenlace del texto de Lugones a que nos estamos refiriendo:

> El último estribillo de un romance
> Agranda el bloque de silencio inerte,
> Y nuestro amor, en desolado trance,
> Se prepara al olvido y a la muerte[68].

---

[64] *Ibidem*, p. 163.
[65] *Ibidem.*
[66] *Ibidem.*
[67] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Al inicio del "Canto del amor y de la noche" (segundo de la serie "Las loas de nuestra servidumbre") se invoca el hechizo de *A midsummer night's dream*:

> Esta noche de verano,
> Que las potencias en su encanto abisma,
> Bajo un cielo de pantalla y de sofisma,
> Lograremos el ensueño anglicano
> —*A midsummer night's dream*—,
> Al soplo cabalístico de un nocturno *elohim*[69].

La referencia es única, pero deja su sugestiva huella en el poema. Además se canta también en él la noche del encuentro amoroso que Shakespeare inmortalizó en *A midsummer night's dream* y en *Romeo and Juliet*. La luna aparece pronto en escena, y aun en el momento central de ese encuentro amoroso acusa el poeta emociones sombrías:

> Una emoción extraña,
> Que casi es predicción funesta,
> Embarga nuestra laxitud, compuesta
> De soledad, de amor y de champaña[70].

Luego, cada vez más, pasa a primer plano la conciencia de la brevedad del tiempo:

> Mas las horas pasajeras,
> Acortan tan triste plazo[71].

Hasta surgir el inevitable sentimiento que prevalece al final de todo placer:

> Una sutil melancolía,
> Que forma la hez del sensual estrago,
> Te inunda en la tristeza de su poesía,
> Como la luna empalidece a un lago.
> Y la vasta fatiga
> De haber amado, compasiva y ciega,
> Sobre mi pecho te doblega
> Como la madurez a la espiga[72].

La melancolía se va adueñando definitivamente del paisaje o de la percepción del mismo por parte del sujeto poético; éste recurre para expresarlo a elementos muy representativos que introducen además sugerencias de muerte:

> A la misma
> Hora, el astro, con amarillez de pena,
> Sobrenaturalizando la escena,
> Tras las capuchas del cipresal se abisma
> [...]
> Y sobre tu hombro pulcro,
> La huella de una caricia indiscreta,
> Se amorata como una violeta

---

[68] *Ibidem*, p. 164.
[69] *Ibidem*, p. 171.
[70] *Ibidem*, p. 172.
[71] *Ibidem*, p. 173.
[72] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sobre el mármol reciente de un sepulcro[73].

Las sugerencias fúnebres se extremarán en la tercera composición de la serie, titulada "Canto de la tarde y de la muerte".

1.5 Claves de una poética y de una identidad literaria

Cuatro años después de la publicación de *Los crepúsculos del jardín* verá la luz *Lunario sentimental*, probablemente el libro de poemas (aunque también contiene textos en prosa) más importante de Lugones, al menos el de dimensiones más universales, papel que corresponderá dentro de su prosa a los cuentos de *Las fuerzas extrañas*. De uno y otro libro hablaremos con detenimiento. Penetraremos poco, sin embargo, en la obra posterior del autor, puesto que cuanto nos interesa destacar se condensa particularmente en su creación correspondiente a la primera década del siglo. Sí apuntaremos que aparte de los dos últimos libros de poemas a los que ya nos referimos para reseñar la predilección que a ellos les ha dispensado la crítica argentina (*Poemas solariegos*, de 1927, y *Romances del Río Seco*, de publicación póstuma en 1938), la obra en verso de Lugones se completa con otros varios: en *Odas seculares* (1910), uno de los cuatro libros que escribió el poeta para la conmemoración del Centenario de la Revolución de Mayo, se ve surgir ya la línea nacional que el escritor desarrollará en décadas posteriores con más acierto. En *El libro fiel* (1912), *El libro de los paisajes* (1917), *Las horas doradas* (1922) y *Romancero* (1924) –este último muy denostado por los martinfierristas– el autor despliega distintas vertientes de sus orientaciones poéticas e introduce ya elementos que permiten presagiar la derivación nacional que tomará, sin abandonar algunas notas de raigambre modernista ni la visión analógica de clara filiación hermético-alquímica que lo induce a llenar el paisaje físico e interior de resonancias macrocósmicas.

Por un lado, hace convivir lo culto con lo popular: por ejemplo, en el ámbito de integración poética de lo musical encontramos en un mismo libro –*El libro fiel*– composiciones tituladas "Vidalitas" (referencia a canciones populares argentinas) y poemas construidos sobre el modelo de la tradición musical culta, como "Crepúsculo del jardín", que el poeta convierte en una especie de sinfonía dividida en cinco movimientos:

[73] *Ibidem*, p. 174.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"Andante", "Adagio", "Scherzo", "Allegro, ma non troppo" y "Rondó". También en *El libro de los paisajes* el canto que entona la naturaleza puede expresarse como la música esencial que anima al cosmos, incluso como el silencio germinal; puede adoptar la forma de una sonata, de un quinteto o de una romanza; o bien desplegarse en torno a la atención al detalle pintoresco, a las sencillas realidades autóctonas, como las que nos propone el autor en la serie "Alas", elogiado repertorio de indudable gracia poética que contiene composiciones dedicadas a un largo catálogo de aves cuya musicalidad se imita con frecuencia[74]. En fin, los ejemplos de la mezcla de registros se suceden en los distintos libros, y así perviven en *Las horas doradas* junto a escenas de doméstica placidez como las de "La dicha laboriosa", otras de íntima contemplación, o exponentes tan claros de la inicial filiación poética del escritor como los que nos brindan los motivos orientalistas de cuño modernista a que dan forma "Estampas japonesas" o la plasmación del cuadro galante de "L'embarquement pour Cythère".

Los títulos recién aludidos nos sirven para hacer notar que la integración de las artes culminada en el Modernismo[75] siguió dando frutos poéticos en la producción posterior de Lugones. La capacidad plástica y musical del poeta argentino ha sido subrayada y elogiada en multitud de ocasiones[76], así como el diálogo poético con las distintas artes, plasmado en las características transposiciones. Gaspar Pío del Corro alude a las que lleva a cabo entre la música y la literatura, y afirma de las otras: "La trasposición pintura-literatura es en Lugones un oficio magistral. Ninguna posibilidad se le extravía, ninguna virtualidad aparece desperdiciada"[77]. Por su parte, Carlos A. Disandro, cuando caracteriza la etapa poética comprendida entre 1912 y 1924, habla incluso de una "invasión musical" y de la relevancia de los viajes a Europa del escritor para la interiorización de la cultura europea, lo que también se reflejará en un nuevo tratamiento del color: "una suerte de invasión musical

[74] Estudiamos los distintos modos de manifestación de lo musical en la obra de Lugones en: Cf. P. Linde Navas, "Literatura y música en Leopoldo Lugones. El modelo de Shakespeare", en A. Esteban, G. Morales y A. Salvador (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica* (Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos), Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 299-409.

[75] Aunque sabemos que fue herencia de las corrientes francesas decimonónicas. Noé Jitrik llega a definir al Modernismo en relación con ellas como "un movimiento claramente epigónico" precisamente por compartir entre otros importantes caracteres el "descubrimiento y puesta en práctica de las correspondencias sensoriales" y los "mecanismos de trasposiciones de arte apoyado en la idea de la unidad de las artes (poesía monumental o pictórica o musical)". Cf. N. Jitrik, *El modernismo*, en VV. AA., *Historia de la literatura argentina, 3. Las primeras décadas del siglo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 10.

[76] Puede verse, por ejemplo, A. Omil, *Leopoldo Lugones, poesía y prosa*, op. cit., p. 33.

[77] Cf. G. P. del Corro, *El mundo fantástico de Lugones*, op. cit., p. 81.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

parece asumir las imágenes y el verso, para trocarlos en verdaderas composiciones sonoras [...] es Europa, en definitiva, la que señalará al poeta la ruta de su lirismo [...] Pero esta nueva Europa madura en el poeta a través de una nueva sensibilidad musical, lo que podríamos llamar un redescubrimiento de la música, y en un nuevo sentido del color, como consecuencia de su observación de las grandes obras pictóricas"[78]. Al enfatizar después el poder plástico del poeta, aprecia Disandro que en el tratamiento del paisaje "se insinúa y consolida un arte de la descripción elemental, una tendencia pictórica que pienso puede derivar, como ya dije, del contacto de Lugones con la gran pintura europea"[79], pero lo hace –matiza el crítico– asimilando los estímulos e incorporándolos a su quehacer sin limitarse a la realización de trasposiciones pictóricas[80]. Nos toca recordar, como vimos en otro capítulo de nuestro trabajo y como seguiremos corroborando con ejemplos concretos, que el código de la melancolía tuvo un papel destacadísimo como aglutinador de todas las manifestaciones artísticas que se refleja en la obra de nuestro poeta, como también lo hace la recreación de los mitos de la modernidad (entre ellos los de Shakespeare), que, consagrados por todas las artes, abren un campo de confluencia entre ellas.

Otra de las constantes que mencionamos más arriba –la que tiene que ver con sus intereses esotéricos– atraviesa la obra en verso de Lugones en sus sucesivas etapas: es así que su elaboración poética se sostiene en el principio hermético-alquímico de la *Tabla de Esmeralda*, que él adujo en más de una ocasión y que cifra el misterio de la analogía: "Lo que está arriba es como lo que está abajo". Aníbal Salazar Anglada ha estudiado en un artículo la poética de Lugones a través del texto del autor argentino publicado en la revista teosófica *Philadelphia* en 1901 con el título "Nuestras ideas estéticas", y defiende que su lectura permite observar "cuáles son los fundamentos artísticos y poéticos de Lugones hacia finales de siglo y en los primeros años del XX, poniéndose de relieve la filiación entre la nueva sensibilidad o modernismo, de inspiración simbolista, y los planteamientos

[78] Cf. C. A. Disandro, *Lugones: su itinerario lírico*, op. cit., pp. 28-29. El crítico ofrece ejemplos concretos de lo que ha llamado "invasión musical" en las obras de esta etapa. *Ibidem*, pp. 29 y ss. Sabemos también por unas notas tomadas mientras Lugones diera unas lecciones de estética, la atención que puso en ilustrar sus ideas con ejemplos musicales, poéticos, arquitectónicos, pictóricos o escultóricos, que incluían la descripción pormenorizada de las obras o la ejecución al piano de determinada pieza musical. Cf. J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, op. cit., p. 74.
[79] Cf. C. A. Disandro, *Lugones: su itinerario lírico*, op. cit., p. 32.
[80] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

teosóficos que sustentan el pensamiento poético de Lugones en esos años"[81]. El estudio de Salazar Anglada es del todo relevante, pues lo es sin duda vincular las ideas sobre la belleza y su plasmación poética con las nociones teosóficas que Lugones defendía, y porque fue eso lo que él mismo hizo en el citado texto, pero queremos matizar que las bases poéticas a que alude el estudioso sustentan no sólo la creación lugoniana en torno al fin de siglo, sino a lo largo de toda su trayectoria, pues descansan sobre firmes convicciones del poeta. Éste dio formulación teórica a su poética en varios lugares.

En el Prólogo a *Castalia bárbara*, de Ricardo Jaimes Freyre (Buenos Aires, 1899), ya definió Lugones el secreto de la emoción estética en estos términos: "Sentir la belleza es percibir la unidad del Universo en la armonía de las cosas"[82], definición de la que partió para abordar el desarrollo del tema en "Nuestras ideas estéticas"[83]. Salazar recuerda que en la base de las poéticas de Lugones y de su maestro Darío, apoyadas en una cosmovisión compartida, está "el pensamiento analógico, principio elemental de la ciencia hermética y de las religiones pitagóricas"[84], aspecto en el que había insistido Octavio Paz[85].

Lugones tuvo muy presente, desde luego, las conexiones entre el microcosmos y el macrocosmos; las tenía tan asimiladas que pudieron convertirse fácilmente en el principal objeto de revelación, pues acercaban a toda verdad trascendente y a toda belleza. Ellas señalaban, además, la función del artista y del arte: "El artista, adivinando la unidad substancial de las cosas en el alma, que las descubre o infunde, es un revelador del Universo bajo sus aspectos más íntimos", pues "el objeto del Arte" no es sino "Manifestar la unidad substancial de la naturaleza en el espíritu humano, por medio de una armonía de palabras, sones, colores, líneas, personificando lo inmaterial para concretarlo y lo material

---

[81] Cf. A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", op. cit., p. 601.

[82] Cf. L. Lugones, "Prólogo a *Castalia bárbara*", en R. Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980, p. 304.

[83] Cf. L. Lugones, "Nuestras ideas estéticas", *Sophia*, Madrid, año X, mayo de 1902, p. 173, citado por A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", op. cit., pp. 608-609.

[84] Cf. A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", op. cit., p. 612.

[85] La visión analógica en el Modernismo (herencia de románticos y simbolistas) constituye para Octavio Paz "la verdadera y secreta originalidad" de dicho movimiento. Cf. O. Paz, *Los hijos del limo*, op. cit., p. 139. Esta visión conlleva la del universo como ritmo y, por tanto, la percepción de un mundo sonoro y armónico. Así pues, Ricardo Gullón destaca, por su parte, la presencia del pitagorismo en el Modernismo y nos recuerda que tal "concepción rítmica del universo y de la vida", de importancia capital en él, es también "lo sustancial de la doctrina [pitagórica]". Cf. R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971, p. 109.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para *humanizarlo*, a fin de que, volviendo más accesibles al entendimiento resulte más clara aquella unidad"[86]. Aquí apunta Lugones no sólo al papel del artista sino también a sus medios, aquéllos que el escritor argentino aprovechó en su práctica poética con toda consciencia: las propiedades eminentemente musicales –como el ritmo y la rima, creadores de armonía– la sinestesia, la animación de la naturaleza, y la metáfora, por supuesto.

De hecho, cuando el poeta invocó en "Nuestras ideas estéticas" la máxima hermética que había alegado en otro texto publicado en *Philadelphia*, "La acción de la Teosofía", incluyó la novedad –señalada por Salazar– de aplicarla a la poesía y de darle como modo de expresión la metáfora: "La gran ley de la analogía, en virtud de la cual 'lo que está arriba es como lo que está abajo', tiene su formulación en la metáfora, alma de la poesía"[87], y es que –como afirmaría en el Prólogo de *Lunario*– "el verso vive de la metáfora, es decir, de la analogía pintoresca de las cosas entre sí"[88].

La metáfora tuvo un papel privilegiado en la poética lugoniana, pero también la tuvieron la rima –que defendió tenazmente– y el ritmo, tan ligado a la concepción analógica y a la percepción armónica; no en vano dijo el autor en su Prólogo a *Castalia bárbara* que "el ritmo, haciendo intervenir en la expresión la armonía, sugiere desde luego la idea de la unidad"[89]. Además, la música es para Lugones indisociable de la poesía; aseveró, de hecho, que: "la prosa es, esencialmente, noción y lógica, mientras la poesía es, del mismo modo, emoción y música"[90]. El poeta argentino consideró la poesía como un lenguaje esencialmente musical "cuyos dos elementos capitales son el ritmo y la rima"[91], y por tanto prescindir de tales elementos convierte invariablemente el verso en prosa. Es la música la que engendra la emoción y la idea[92]. Además, el ritmo –que resulta indisociable del principio de la vida– tiene una propiedad única a la hora de comunicarnos con el cosmos, algo que se intensifica si se consuma por medios poéticos, pues el ritmo recorre, como una

---

[86] Cf. L. Lugones, "Nuestras ideas estéticas", p. 180, citado por A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", op. cit., pp. 613 y 124.
[87] Cf. L. Lugones, "Nuestras ideas estéticas", p. 175, citado por A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", op. cit., p. 612.
[88] Cf. L. Lugones, "Prólogo", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p.191.
[89] Cf. L. Lugones, "Prólogo a *Castalia bárbara*", op. cit., p. 302.
[90] Cf. L. Lugones, "La poesía de Pedro Miguel Obligado" (Prólogo), en P. M. Obligado, *Melancolía*, op. cit., p. 14.
[91] *Ibidem*, p.19.
[92] Cf. L. Lugones, "Rubén Darío" (Discurso pronunciado el 21 de mayo de 1916 en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires), en R. Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., p. 237.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

línea ininterrumpida, nuestro pulso, los versos de un poema y los latidos del universo; vincula, pues, esencialmente microcosmos y macrocosmos. La analogía entre ritmo vital y todos los demás, incluido el versal, la subraya el propio Lugones en *El payador*: "El ritmo fundamental del cual proceden todos los que percibimos, es el que produce nuestro corazón con sus movimientos de diástole y de sístole: el ritmo de la vida, así engendrado en la misma raíz del árbol de la sangre"[93].

De igual forma atribuyó Lugones a la animación de la naturaleza, propia de su pensamiento panteísta y panpsiquista, la propiedad de certificar la unidad en que insiste una y otra vez: "En efecto, dar un alma a las cosas es afirmar su unidad substancial, manifiesta para el artista en la semejanza que les encuentra, y que no siendo intelectual ni física, tiene que ser emocional"[94]. Insuflar espíritu en lo que existe, además de ser una acción vivificante propia de la divinidad y un modo de poner en comunicación distintas entidades de la realidad dándoles algo que las unifica, contribuye a la labor de espiritualización de la materia, noble objetivo tan importante para el escritor argentino. Ello reporta una vía para la experiencia mística, como la entiende Lugones en el terreno artístico: "En efecto *místico es todo aquél que ha llegado a la unidad con el gran Ser*. Para el teólogo cristiano, el que llegó por la vía purgativa a la iluminativa, y por esta a la unitiva. Ahora bien; *el arte, por ser panteísta, es místico. Manifiesta la comunidad del alma del artista con el Universo*"[95].

Insistimos en que la música es casi un principio generador, pero aún lo es más la fuente de toda música, el silencio. Nos encontramos con un punto de intersección en que confluyen agentes y propiedades que conducen a la experiencia mística que acabamos de mencionar, incluso en la formulación clásica de la poética del silencio que admite la expresión paradójica en expresiones como "silencio melodioso" o "silencio sonoro"[96] con las que se aspira a traspasar los límites del lenguaje. Además, el silencio se presenta como el primero y el último estadio de la música, principio generador y culminación de toda armonía. Dice Gaspar Pío del Corro en relación con la primera de esas propiedades: "El

[93] Cf. L. Lugones, *Obras en prosa*, op. cit., p. 1172.
[94] Cf. L. Lugones, "Nuestras ideas estéticas", p. 176, citado por A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", op. cit., p. 613.
[95] Cf. L. Lugones, "Nuestras ideas estéticas", pp. 177-178, citado por A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", op. cit., p. 617. Las cursivas son nuestras.
[96] Cf. L. Lugones, "Nocturno", *El libro de los paisajes*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 545 y "El cántico", *Romancero*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 795.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

silencio se liga en Lugones a la intuición de una música originaria, que ha actuado y actúa sobre la realidad del presente: una música en verdad *originadora* o creadora de formas. Esa música, en su estado silencioso, en su máxima situación cíclica de inmaterialidad, mueve su fuerza creativa. Es y no es música, por eso mismo. Es, mejor aún, la fuente de una música, el reposo generador"[97].

Cuanto aquí hemos dicho se corrobora en la práctica poética de Lugones, pero reiteramos que, pese a lo que se ha vinculado esa visión con el Modernismo y con las poéticas del fin de siglo, eran concepciones absolutamente interiorizadas y asimiladas en el caso del poeta argentino, que no dejó de tenerlas presentes a lo largo de todo su recorrido poético, ni siquiera en la época en que crea su obra de temática nacional: por una parte, dichas concepciones siguen vigentes en representaciones de la naturaleza que nos ofrece el poeta en sus últimos libros (*Poemas solariegos* nos proporciona abundantes ejemplos), y por otra parte, no se agota la línea de más denso simbolismo hermético, pues a ella se deben los poemas publicados en *La Nación* a partir de 1935, pertenecientes a la serie *La copa de jade*[98]. En un artículo que dedicamos a la música en su obra, analizamos, a la luz de las ideas esbozadas más arriba, composiciones de libros pertenecientes ya a la segunda y a la tercera década del siglo XX[99]. Podemos aducir un ejemplo paradigmático en que confluyen todos los motivos y procedimientos aludidos: se trata del poema de *El libro de los paisajes* "Flores y estrellas":

> Y era aquella una noche de las noches más bellas.
> El Silencio, sobre una blanda quietud de mar,
> Inclinando su frente coronada de estrellas,
> Allá en el horizonte se puso a meditar.
>
> Cual de una negra tierra que en claros lirios brota,
> Iban saliendo estrellas de su meditación,
> Cuyo ritmo animaba sobre la mar remota,
> Largas cuerdas azules en su palpitación.
>
> Y el Silencio crecía; y a veces de su calma,
> Cual se desprende el pétalo de un lánguido jazmín,
> En una lenta lágrima de luz se le iba el alma,
> Y era una estrella errante caída en el confín.
>
> El trémulo universo, saliendo de sí mismo,
> En flores y en estrellas manifestó su ser.

[97] Cf. G. P. del Corro, *El mundo fantástico de Lugones*, op. cit., p. 21.
[98] Cf. L. Lugones, *Poesías diversas*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 1245-1276.
[99] Cf. P. Linde Navas, "Literatura y música en Leopoldo Lugones. El modelo de Shakespeare", op. cit., pp. 402-408.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Los ojos del Silencio, graves sobre el abismo,
> Contemplaban al cielo y al mundo florecer.
>
> La tierra perfumaba como un callado huerto.
> Balbucía la noche quejumbres de laúd.
> Nada más que azucenas en el mundo desierto,
> Y nada más que estrellas temblando en la quietud[100]

Todos los elementos que contribuyen a sugerir la unidad esencial de lo creado se reúnen aquí. La representación analógica se efectúa del modo más visible mediante la integración de espacios distintos y de los seres generados en ellos (tierra-cielo, flores-estrellas). También se percibe a través de la identificación metafórica ("estrella errante" = "lenta lágrima de luz"), y de los paralelismos sensoriales que incluyen plasmaciones de lo visual, lo auditivo y lo olfativo. La acción de la música y del ritmo se cumple en el acto creativo, ya a través de los elementos poéticos (como la versificación marcadamente acentual y la rima), ya por su inclusión en el paisaje que se describe. La concepción animista alienta con un mismo espíritu todo cuanto surge en la noche inaugural que se presenta: así, por una parte, el Silencio se carga de poder genitor al corresponderle los atributos de la meditación (acto creativo por excelencia), del dolor y de la contemplación, modos todos ellos que hunden sus raíces en el terreno de la melancolía; por otra parte, la vida naciente se manifiesta con los movimientos fluctuantes del temblor y el balbuceo; y por último, las concepciones neoplatónicas y herméticas se expresan como esas emanaciones del universo que preñan de espíritu al verterse en lo creado, partícipe así de la vida y la divinidad que lo engendra (panteísmo). Luego está la función alquímica, que permite la transmutación de la "negra tierra" en "claros lirios" y del cielo negro en estrellas luminosas (lo que nos introduce en un tipo de imágenes que prolifera en la poética lugoniana y cuyo alcance veremos luego). La creación aparece ligada, en definitiva, a la belleza y al dolor (de lo que resulta que ambos están unidos), tal y como corrobora la sucesión de imágenes del código de la melancolía: las de la inclinación y la caída (la inclinación de la frente, el desprendimiento de un pétalo, la "lenta lágrima de luz" y la "estrella errante caída"), la de la meditación, la del oscuro elemento terrestre, la de la gravedad, y las de la música de cuerda y quejumbrosa.

Se ponen en contacto, pues, una amalgama de principios y medios para producir una poesía de la revelación, de la trascendencia, sugerida en ciertas ocasiones por la

[100] Cf. L. Lugones, *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 571.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

observación de lo familiar, de lo pequeño, de lo conocido, que oculta sin embargo un mensaje cifrado de equivalencia macrocósmica; belleza y verdad se desprenden de la percepción de correlaciones que desvelan la sustancia cósmica que late en el ser de la naturaleza. Esto se ve claramente en estos versos de *Romancero*: "Agua pura, agua que canta, / Claro espejo del Gran Todo"[101].

El sentimiento asociado a esta poesía no es otro que la melancolía, pues de ella se tiñe todo esfuerzo artístico y poético por expresar lo inexpresable, esto es, la experiencia de sentir la unidad con la humanidad o con el Universo: "Semejante impotencia de expresar lo que se siente, ocasiona el deje de melancolía visible a poco de andar en todo esfuerzo de Arte, y más aún en la poesía"[102]. Pero, por otra parte, la propia melancolía es la que ayuda a aprehender dicha unidad, según glosa Salazar Anglada: "En su estado desequilibrado y enfermizo, el poeta, envuelto en una especie de hipersensibilidad, potencia su capacidad visionaria y con ella la comprensión trascendental de las cosas. La melancolía, producto de un estado de crisis personal, es tenida por Lugones como una forma antinatural de éxtasis que ayuda a percibir el alma de las cosas [...] Toda manifestación artística, así lo entiende Lugones, debe expresar la emoción del hombre ante la armonía universal. Los estados de sobreexcitación y declive ayudan a percibir la unidad del hombre con el mundo, del que aquél no es sino una réplica menor, un resumen"[103].

En un sentido más simbólico la melancolía es fundamental, además, por darle a la alquimia que mencionamos un valor positivo, pues muchas veces representa el principio poético por el que se revela la sabiduría, el fenómeno que permite la transformación del dolor y la tristeza en excelencia; así hablará Lugones con frecuencia de nociones tales como lo ennoblecedor del dolor, "la nobleza de lo triste"[104] (y el amor siempre lo es, por cierto), y llegará a una formulación tan explícita como ésta de *Las horas doradas*: "Si tu dolor acendra lo que toca, / Y en un alto heroísmo lo sublima"[105] (el significado literal de acendrar implica purificar metales preciosos, entre ellos el oro, en un horno de cendra por acción del fuego). Como el título que acabamos de nombrar, el de *La copa de jade* tiene

[101] Cf. L. Lugones, "El cántico de la vida", II, *Romancero,* en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 786.
[102] Cf. L. Lugones, "Nuestras ideas estéticas", p. 177, citado por A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", op. cit., p. 614.
[103] Cf. A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", op. cit., p. 614.
[104] Cf. L. Lugones, "El dorador", *Las horas doradas*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 611.
[105] *Ibidem*, p. 612.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

carácter alusivo: el jade, particularmente importante en la alquimia china, equivale en la simbología alquímica al oro. Es solar, "alimento de los espíritus", emblema de la perfección, de las virtudes morales y símbolo de la inmortalidad, como la Piedra Filosofal; en tanto que elixir de larga vida, se recoge en una copa también de jade[106]. Le corresponde, por tanto, representar el estadio superior de la purificación en un proceso que comienza con la *nigredo* (regida por Saturno). Esto ayudará a entender el poema inicial de la serie, titulado "Advertencia del copero":

Esta es la copa ilustre y pía
Que ofrece al docto mandarín,
La miel de la sabiduría
Y el antídoto del esplín.

La dignidad en el esmero
De su belleza, y aquel poco
De poeta, médico y loco
Que hay en el sabio verdadero.

La generosa inspiración
En la flor del brindis propicio,
Y el Buen Amor, dulce suplicio
De todo noble corazón[107]

El poema presenta dos extremos: la recompensa que depara atravesar la experiencia negativa –por la que se ha de pasar necesariamente–, y señala, por tanto, el camino del esplín, la locura y el dolor a la sabiduría, la inspiración y el Buen Amor.

Y no podemos dejar de destacar las claves dadas por Lugones en su representación emblemática de la melancolía. Por supuesto, el escritor conoció bien la tradición que la había idealizado y había hecho que encarnara en una figura excepcional con atributos definitorios de sus mejores rasgos: la excelencia intelectual y espiritual, la vinculación con la inspiración artística. En tal tradición se sustentaban las concepciones de Lugones sobre la virtud ennoblecedora del dolor (que enunciaría repetidamente e interpretaría en imágenes muy personales) y la propiedad estética de la tristeza, que lo llevaría a definir la melancolía como "la poesía de la tristeza".

La melancolía presentaba, como sabemos, la doble polaridad del sufrimiento y de la excelencia, que Lugones asimiló a su modo, pues ciertamente sintió ambos extremos: el negativo, por el fatigoso destino a que se vio sujeto y por el sentido trágico, fatalista, de su

[106] Cf. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos,* op. cit., pp. 599-600.
[107] Cf. L. Lugones, *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 1245.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propia vida[108]; el positivo, por la posesión del don para la poesía, para el estudio y la vida del espíritu. Y se sintió, por supuesto, bajo el influjo del planeta adverso, Saturno. Tanto es así que su amigo Arturo Capdevila interpretó el sino inscrito en su nacimiento con esa clave, y tuvo en cuenta múltiples aspectos en la caracterización de lo saturnino, ya que mencionó su característica ambivalencia, lo relacionó con el ocultismo y con el amor a las matemáticas –campos que cultivó el poeta argentino–, y con la independencia de espíritu. Para dar peso a su exposición invocó las creencias al respecto del propio Lugones: "Nace éste en día sábado, el 13 de junio de 1874 [...] *Él creía en las señales secretas de la suerte.* Ha muerto diciéndolo en verdad, ya que su libro póstumo, el *Romancero del Río Seco*, lo repite con instancia [...] *Hablo, pues, en este punto como él mismo hubiese hablado* [...] Sábado... 13 ... junio... ¿Qué dice el sábado? *En el sábado está la sombra de Saturno. De este planeta nadie entendió nunca que fuera benigno* (por algo el color místico de Saturno es el negro) *Se supuso, en cambio, que inclina a las letras y al estudio; a interpretación de los misterios de la naturaleza y al sondeo de los problemas del Más Allá. El amor a las Matemáticas –tan característico en Lugones– tiénese por uno de sus dones preciosos. De Saturno habríale venido asimismo aquel su espíritu rebelde, tan largamente manifestado.* Hay un astrólogo que ha escrito esto: "La primera necesidad de un saturniano es la de independencia. Si la influencia de Marte se les une, pueden llegar hasta la rebelión""[109]. Capdevila aduce además, como prueba de la familiaridad de Lugones con las ideas señaladas, un pasaje del cuento "El puñal" –de *Cuentos fatales* (1924)– que es ciertamente revelador: en él el escritor se inserta como protagonista y presenta la acción en un tono autobiográfico. Por medio de un diálogo con el misterioso visitante convocado por él, interpreta las claves de su destino acudiendo al simbolismo del nombre, la astrología y la quiromancia:

> — [...] ¿Correspondió su nombre de pila al del santo que señalaba el almanaque el día de su nacimiento?
>
> —No; fue una ocurrencia de mi madrina.
>
> —Una ocurrencia es siempre una revelación. Así tuvo usted en su nombre la doble ele inicial que corresponde a su signo astronómico —los Gemelos, no es cierto?— y repetida por contenido fonético, la influencia del León, que significa el imperio de la violencia en su destino.
>
> —Confirmada —añadí, tendiéndole la palma de mi mano izquierda con voluble abandono de la jovialidad— por una doble señal de muerte violenta...
>
> El desconocido echó una viva mirada sobre mi nítida red palmar.

[108] Capdevila, que lo conoció personalmente, afirma: "De nadie hemos sabido nunca que aceptase de un modo más categórico la idea de la fatalidad ineluctable". Cf. A. Capdevila, *Lugones,* op. cit., p. 14.

[109] *Ibidem*, pp. 16-17. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> —¡Y todavía con el signo del puñal en el valle de Saturno! Diablo, señor Lugones, agregó, riendo a su vez, su caso podría ser inquietante.
> —¿Por qué? interrumpí. Si es realmente la fatalidad, fuera inútil oponerse a lo inevitable[110].

Lugones sintió, pues, cernirse sobre él la sombra de Saturno, y además de aceptar su destino –también poético– hizo de la melancolía un estigma que recorre su producción literaria.

En el poema "Enigma del bardo errante" (1926) a la vez que el poeta oculta su identidad tras una doble máscara (un modo de definirse diverso), se revela y plantea su sino en forma enigmática, escenificando un encuentro con Dama Melancolía. He aquí el texto:

Harto de andar en penas
Osolon de Ploguel,
Abandonó su torre,
Su atril y su rabel.

Donó su último escudo
Borró su último esmalte,
Soltó de la pihuela
Su último gerifalte;

Montó en su última alfana
Silbó a su último galgo,
Mudó de tierra y nombre,
Y a fuer de buen hidalgo,

Diose a correr los reinos
Del persa y del mongol,
Bajo el noble anagrama
De Ugopoleón del Sol.

Un día entre los días,
Volvió a sus patrios lares,
Harto de hazañas nuevas
Y de nuevos cantares.

Nadie había cambiado;
Mas con memoria infiel,
Ya nadie se acordaba
De Osolon de Ploguel.

Del otro que era él mismo,
Tampoco se sabía,
Diz que en la torre mora
Dama Melancolía.

A conocerla sube
Por la escalera usada,

[110] Cf. L. Lugones, "El puñal", *Cuentos fatales*, Buenos Aires, Huemul, 1967, p. 63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y en el salón de antaño
Ve a una joven delgada,

Que con la mano puesta
Sobre su facistol,
Hojeaba el romancero
De Ugopoleón del Sol[111].

Buena parte de lo que Lugones deseaba transmitirnos sobre sí mismo se compendia en este poema: su condición luni-solar se halla impresa en los dos anagramas bajo los que oculta su nombre: Osolón de Ploguel contiene la alusión al oso, bestia lunar, mientras que Ugopoleón del Sol tiene doble referencia solar, tanto por la mención al león, animal solar por excelencia, como por el apelativo. El propio nombre del poeta también es revelador en este sentido, pues Leopoldo vuelve a tener inscrito el elemento solar, y Lugones, la alusión lunar. El texto recoge las vicisitudes del sujeto poético y consigna los cansancios sucesivos del poeta y caballero: la palabra "Harto" preside los momentos de los dos giros en la peripecia de esta especie de encarnación quijotesca. El hastío lo impulsa primero a marcharse, y después a regresar. El poema empieza clausurando todo un mundo conocido: "Abandonó", "Donó", "Borró", "Soltó", "su último"... El protagonista queda desposeído, pero así también, en cierto modo, revivido, renacido como el ave fénix. Sin embargo, lo provisoriamente nuevo lo agota y lo hastía tanto como lo antiguo. Recuperar la identidad apenas es nada cuando nadie te reconoce... en ninguna de tus caras. Vuelve a allá de donde partió, no a su tierra ni a su nombre, sino a aquel espacio en que se conjugan todas sus identidades: la torre del artista, el único lugar en que queda memoria del poeta, porque ahí permaneció siempre su alma, ahí quedó el tesoro de su inspiración, la joven y delgada Dama Melancolía: ella, que está en el salón antiguo de Osolon de Ploguel y que hojea el romancero de Ugopoleón del Sol, concita las dos caras del destino que auspicia, el heroico y el poético: mora, por tanto, en la torre de Leopoldo Lugones y en las páginas de su obra.

Con esta referencia a la "joven delgada" podemos ratificar una vez más el predominio de la versión estilizada de la Melancolía que exaltó Milton (poeta citado por Lugones en inglés[112]) en *Il penseroso*: asoma la majestuosa habitante de la torre del poeta, no su vieja y demacrada predecesora de la tradición francesa recluida en una casa

[111] Cf. L. Lugones, *Poesías diversas,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 1226-1227.
[112] Cf. L. Lugones, *El payador* en *Obras en prosa,* op. cit., p. 1112 n. 14.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lóbrega[113]. Con esas nobles connotaciones había aparecido personificada ya brevemente en el poema de *Las horas doradas* titulado "Las tardes pálidas", donde la simple mención a la "mano piadosa y larga" de la melancolía[114] evoca la monja pensativa de Milton.

Como princesa recluida en un jardín cerrado, sentada bajo un ciprés y con un perro por toda compañía surge la melancolía en "El dragón" (1925):

> Todo jardín cerrado tiene por habitante
> A la melancolía, princesa que en su encierro,
> Bajo un ciprés sentada, con el deber por perro,
> Padece su perfecta soledad de diamante[115].

En este enigmático poema de denso contenido simbólico, nos brinda Lugones una lección de sabiduría, o mejor, una lección vital ("la lección de la rosa") para la que toma como base el sentido del destino de raíz teosófica y una concepción de la vida con elementos estoicos y epicúreos. Si por una parte reivindica un tesoro vital y moral suficiente para una existencia plena, por otra parte canta la aceptación del destino y de la muerte; y si bien aconseja el placer sin exceso, también exhorta a aprovechar la delicia del momento:

> Vida, amor, alegría, salud, fuerza, esperanza,
> Todo esto lo poseo por natural fortuna
> Sin haberlo pedido, tal vez sin causa alguna,
> Quizá con un designio que mi razón no alcanza.
>
> Lo cierto es que soy dueño de un tesoro gratuito
> Que fuera de mí nadie puede gozar. Tesoro
> En el cual siendo a un tiempo mina, minero y oro,
> A nadie usurpo nada, ni nada necesito.
>
> ¿Por qué cuando no sale todo según yo quiero,
> He de quejarme como si me quitaran algo,
> Creyendo neciamente que por mí mismo valgo
> Y que ante el Grande Enigma debo ser el primero?
>
> [...]
>
> Si desde que nacemos somos reos de muerte,
> ¿A qué desazonarnos por conjurar la suerte,
> Aumentando la angustia de la carne funesta?
>
> Filósofo tranquilo, reduce tu delicia
> Al fondo de tu copa llenada sin exceso.
> Apúrala cuanto antes en la embriaguez del beso,
> Que el mosto se avinagra tras la sazón propicia
>
> [...]

[113] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 220 y ss.
[114] Cf. L. Lugones, *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 705.
[115] *Ibidem*, p. 1193.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si ahorras la fortuna que te tocó de balde,
Revelará tu grima que indigno de ella fuiste[116].

No abandona la concepción alquímica del dolor purificador, y por ello le es posible conciliar los extremos de su naturaleza, aquello que debe a la materia y la grandeza que ofrece el espíritu:

Sintiendo en mí oponerse lo infame y lo sublime,
En los demás se apiada la piedad de mí mismo.
Y hasta en la complacencia de mi propio egoísmo,
Sé que el dolor es bueno también porque redime.

Cuando a su honda miseria la pasión me subyuga,
Sangre y lágrimas forman la humedad de mi lodo;
Y al hundirse en él, sufre y espera de igual modo
La inquietud de las olas mi bajeza de oruga[117].

La profesión de egoísmo confesada por el poeta se contrarresta con el elogio a "la perfección suprema" de "La dicha generosa" que tiene que ver con el ideal teosófico de la anulación de la personalidad (entidad ilusoria) para devenir puro espíritu al término de la evolución. Así pues, una aceptación superior del destino procede de comprender que nuestra vida se inserta en una corriente que se prolonga en el pasado y en el futuro más allá de la propia existencia. Somos, pues, no más que un momento en la epopeya del espíritu, que ha de pasar por sucesivas encarnaciones; y puesto que la justicia se manifiesta como el karma por el que nuestros actos buenos o malos son el efecto de una vida anterior y tienen una consecuencia acorde con los mismos en las vidas sucesivas, carece de sentido el arrepentimiento:

No aminores tu gozo ni compliques tu pena
Con la estéril congoja del arrepentimiento.
El bien y mal que llevas desde tu nacimiento,
Son frutos de una vida que antes de ti fue ajena.

Si en tu ser se acumulan los años a millones,
Pues la vida que vives fue sin cesar vivida,
Por los que antes vivieron, ¿cómo en tu corta vida
Podrás torcer el curso de las generaciones?

Tu destino es la ignota dirección de ese flujo,
Que no tiene principio ni fin en tu existencia.
En vano es que tortures tu mente y tu conciencia,
Buscando en ti la causa que al bien o al mal te indujo[118].

[116] *Ibidem*, pp. 1192-1193.
[117] *Ibidem*, p. 1192.
[118] *Ibidem*, p. 1194.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hay, no obstante, algo que podemos hacer: regir nuestra vida por el doble ideal de la libertad y del cultivo de la belleza, dándole a nuestra existencia un impulso vitalista:

> La vida que malogre tu sumisión obscura
> Al deber que te imponen para ventaja de otro,
> Te sangrará en la boca, como su freno al potro,
> Recreciendo a bocados de hierro tu amargura.
>
> No permitas que extraña mano tu vuelo tuerza,
> Para igualarte a todos con equidad mezquina.
> Tan justo es nacer águila como nacer gallina,
> Mas, las alas del triunfo son hermosura y fuerza.
>
> No filosofes mucho cuando te salga al paso
> El azar venturoso que te asignó el destino.
> Necio es que te demores a discutir el vino
> Cuando apenas hay tiempo para apurar el vaso.
>
> Ni más razón indagues. La vida es bella en ella,
> Y así que a la belleza de su ley nos exalta,
> Bajo esa ley, más fuerte que el deber y la falta,
> La pena se ennoblece y hasta la muerte es bella[119].

El ejercicio extremo de la libertad demandada no es otro que la muerte por propia mano –tantas veces defendida por Lugones–, según la penúltima estrofa de la composición, en la que puede percibirse un indudable eco premonitorio:

> Hasta que, al fin, del propio destino soberano,
> Cuando sean ya inútiles la lucha o el martirio,
> Pondrás serenamente, como quien corta un lirio,
> Sobre tu último día libertadora mano[120].

Tales son las ideas que plantea el poema, un programa de vida basado en una sabiduría trascendente; pero lo que eleva su rango poético es el enigma que lo circunda y que nos deja varias imágenes emblemáticas en las que vemos una simbología de carácter alquímico:

> A las puertas azules del Último Palacio
> Que bajo siete llaves recluye a la Princesa,
> Robé al dragón sapiente que blasonó mi empresa
> El secreto que cifran tres sellos de Topacio.
>
> Domina en uno el símbolo de la campana muda.
> La rosa de cien pétalos en el otro se eleva
> Y en el tercero pasa la doncella que lleva
> Un espejo sincero y una daga desnuda[121].

[119] *Ibidem*.
[120] *Ibidem*, p. 1195.
[121] *Ibidem*, p. 1192.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El poema empieza y acaba sugiriendo un trance de espiritualización, pues algunos de los motivos de la primera estrofa (azul, llave, puerta) se repiten al final:

> Y superior a toda pena y todo reproche,
> Tocada ya tu frente por el azul postrero,
> Con su llave de oro te franqueará el lucero
> Las compasivas puertas del sueño y de la noche[122].

En las estrofas iniciales se ponen de relieve las claves de un hallazgo que tiene que ver con la revelación que se nos da, con un secreto de índole espiritual, el conocimiento alcanzado gracias al Arte de la Alquimia, que puede simbolizar "la evolución misma del hombre desde un estado donde predomina la materia a un estado espiritual: transformar en oro los metales equivale a transformar al hombre en puro espíritu"[123], y de hecho el palacio –que en sus sentidos más obvios connota las riquezas, el tesoro, incluso los secretos– representa como "el palacio misterioso de los alquimistas" "«el oro vivo, o filosófico, o vil, menospreciado por el ignorante, y escondido bajo harapos que lo ocultan a los ojos, aunque sea muy precioso para quien conoce su valor»"[124].

Las puertas anuncian el tránsito a otra realidad, pues son "símbolo de la inminencia del acceso y de la posibilidad de acceso a una realidad superior"[125]. Por eso llegar a ellas supone salvar las dificultades de la iniciación, representada por el dragón que guarda la entrada y por las siete llaves que ocultan el secreto, pues tanto el simbolismo de los guardianes como el de las llaves atañen a la iniciación[126]. El número siete, mágico y saturnino, signa la última clave que conduce a la gnosis y puede representar, en sentido hermético, las siete operaciones alquímicas que llevan a la obtención de los metales preciosos, de la Piedra Filosofal. El dragón invocado es el dragón saturnino, el dragón Tiempo que acompaña desde antiguo las representaciones de Saturno[127], emblema también de la sabiduría, y por eso se refiere el poeta a él como "el dragón sapiente que blasonó mi empresa". Además, el "Dragón saturnino" o "Antimonio de los Sabios", en oposición al "Antimonio de los Vulgares", es objeto de búsqueda para el alquimista[128].

---

[122] *Ibidem*, p. 1195.
[123] Cf. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos,* op. cit., p. 85.
[124] *Ibidem*, p. 796.
[125] *Ibidem*, p. 856.
[126] *Ibidem*, pp. 670 y 855.
[127] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 203, 208, 209.
[128] Cf. S. Klossowski de Rola, *El juego áureo*, Madrid, Siruela, 2004, p. 169.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Las imágenes que acompañan al dragón en el poema son emblemas de la apoteosis, de la purificación, del conocimiento: la culminación del camino está figurada en la llegada ante las "puertas azules", color de la Sabiduría y de la desmaterialización; la campana, que el poeta llamó "sapiente" en otro lugar[129] y que tiene un presencia muy visible en el grabado *Melencolia I* de Durero, se impone en uno de los sellos que constituyen la clave del secreto; y los otros ostentan la mística rosa de las rosas que se eleva y la virginal doncella, con el "espejo sincero" (el atributo invita a reconocerlo como "símbolo de la sabiduría y del conocimiento"[130]) y la penetrante "daga desnuda".

La rosa vuelve a aparecer en el poema para recordarnos la ambivalencia de un símbolo ligado a la melancolía, pues la evidencia de que "no es posible la rosa sin la espina"[131] se completa con la idea de que la mejor rosa es la que junto a su belleza nos brinda su delicada languidez: "La más favorecida rosa de gentileza, / Es aquella que fuera del cercado se inclina"[132]. Por eso, la melancolía, noble princesa en la posición paradigmática del pensador y habitante única del solitario jardín, mora en el centro de la belleza y de la sabiduría a condición de fecundarlas con su tristeza.

[129] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 93.
[130] Cf. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos,* op. cit., p. 475.
[131] Ello nos trae la imagen de "la Rosa de la Alquimia rodeada de espinas", metáfora de "Los estudiosos del Arte esforzados por extraer las valiosas perlas de la Sabiduría entre la espinosa oscuridad de los textos alquímicos"Cf. S. Klossowski de Rola, *El juego áureo*, Madrid, Siruela, 2004, p. 216.
[132] Cf. L. Lugones, *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 1194.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 2:
LUNARIO SENTIMENTAL (1909), OBRA CLAVE DE LUGONES. SU IMAGINARIO POÉTICO

The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact[1]
W. Shakespeare, *A midsummer night's dream*, V.i.7-8.

El lunático que por ti alimenta
Una pasión nada lasciva,
Entre sus quiméricas novias te cuenta,
¡Oh astronómica siempreviva!
[...]
Sobre la diplomática blancura
De tu faz, interpreta
Sus sueños *el poeta*,
Sus cuitas *la romántica criatura*
Que suspira algún trágico evento[2].
L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental*.

2.1 Contexto literario y proyección de la obra

En 1909 Lugones publica un libro que había estado madurando largo tiempo, según se aprecia por varias razones: primero porque había anunciado ya en 1906, en un banquete celebrado en su honor en las vísperas de su viaje a Europa como comisionado para estudiar la evolución de la pedagogía en nuestro continente, que volvería con un libro dedicado a la luna[3]; así lo recuerda en el "Prólogo" del *Lunario*, dándonos a conocer además que se trata de un proyecto que abrigaba casi desde la niñez: "Tres años ha, dije, anunciando el proyecto de este libro: "... Un libro entero dedicado a la luna. Especie de venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida""[4]. Y en segundo lugar porque varios de los aspectos más característicos de *Lunario sentimental* estaban anticipados en algunas composiciones de su libro anterior,

[1] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., V.i.7-8, p. 103. [El lunático, el enamorado, y el poeta / Están todos hechos de imaginación].
[2] Cf. L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 206.
[3] Cf. J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., p. 10.
[4] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 196.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los crepúsculos del jardín, en el que ya declara "[...] un desordenado apego / Por las cosas de la luna"[5] y donde podemos encontrar en ocasiones (de manera muy destacada en el poema del desenfadado "Prefacio" o en "A tus imperfecciones") el tono burlón, la tendencia paródica, la vena irónica, el tratamiento degradador de la luna... como en este caso:

> Cierta noche, por fortuna,
> Te traicionó la naciente luna,
> Una luna redonda
> Que agujereaba la noche y la fronda,
> Como el pabellón de una trompeta
> Embocada detrás del horizonte
> Por un cuaternario atleta
> Al acecho del gliptodonte[6].

E igualmente apreciamos la convivencia chocante de lo trivial con lo elevado o trágico, por ejemplo cuando en el poema inicial con el que introduce el libro presenta su empresa poética como:

> Pasatiempo singular
> Tal vez, aunque harto inocente,
> Como escupir desde un puente
> O hacerse crucificar[7];

así como la presencia del léxico de lo cotidiano y de palabras extranjeras –especialmente en inglés–, que suele ya utilizar para sus rimas: "five o'clock tea", "cœur de Jeannette", "keepsake", "A midsummer night's dream"[8].

Además, algunas de las composiciones de este libro parecen contener el germen de ciertos cuentos de la obra de 1909: con sentimentalidad menos irónica que en *Lunario* pero igual de eficaz percibimos que sobre todo en "El solterón", y también en "La sola", prefigura el poeta el estupendo cuento "Abuela Julieta". El misticismo que lleva al enamorado de "Inefable ausencia" a renunciar al disfrute de su amor para conservarlo en toda su dolorosa intensidad está preludiado en "El mal inefable", definición poética del "deleitoso mal" con que se siente afligido aquél cuyo corazón fue convertido "En un excelso prócer de leyenda" gracias a "La certidumbre de tu amor lejano"[9].

---

[5] Cf. L. Lugones, "Prefacio", *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 107.
[6] Cf. L. Lugones, "A tus imperfecciones", *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 151.
[7] Cf. L. Lugones, "Prefacio", *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 107.
[8] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., pp. 107, 149, 163, 171.
[9] *Ibidem*, p. 163.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lunario sentimental tiene una especial relevancia en la trayectoria poética de tan prolífico escritor[10] y se ha convertido en uno de sus logros con mayor proyección en la literatura posterior, bien que, hay que decirlo, al principio despertó críticas vehementes[11]. Los juicios rehabilitadores de Borges al respecto figuran entre los más conocidos y citados, pero no viene mal recordarlos, aunque como haremos ver no hay que tomar la palabra de Borges en todo cuanto dice de Lugones como definitiva e invariablemente acertada, pues, entre otros factores, se aprecia que su criterio es quizás demasiado interesado, y probablemente en su afán por delimitar una influencia que se revela más vasta que la reconocida por él, no siempre es del todo justo con su "padre" literario. Confiesa Borges que las "nuevas generaciones" literarias –entre las cuales se cuenta él mismo– adoptaron rasgos con los que romper presuntamente con lo anterior, como el rechazo de la rima que Lugones había defendido; ello –indica el escritor– "Nos permitió no parecer lo que éramos: involuntarios y fatales alumnos –sin duda la palabra "continuadores" queda mejor– del abjurado *Lunario sentimental* [...] Yo afirmo que la obra de los poetas de "Martín Fierro" y "Proa" –toda la obra anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar obra personal– está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario* [...] Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones. Nadie lo señaló, parece mentira"[12]. Y aún insiste después en que "aquel *Lunario sentimental* [...] es el inconfesado arquetipo de toda la poesía profesionalmente "nueva" del continente"[13].

Si se le quiso escatimar a Lugones el mérito de apuntar y aun iniciar con su libro una estética vanguardista, que trazó un camino inusitado como superación del Modernismo, después se le ha reconocido tal mérito en múltiples ocasiones[14]. No obstante, estamos plenamente de acuerdo con Carmen Ruiz Barrionuevo cuando

[10] Pese a que una buena parte de la crítica señala a la poesía de temática nacional, aquélla que el poeta realiza en la ultima fase de su evolución, como lo mejor de su producción en verso, nos parece que no es ésa precisamente la que ha dado a Lugones un lugar importante en la historia de la literatura, y por ver en *Lunario* una obra intensamente personal, nos adherimos, además, en este caso a la opinión de Borges cuando apunta a *Lunario sentimental* como "la obra [probablemente] más característica de Lugones". Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Pleamar, 1965, p. 39.

[11] "*Lunario sentimental* provocó una crítica mordaz y sangrienta. Diez años después aparecería evidente su actualidad y su fuerza". Cf. G. Ara, *Leopoldo Lugones*, en VV. AA., *Historia de la literatura argentina, 3. Las primeras décadas del siglo*, op. cit., p. 31.

[12] Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones*, op. cit., pp. 77-78.

[13] *Ibidem*, p. 83.

[14] Carmen Ruiz Barrionuevo señala: "en 1909, cuando Lugones publica su *Lunario*, la poesía del modernismo ya entraba en total decadencia, era imposible presentar el mundo decadentista de *Los crepúsculos* a no ser que algunos de sus motivos se tomaran de manera irónica [...] los nuevos caminos sólo pueden abrirse revisando irónicamente los tópicos modernistas, insertándolos a la vez en nuevos tallos, renovando desde la misma raíz, aunque sin romper en esencia cuanto el modernismo había significado". Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El rumbo modernista de Leopoldo Lugones", op. cit., p. 315.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

observa que a pesar de reconocimientos como el de Borges "*Lunario sentimental* ha sido poco comprendido y se ha examinado casi únicamente desde la perspectiva de la deshumanización" recibiendo una crítica demasiado uniforme que ha señalado una y otra vez las facetas más llamativas, fundamentalmente formales, de la obra de 1909 de Lugones[15].

Sea como fuere, el paso del tiempo no ha hecho sino renovar la vigencia de la misma, pues, comenzado el siglo XXI, *Lunario*, con sus defectos y sus excelencias, sigue aún sorprendiendo a quien se acerca a él por primera vez. Y aun hace algo más que sorprender, pues es libro llamado a convertirse en clásico, en obra canónica, porque con ella supo Lugones mirar con idéntica energía creadora al futuro y al pasado, haciendo que llevara inscritos el impulso de la renovación junto con el diálogo fructífero con la tradición. Ya Octavio Paz, con una mayor perspectiva y distanciamiento de los que pudo tener Borges, llevó más lejos que él la presencia de *Lunario* en la literatura en español y apreció en Lugones el valor fundamental de arriesgarse a lo desconocido con su libro de 1909, promoviendo un avance significativo que suponía la mencionada superación del Modernismo, algo en lo que fue más lejos que Darío: "Después de *Prosas profanas* los caminos se cierran: hay que replegar las velas o saltar hacia lo desconocido. Rubén Darío escogió lo primero y pobló las tierras descubiertas; Leopoldo Lugones se arriesgó a lo segundo. *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *Lunario sentimental* (1909) son las obras capitales del segundo modernismo y de ellas parten, directa o indirectamente, todas las experiencias y tentativas de la poesía moderna en lengua castellana"[16]. Por otra parte, cuando Paz habla sobre la interpenetración de verso y prosa en el Modernismo afirma: "Como siempre, Darío es el primero. El verdadero maestro, sin embargo, es Leopoldo Lugones, uno de los más

[15] Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, ironía y parodia", en *Modernismo hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias,* Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana-Departamento de Lingüística y Literatura de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, 1988. pp. 192-198, p. 192. La incomprensión hacia Lugones ha sido destacada en más de una ocasión, tempranamente a través de la mirada cercana de Darío, que así lo apreció cuando subrayó el contraste entre la posición conquistada en todos sus perfiles –incluidos los negativos– y esa falta de comprensión de algunos aspectos de su obra: "Todo conquistado: renombre, respeto y consideración en los propios patrios sanedrines, admiración y afecto entre sus iguales. Todo, hasta el denuesto regocijador y la parodia plausible. Todo menos la verdadera comprensión de ciertas cosas suyas, al lado de las cuales se ha pasado sin penetrar lo que dentro se contiene". Cf. R. Darío, "Leopoldo Lugones", *Cabezas*, en *Obras completas. Semblanzas,* tomo II, op. cit., p. 992.

[16] Cf. O. Paz, *El caracol y la sirena (Rubén Darío)*, en *Cuadrivio,* op. cit., p. 24. El carácter directo o indirecto de esa influencia fue también destacado por Borges: "La literatura de América aún se nutre de la obra de este gran escritor; escribir bien es, para muchos, escribir a la manera de Lugones. Desde el ultraísmo hasta nuestro tiempo, su inevitable influjo perdura creciendo y transformándose. Tan general es ese influjo que para ser discípulo de Lugones, no es necesario haberlo leído". Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones, op.. cit.,* p. 12.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

grandes poetas de nuestra lengua (o quizá habría que decir: uno de nuestros más grandes escritores). En 1909 publica *Lunario sentimental*. Es Laforgue pero un Laforgue desmesurado, con menos corazón y más ojos y en el que la ironía ha crecido hasta volverse visión descomunal y grotesca [...] El mexicano López Velarde recoge y transforma la estética inhumana de Lugones"[17].

2.2 Luces y sombras de la comparación con Jules Laforgue

También Borges, en su "Prólogo" para *El imperio jesuítico*, al hablar de la "sombra tutelar" que hay detrás de cada uno de los libros de Lugones, menciona la de Jules Laforgue para *Lunario sentimental*[18]. Igualmente asevera en su libro sobre Lugones: "En el *Lunario sentimental* (1909), se trasluce el ejemplo del simbolista francés Jules Laforgue y de su *Imitación de Notre-Dame la Lune*. Sin embargo, como Lugones fue algo más que un espejo de los libros que iba leyendo, es posible conjeturar que aun sin Laforgue hubiera llegado a despojarse de la juvenil y excesiva solemnidad de los *Crepúsculos del jardín*"[19].

Señalamos la referencia ineludible a Laforgue, puesta de manifiesto con frecuencia cuando se habla de *Lunario*, porque ha hecho aflorar una vertiente de crítica comparada de ambos autores en la que suelen salir a relucir junto a los aspectos positivos y más meritorios de *Lunario* las deficiencias que parecen desprenderse de su cotejo con la obra de Laforgue; es decir, parte de las críticas esgrimidas contra Lugones se han producido por contraposición con la obra del poeta francés. La historia crítica del estudio de tal relación comprende desde simples menciones y afirmaciones más o menos generales[20] hasta trabajos centrados en el tema[21], de entre los cuales el más

[17] Cf. O. Paz, *El arco y la lira*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 95.
[18] Cf. J. L. Borges, "Leopoldo Lugones: *El imperio jesuítico*", *Biblioteca personal. Prólogos,* en *Obras completas IV*, op. cit., p. 461.
[19] Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones, op.. cit.,* p. 33.
[20] Además de Borges y Octavio Paz, la lista incluye a Roberto F. Giusti –que fue el primero en indicar las afinidades entre los dos poetas valorando negativamente la obra de Lugones–, Carlos Obligado, Ángel Battistessa, Guillermo Ara, Juan Carlos Ghiano, Enrique Anderson Imbert, Max Enríquez Ureña, Marta Morillo-Frosch, Alba Omil y, dedicándole un espacio algo mayor, Marie-Joséphe Faurie. Esos trabajos aparecen reseñados en A. W. Phillips, "Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*", op. cit., pp. 43, 44; A. W. Phillips, "Novedad y lenguaje en tres poetas: Laforgue, Lugones y López Velarde", en J. O. Jiménez (ed.), *El simbolismo,* op. cit., pp. 216-217. No obstante, R. H. Ferguson juzga "superficial e insuficiente" el estudio del parentesco entre Laforgue y Lugones. Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 20.
[21] Como los de Allen Phillips, María Teresa Maiorana o Raquel Halty Ferguson.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

amplio se debe a R. H. Ferguson, que le consagró un libro entero: *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna.*

En cualquier caso, la comparación entre Lugones y Laforgue no ha estado exenta de riesgos, porque aunque es tan evidente su pertinencia, se tiende a analizar los logros de los dos poetas partiendo de Laforgue, a quien se toma como punto de referencia y apoyo, y ante las claras diferencias observadas se concede a Lugones una maestría verbal indiscutible, que no desmerece del modelo, al tiempo que se le niegan otros valores, lo que resulta en detrimento de la hondura lírica o la expresión íntima del poeta, considerados como cualidades esenciales en la creación poética. Por otro lado, ni los más sagaces escapan a la tentación demasiado fácil de ver en *Lunario sentimental* un "desarrollo" de los hallazgos laforguianos[22]. Generalmente en los trabajos centrados en el estudio de la relación entre ambos poetas las semejanzas en cuanto a temas, metáforas y lenguaje han sido contrastadas con las diferencias de tono[23], pero sólo Ferguson, que también considera el hecho, se pregunta cómo fue posible conseguir efectos tan distintos con análogos medios, y pone el acento en la disparidad de actitudes e ideas estéticas de los autores, pues es consciente de que incluso aquellos artículos que inician "un estudio de las semejanzas temáticas, léxicas y metafóricas" resultan limitados porque "[dan] una idea relativamente deformada del conjunto, y prescinden del imprescindible tema de la estética"[24].

Si colocamos los méritos y deméritos atribuidos a Lugones en la balanza en que los han sopesado, de un modo bastante generalizado, se observa que se ponen de relieve las excelencias técnicas, la riqueza metafórica, la exuberancia verbal –todo ello como exponente de una fecunda imaginación y un temperamento despreocupado, alegre y jovial–, frente a la falta de notas íntimas, lirismo y capacidad para conmover; pero si se consideran tales rasgos en relación con las creaciones de Laforgue, aunque las bondades en el plano formal no sólo no sufren menoscabo sino que se ven a veces reforzadas, las carencias de fondo parecen intensificarse. A. W. Phillips, luego de afirmar que "las piruetas y cabriolas líricas del *Lunario* tienen un valor excepcional por su audacia

[22] Cf. A. Rodríguez López-Vázquez, "Los *Pierrots* de Jules Laforgue: Claves para una traducción", op. cit., p. 83.
[23] Cf. A. W. Phillips, "Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*", op. cit., pp. 55-57, 64; A. W. Phillips, "Novedad y lenguaje en tres poetas: Laforgue, Lugones y López Velarde", op. cit., p. 221; M. T. Maiorana, "«L'imitation de Notre Dame la Lune» y el «Lunario sentimental»", op. cit., pp. 136-137, 145; R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 20.
[24] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

metafórica, su extravagancia jovial y su magisterio técnico"[25], pone de manifiesto algunas de las críticas negativas dirigidas contra Lugones, adhiriéndose sólo en parte a las mismas: "Se ha tachado a Lugones de falta de hondura y preocupación seria porque en esta poesía, desinteresada y libre, se patentizan más que nada su suprema versatilidad, su potencia imaginativa y su genio verbal. En toda su poesía Lugones nunca llega a sobresalir por las notas íntimas, verdaderamente líricas, sino más bien por sus momentos de descripción o narración. Los que le critican su superficialidad, tienden a olvidarse de sus confesadas intenciones. En el *Lunario*, es verdad, escribe una poesía ingeniosa, momentánea, acrobática, a veces trivial en la cual predominan lo festivo y lo jocoso"[26], pero al dar con magníficos hallazgos verbales Lugones estaría cumpliendo, defiende el crítico, el programa estético hecho explícito en su "Prólogo", pese a lo cual añade: "Más lícito, quizá, criticarle su frialdad y ausencia de intimidad"[27], crítica que también había formulado Borges[28]. Apreciamos varios problemas en este análisis: en primer lugar, se atribuye con excesiva ligereza simple jovialidad y despreocupada alegría al autor de *Lunario*; en segundo lugar, la acusación de frialdad y falta de intimidad revela que no se percibe la dirección que la obra señala para un nuevo tipo de poesía, más allá incluso de las intenciones vertidas por el autor en el "Prólogo" de su libro.

Antes de discutir este tipo de juicios en los aspectos que consideramos desenfocados, queremos mostrar cómo se acentúan por la comparación entre los poetas estudiados y hasta dónde llegan las implicaciones de tal comparación.

2.2.1 Diferencias de tono y de visión estética

Puesto que hay acuerdo en que Laforgue emplea la ironía como máscara tras la que ocultar su amargura genuina, sin lograrlo enteramente, mientras que se ve en la poesía de Lugones una creación eminentemente deshumanizada y fría, más humorística que irónica, se ha hecho casi tópica la distinción entre el Laforgue que logra transmitir la profundidad de su dolor tras su velo irónico y el Lugones de espíritu alegre y burlón que no trasciende el juego verbal. El propio Borges lo puso de manifiesto y, aunque dijo

[25] Cf. A. W. Phillips, "Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*", op. cit., pp. 47-48.
[26] *Ibidem*, p. 48.
[27] *Ibidem*. Parecidas formulaciones encontramos en A. W. Phillips, "Novedad y lenguaje en tres poetas: Laforgue, Lugones y López Velarde", op. cit., pp. 205, 215.
[28] Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones, op.. cit.*, pp. 22, 50, 76.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Lugones que "fue y sigue siendo el máximo escritor argentino"[29], al compararlo con Laforgue aseguró: "Lugones iguala y tal vez supera a Laforgue en el número y en la variedad de los artificios verbales, pero estos artificios, en Laforgue como en Byron, sirven para traducir una individualidad y corresponden o parecen corresponder, a una idiosincrasia, en Lugones son meras habilidades, son deliberados juegos retóricos y no trascienden el plano literario"[30]. A similares conclusiones llegan una y otra vez A. W. Phillips y M. T. Maiorana. Afirma el primero: "el humorismo lugoniano, por desconcertante y pintoresco que sea, es sobre todo festivo, alegre y optimista. A la inherente tristeza de Laforgue se opone en Lugones una especie de exuberancia y regocijo. Parece deleitarse en los juegos de ingenio. En el fondo la ironía de Laforgue encubre una seria preocupación; la de Lugones revela más bien un espíritu de burla que trae a primer plano lo frívolo y lo trivial [...] Más que verdadera ironía en Lugones, ya que falta la espina dolorosa, creemos ver un humorismo sardónico y burlesco, que delata un espíritu festivo muy distinto del pesimismo, a veces amargo, de Laforgue. Lugones divierte; Laforgue suele entristecernos repetidamente tras su mueca irónica""[31]. En otro texto dice Phillips, trivializando excesivamente el humorismo lugoniano: "el espíritu humorista de Lugones, muy distinto de la máscara que se pone el francés para proteger su pesimista sensibilidad dolorida, *no parece trascender lo festivo*"[32]. En la misma línea crítica expone M. T. Maiorana: "la imitación de Lugones dejará de lado esa esencia íntima. Diametralmente opuesto por temperamento físico y mental a su joven maestro, Lugones no puede imitarlo sino en la forma. Será el suyo juego de líneas y movimiento puramente exterior [...] Su *Lunario* cautiva por hallazgos sonoros, por riqueza verbal pero no estremece nunca por contenido padecimiento [...] Ni temores recónditos, ni pudor de sufrimiento, ni angustias metafísicas. Sus negaciones no están signadas de tristeza sino de una alegre despreocupación"[33].

Como decíamos, una gran parte de estos juicios nos parece descaminada por varias razones. Para empezar, el "no puede imitarlo sino en la forma" de Maiorana nos

[29] *Ibidem*, p. 95.
[30] *Ibidem*, p. 35.
[31] *Ibidem*, pp. 55-57. Los efectos tan diferentes entre ambos tipos de poesía son nuevamente destacados cuando dice de "esta poesía ingeniosa, caracterizada por sus piruetas y cabriolas" que "es jovial, hasta diríamos, sin remilgos, festiva y trivial, de tono irreverente y sarcástico. El *Lunario* divierte y sorprende por su extravagancia y su virtuosismo: no conmueve casi nunca". Cf. A. W. Phillips, "Novedad y lenguaje en tres poetas: Laforgue, Lugones y López Velarde", op. cit., p. 218.
[32] *Ibidem*, p. 221. Las cursivas son mías.
[33] Cf. M. T. Maiorana, "«L'imitation de Notre Dame la Lune» y el «Lunario sentimental»", op. cit., pp. 136-137.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ofrece una primera clave para interpretar el error que mencionamos de considerar a Lugones como mero epígono de Laforgue, a quien se tiene, en estos casos, como punto de referencia que proporciona los criterios con los que valorar las realizaciones lugonianas y medir sus aciertos o desaciertos. Lo que habría que plantearse es si realmente Lugones *no puede* imitar a Laforgue en el fondo y en el tono o es que *no quiere* imitarlo. Cabe invocar la afirmación del poeta argentino en el texto que le dedica a Darío como homenaje póstumo, texto en el que trazó una línea definitiva entre la imitación servil y la que se logra cuando se produce en el seno de un diálogo entre colosos del arte: "Para imitar con éxito a un artista superior, se necesita ser otro artista superior: pero cuando se es esta cosa excelente, ya no se imita a nadie: se crea"[34].

Laforgue tuvo, es cierto, una trayectoria poética que lo llevó a descubrir su voz más personal alejándose del tratamiento grandilocuente y serio para la expresión de sus angustias existenciales y buscando en la ironía y el humorismo, incluso en la autoparodia, instrumentos muy eficaces y máscaras tras las que ocultar su dolor haciéndolo, sin embargo, extrañamente más desasosegador. Ése constituye un rasgo de modernidad, en tanto en cuanto el escritor se muestra capaz de distanciar el yo poético del yo empírico y objetivarlo, con lo que se aleja notoriamente de la estética romántica centrada en la percepción y valoración de la realidad siempre tamizada por una fuerte subjetividad; no obstante, la materia poética de Laforgue sigue siendo él mismo –a quien adivinamos tras los velos que se impone– y sus preocupaciones –alrededor de las cuales gira su discurso poético por lo general–, y en ese sentido todavía vislumbramos, aun entendiendo que fue un precursor de poéticas desarrolladas en el siglo XX, un hilo que lo une con ese Romanticismo del que los escritores de su generación fueron hijos literarios directos[35].

Lugones escribe su libro dedicado a la luna casi veinticinco años después de que Laforgue publicara el suyo, un lapso lo suficientemente amplio como para no abrazar diferentes pretensiones. Se subestima al poeta argentino y su fuerte personalidad literaria si se piensa que pudo tener tan estrechas miras como para no haber percibido lo que se ha señalado en Laforgue, o para haber pretendido imitarlo sin lograrlo y sin perseguir llevar más lejos, de alguna manera, su empresa poética. Entre otras cosas,

[34] Cf. L. Lugones, "Rubén Darío" (Discurso pronunciado el 21 de mayo de 1916 en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires), en R. Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, op. cit., p. 234.
[35] Cf. R. H. Ferguson señala con respecto a Laforgue: "Se repliega sobre sí mismo: en esto podría decirse que es un neorromántico, un poeta del yo". Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 42.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¿cómo podría haber influido tanto en generaciones literarias posteriores si su obra no fuera otra cosa que "piruetas" y "cabriolas" verbales, y si su aportación fuese subsidiaria de la del escritor francés? Lo cierto es que Lugones logra en muchos momentos alejarse aún más que Laforgue de la poética romántica (es más, adopta un impulso antirromántico) al conseguir un distanciamiento mayor de la materia literaria[36], que puede así llegar a tratar con esa especie de humor descarnado y cruel que exhibe a menudo en *Lunario*. Lugones, el hombre, es menos visible en su libro de 1909 que Laforgue en los suyos; Lugones, el poeta, no sólo se separa del yo empírico en *Lunario* (llega a nombrarse en tercera persona en varios textos), sino que elude la subjetividad que lo constituye, y crea, con frecuencia, como un demiurgo que aspira a una creación neta, sin intermediarios[37], ni siquiera el de su propia interioridad. Laforgue se objetiva para contemplarse y poder revelarse, así, con más eficacia, mientras que Lugones se distancia convenientemente de su creación para ser capaz de revelar sin revelarse, que no en vano sostuvo él mismo que el deber del poeta "«... no es revelarse, sino revelar»"[38]. Así pues, el poeta argentino nos hace ver el fruto de su labor creadora en un universo lunar renovado y sorprendente que parece engendrarse casi por el encanto de la luz del astro nocturno modelado a su vez por las cualidades de la palabra poética, convirtiendo el mundo sublunar en creación alucinante y dirigiendo los hilos de sus criaturas, ese montón de adeptos (humanos o no) que forma la plural legión de los lunáticos, gobernados sin remedio por la fuerza del astro que los rige. Todo el simbolismo de la luna es explotado con una plasticidad jamás antes alcanzada y difícilmente superable.

En definitiva, la acusación de frialdad o falta de intimidad en el caso de *Lunario* nos parece proceder de una falta de comprensión cabal del lugar y la significación

[36] Cuando Hugo Friedrich se ocupa de determinar lo que distingue a Baudelaire de los románticos y, por tanto, lo que hace de él el padre de la lírica moderna señala: "Con Baudelaire empieza la despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica, como lo habían pretendido los románticos, en contraste con la lírica de muchos siglos anteriores". Cf. H. Friedrich, *La estructura de la lírica moderna,* op. cit., p. 49. Cita el testimonio del propio Baudelaire hablando en una carta de la "intencionada impersonalidad de mis poemas". *Ibidem.*

[37] Se puede confrontar la típica creación lugoniana en *Lunario sentimental* con el concepto de poema moderno y de la función del poeta en él tal y como lo expresa Friedrich, quien dice de aquél que "prescinde de la humanidad en el sentido tradicional de la palabra, de la vivencia, del sentimiento, y a menudo incluso del yo personal del poeta, el cual no participa de su poema como individuo privado, sino *como inteligencia que crea poesía*, como operador de la lengua, como artista que ensaya las distintas fases de transformación de su fantasía soberana o de su irreal manera de ver una materia cualquiera e insignificante en sí [...] Se trata de una expresión polifónica y autónoma de la pura subjetividad, que ya no puede descomponerse en valores sensibles". *Ibidem*, pp. 23-24.

[38] Cf. L. Lugones, "Prólogo" a C. Nalé Roxlo, *El grillo. Claro desvelo*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 17, citado por R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 66.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

verdaderos de la obra. Si el tono es distinto al que percibimos en Laforgue, lo es, y esto es tal vez más relevante, porque lo son la actitud y la empresa poética misma que acomete. No se podía pedir a una poesía que surgía de un impulso antirromántico, con la que se buscaba también superar el Modernismo, las cualidades que corresponderían a una poesía nacida, en última instancia, de la sensibilidad romántica, lo que no significa que el autor no integre en su libro pluriabarcador el universo de temas y motivos modernistas y románticos, como también decadentistas, sometidos con frecuencia a alguna de las formas de su plural ironía[39]. Otras ocasiones habría para un tratamiento muy diferente de los mismos temas, siendo cierta la afirmación de Borges de que una cualidad exhibida por Lugones fue "la posibilidad de encarar un tema desde diversos ángulos, de usarlo para la exaltación o para la burla"[40], cualidad, por cierto, ya presente en el espacio del *Lunario*, y que por paradójica puede dar un punto desconcertante a la parodia lugoniana en algunos casos[41].

Así pues, si bien entendemos que como apreciación subjetiva y global aplicada al conjunto de su obra en verso se puede valorar como una carencia del Lugones poeta la falta de intimidad –tantas veces subrayada–, hemos de insistir en que en *Lunario sentimental* la despersonalización que la origina (O. Paz hablaba de un "estética inhumana") es algo buscado por el escritor, un elemento de renovación, y no es *en esa obra* donde se le pueda achacar como defecto el dictamen de Borges al afirmar que "Lugones está, por decirlo así, un poco lejos de su obra; ésta no es casi nunca la

[39] Como ya resulta bien notorio, la herencia romántica marcó hasta tal punto la poesía posterior que H. Friedrich interpreta la supervivencia de Romanticismo francés "como destino espiritual de las generaciones posteriores, incluso de aquellas que creían liquidarlo e imponer otras modas", caracterizando a la poesía moderna, la de los herederos de ese Romanticismo, como "romanticismo desromantizado". Cf. H. Fridrich, *La estructura de la lírica moderna,* op. cit., pp. 40-41.

[40] Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones, op.. cit.,* p. 96.

[41] Tanto es así que encontramos análisis opuestos al respecto, y mientras hay quien, como Ruiz Barrionuevo, han destacado sobre todo la dimensión paródica de los cuentos de *Lunario*, en los que "la luna cumple un papel fundamental en el desenlace que siempre se frustra". (Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, ironía y parodia", op. cit., p. 196), otros como R. M. Scari han observado un tono diferente –de mayor seriedad– entre ellos y los poemas, viendo en aquéllos una continuación de la poética romántica: "la prosa de *Lunario* no refleja el tono o el estilo de los versos. Nos hallamos en presencia de una prosa modernista, relativamente armoniosa y clara, que más se asemeja a la de *Azul*, de Rubén Darío, que a las rugosidades de *La guerra gaucha* o a las muecas irónicas que distinguen la poesía del *Lunario*. Otro detalle significativo que conviene señalar es que los temas, los personajes y el lenguaje son decadentes, finiseculares, con la nota de *spleen* de los últimos románticos. Hastío y desaliento a la manera de Bécquer, prosa enfermiza y pálida, en fin, muy poco «lugoniana»". Cf. R. M. Scari, "Los cuentos del *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núms. 2-3, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1973-1974, pp. 883-894, p. 883. Semejante análisis cae en el extremo de homogeneizar la pluralidad de tonos que Lugones refleja en sus cuentos de *Lunario* y se hace del todo insostenible si pensamos en "Abuela Julieta".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inmediata voz de su intimidad sino un objeto elaborado por él"[42]. Es inevitable recordar, por otra parte, que, según apuntamos más arriba, tal fue una herencia que recibió el propio Borges, tomando la forma de un intelectualismo poético que vence también con frecuencia a la expresión íntima y lo sitúa a su vez a cierta distancia de su obra, inescrutable en su voz lírica.

A pesar de todo, no es tampoco cierto que el Lugones de *Lunario* no estremezca ni conmueva nunca, y parte de la crítica ha corregido, de hecho, la apreciación de falta de intimidad y tono lírico en el poeta[43]. Aunque no pretenda conmover particularmente cuando hable de sí mismo, lo logra en la recreación de sus personajes, en los momentos íntimos culminantes que marcan el apogeo del amor frustrado. Lugones no sólo crea una entidad poética en *Lunario sentimental*, la del poeta burlón que canta los desatinos de sus lunáticos y la crueldad juguetona del astro nocturno o su cualidad transfiguradora que lo alía con lo trivial, sino que se convierte asimismo en creador –o recreador si se prefiere– de caracteres, y, aunque condensados en ciertas composiciones, hay algunos momentos de enorme tensión e intensidad emocional que son demasiado significativos como para pasarlos por alto; ellos determinan la otra cara de *Lunario*, momentos en que el poeta, pese a su distanciamiento irónico, se acerca suficientemente al dolor y a la vibración íntima de sus desdichadas criaturas: ¿No es emocionante presenciar el instante de vértigo que sella para siempre las posibilidades de realización vislumbradas tras de un amor imposible en "Abuela Julieta", contemplar el desvalimiento de la tía y el sobrino cuya vida de amor frustrado vemos pasar ante nuestros ojos con todo su patetismo cruel? También resulta espectáculo conmovedor, por cierto, la cómica credulidad de don Quijote enfrentada al resentido cinismo de Hamlet en la pieza "Dos ilustres lunáticos". ¿Y no es emocionante asimismo asistir de nuevo al instante de perdición de Francesca y Paolo, con su torrente de pasiones mudas desatándose por dentro?:

> Las densas cortinas obligábanlos a unirse mucho para aprovechar el escaso vano abierto sobre el cielo. Juntos en el diván, el libro unía sus rodillas y aproximaba sus rostros hasta producir ese rozamiento de cabellos cuya vaguedad eléctrica inicia el vértigo de la tentación. Sus pies casi se tocaban, compartiendo el escabel [...] Ya no leían; y así pasaron muchas horas, con las manos tan heladas sobre el libro, que poco a poco se les fue congelando toda la carne. Sólo allá adentro, con grandes golpes sordos, los corazones seguían viviendo en una sombría intensidad de crimen[44].

[42] *Ibidem.*
[43] A ello dedica interesantes observaciones T. Alva Negri, que destaca el lirismo "sobrio" de *Lunario*. Cf. T. Alva Negri, *Lugones: planteamientos para una crítica*, op. cit., pp. 25-31.
[44] Cf. L. Lugones, "Francesca", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 419.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con el ejemplo de esas tragedias desarrolladas bajo la acción lunar, influjo secular que ha marcado, en la imaginación del poeta, destinos como el de Francesca o el de su nueva Julieta, se nos presenta una reescritura del drama de los desdichados sucumbiendo de nuevo y para su mal al hechizo del astro burlón y maléfico.

Aunque R. H. Ferguson insiste también en la diferencia de tono entre el Lugones de *Lunario sentimental* y el que refleja la obra de Laforgue, se interroga sobre la causa de tal diferencia hecha posible pese a la semejanza de la materia poética, y la atribuye a "la divergencia de sus posiciones estéticas [...] cosa fundamental que no se ha estudiado hasta ahora y que nos parece contener la clave para un mejor entendimiento"[45]. Básicamente Laforgue –cuyas ideas al respecto se encontraban dispersas en apuntes– con su búsqueda de renovación estética aparece preocupado por lograr un arte interesante y original, sin pretender ningún género de finalidad moral o propósito bienhechor en la creación poética. Cree en el carácter efímero de las sensibilidades estéticas, variables según la época, y forma parte fundamental de su credo artístico la idea del Inconsciente tomada de Hartmann, cuya obra *Die Philosophie des Unbewussten* (1869) fue traducida al francés en 1877 como *La Philosophie de l'Inconscient*[46]. La relación de este principio con la creación artística se sustentaría en la idea de que "el arte no existe más que por obra del Inconsciente, que le sugiere al artista las asociaciones de ideas y de imágenes"[47]. Así, para Laforgue "El arte parece ser la representación más alta del Inconsciente. La génesis del arte está en el Inconsciente [...] el Inconsciente no sólo es la fuente de inspiración artística, sino que también lo es de la ciencia [...] El arte para Laforgue [...] es como la expresión intelectual y dinámica del Inconsciente de Hartmann, y como tal, es algo variable, efímero y personal"[48].

Ferguson hace el análisis de la estética de Lugones basándose sobre todo en *Prometeo* y el "Prólogo" de *Lunario*. Para Lugones las prioridades parecen ser distintas. Frente a Laforgue, que busca encontrar la sensibilidad propia de su tiempo y se aparta de toda pretensión moral, Lugones contempla con admiración genuina la cultura griega como ideal y auténtico modelo, así como el sistema filosófico de Platón por su conciliación de ética y estética, pues considera que en la obra de arte deben estar unidas belleza y virtud. Señala Ferguson que "Esta visión del arte como creación de Belleza, Verdad y Bien lleva así implícita la noción del arte como actividad social, que tiene

[45] Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 20.
[46] *Ibidem*, pp. 25-26.
[47] *Ibidem*, p. 27.
[48] *Ibidem*, pp. 28-30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desde luego consecuencias pedagógicas"[49]. Ello determinaría en la apreciación de Lugones la función social, política y pedagógica del arte, y el hecho de que la misión del poeta sea "de gran importancia social, porque el poeta es el cantor de la verdad"[50]. De ahí procedería, indica Ferguson, la utilidad del arte, apoyándose además en las afirmaciones de Lugones en el "Prólogo" de su *Lunario* en relación con la utilidad y el carácter práctico del verso como instrumento de renovación de la lengua.

Alejado de la idea del arte por el arte, Lugones estaría más próximo a las concepciones de Hugo sobre el poeta como guía de la humanidad, un profeta, un elegido[51]. La función social y bienhechora del arte también tendría como consecuencia una aparente limitación a la libertad expresiva del poeta, pues, según aclara Lugones, se habría contraído la obligación de "respetar ciertos principios que son los fundamentos de la sociedad a cuyo servicio pónese voluntariamente el escritor"[52]. Entre las reglas a que habría de sujetarse el poeta para lograr la proporción y belleza necesarias estaría la de la imprescindible rima, que considera elemento esencial en el lenguaje poético (algo que mantendría siempre), lo que provoca su crítica hacia quienes quieren desprenderse de ella encubriendo –según él lo ve– su impotencia, que es la peor forma de servidumbre, con el nombre de libertad[53].

El contraste señalado entre la poética de Laforgue y la de Lugones suscitaría la diferencia de tono entre ambos escritores, pues Ferguson ve la raíz de la "impresión de impersonalidad" de Lugones en la misión social y en la responsabilidad moral atribuida al poeta, que lo llevaría más bien a "revelar" que a "revelarse", algo acorde, además, con su ideal clásico[54]. El loable esfuerzo de Ferguson por buscar la raíz del enigma planteado no impide que sitúe algunas piezas fuera de lugar y no se sirva de ellas para llegar al fondo del asunto. Ella misma señala el precedente de Hugo en la defensa de la *función civilizadora* del poeta y, sobre todo, anota la paradójica aristocracia espiritual del artista expuesta por Lugones en consonancia con otros modernistas, como Rodó. El texto que aduce es enormemente significativo: "Toda facilidad que el artista se concede por impaciencia o ineptitud es cobardía moral y disolución de la personalidad en el vago protoplasma de la plebe. *El artista es, inexorablemente, un aristócrata* por derecho de

[49] *Ibidem*, p. 33.
[50] *Ibidem*, p. 34.
[51] *Ibidem*, pp. 34-35.
[52] Cf. L. Lugones, "Máquinas de escribir", en *La Nación*, 24 de noviembre de 1935, citado por R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 37.
[53] Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 37, n. 82.
[54] *Ibidem*, p. 42.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nacimiento. El destino le confió la nobleza más respetable [...] pero así mismo el arduo deber de mantenerla valeroso. Toda nobleza se define por el imperio del valor y del deber"[55]. La noción del deber en Lugones ha de ser leída en relación con esos conceptos, porque es cierto que el escritor argentino proyectó la función social, o mejor civilizadora, de la poesía (algo que estaba en su programa estético-moral), pero también es cierto que *su práctica poética* incorporaba buenas dosis de aristocracia espiritual. No era complaciente con las mayorías (ya se ve más arriba el desprecio con que habla del "vago protoplasma de la plebe"), como si él mismo estuviera, en el fondo, de acuerdo con su Hamlet cuando éste dijo: "Quiero la igualdad, pero en la higiene, en la cultura y en el bienestar: la igualdad hacia arriba. Mientras ello resulte un imposible, me quedo en mi superioridad"[56]. Es decir, la función social que Lugones daba a la poesía no tiene nada que ver con los alegatos de una poesía social comprometida en su contenido, dirigida al pueblo, sino con su calidad de producto valioso y su papel en el desarrollo de la lengua, que harían de ella un instrumento esencial para la construcción de una civilización superior, aquélla que, mirando al mundo helénico, aspirara a emularlo en su excelencia, y para ello había que contar con la indispensable educación de sus gentes.

Como subraya Rafael Gutiérrez Girardot –parafraseando a Hegel– en la moderna sociedad burguesa (basada en el egoísmo, en la búsqueda del interés propio, en el principio de utilidad, en el sistema de dependencias mutuas) "el arte ha dejado de ser la más alta forma en la que se manifiesta la verdad y el más alto menester del espíritu"[57], por lo que el abismo que se abre entre sociedad y artista llevaría a actitudes de marginalidad o replegamiento hacia el interior de uno mismo buscando la excelencia al abrigo de la máxima de "el arte por el arte". La difícil relación entre artista y sociedad ya había sido preludiada por Goethe en su *Wilhelm Meister* (1796) y descrita por Hölderlin en la elegía *Pan y vino* (1800-1801), y acompañaría la percepción del poeta durante todo el siglo XIX[58]. Las "novelas de artistas" (cuyo origen pone el crítico en *Argindhello y las islas bienaventuradas* (1787), de Wilhelm Heinse, y *Lucinde* (1799) de Friedrich Schlegel) serían una respuesta al desencuentro con los valores de esa nueva sociedad burguesa: la del rechazo del artista hacia tal sociedad, la búsqueda de su utopía

[55] Cf. L. Lugones, "Un poeta pagano", en *La Nación*, 9 de septiembre de 1923, citado por R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 34, n. 71. Las cursivas son mías.
[56] Cf. L. Lugones, "Dos ilustres lunáticos, o La divergencia universal", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 315.
[57] Cf. R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales,* op. cit., p. 28.
[58] *Ibidem*, p. 25.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y la evasión a mundos diferentes[59]. Pero el panorama no es uniforme: si José Asunción Silva siguió más o menos la línea esbozada, con su novela *De sobremesa*, Martí procuró con su *Amistad funesta* (1885) un género algo diferente de "novela de artista", aquélla en que el poeta protagonista es un idealista dolorido que busca la justicia social, de modo que en ella se configura, señala Girardot, "el artista como héroe y sacerdote"[60].

Por otra parte, pensamos que algunos escritores como Rodó o Lugones, nostálgicos de "Ese mundo del hombre íntegro [que] pertenece al pasado, [...] el de la imagen ideal de Grecia que se había formado desde Winckelmann y a cuyo engrandecimiento contribuyeron, además de Goethe y Herder, su amigo Hölderlin y el mismo Hegel"[61], buscaron el modo de reintegrar el arte al corazón de la vida de los pueblos con una tarea pedagógica, actualizando la función social de dicho arte para volver a colocarlo en un lugar privilegiado, aun en medio de la nueva sociedad burguesa y de sus intereses, e intentaron hacer ver a esa sociedad una utilidad manifiesta al presentar el arte como un instrumento esencial de civilización. Tal constituye el aliento utópico que sustenta parte de la obra de Lugones.

Es necesario, no obstante, que profundicemos algo más en la dirección de aquella función social que se le supone a la creación del escritor argentino, porque de no ser así se puede caer en errores por simplificación, al aplicar en las explicaciones las estructuras mentales que posee el crítico –nos referimos en este caso a R. H. Ferguson– en lugar de aquellas que sostuvieron el pensamiento del poeta. Puesto que las concepciones de Lugones a este respecto son deudoras de las de Hugo, hemos de hacer ver las diferencias que se producen, sin embargo, entre uno y otro.

Recordemos, en primer lugar, que advertimos en la primera parte de nuestro trabajo con qué entusiasmo y esperanza miró el escritor francés al pueblo, destinatario de los esfuerzos de los poetas, de su impulso civilizador. La necesidad de una educación espiritual debía dar al pensador la misión de ser guía del progreso para el ennoblecimiento moral, el desarrollo de la inteligencia y la dignidad humana. Lugones sigue la estela de Hugo para diseñar las relaciones entre el pueblo y el poeta en sus escritos civilizadores, pero su temperamento tiene unas inclinaciones que no puede sofocar y que lo llevan en otra dirección, la de un aristocratismo espiritual que no se

[59] *Ibidem*, p. 39.
[60] *Ibidem*, p. 44.
[61] *Ibidem*, p. 29.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

deja satisfacer por las tendencias de las masas[62]. En el ámbito práctico Hugo concretó la necesidad de una enseñanza obligatoria y gratuita, y estableció un programa educativo que había de culminar con la explicación de las grandes obras; Lugones, por su parte, dedicó importantes esfuerzos profesionales al campo de la didáctica[63] y a su labor como Inspector General de Enseñanza Media. Sin embargo, mientras que Hugo aparece lleno de fe en el pueblo y en sus capacidades para mejorar y dejarse penetrar por el ideal y la belleza, en Lugones debieron encontrar acomodo el prurito educador y civilizador –que se aprecia muy intenso y que le hizo acometer esfuerzos extraordinarios[64]– y sus ideas sobre el pueblo y la democracia, ciertamente cambiantes pero nunca netamente positivas, y, desde luego, cada vez más negativas. A veces lo vemos defender la democracia –siempre que esté preparada, eso sí, por una oligarquía inteligente–, porque es el sistema compatible con la educación universal, la legislación liberal, etc.: todo lo necesario para el progreso efectivo de una civilización[65]. Pero como tantas cosas relativas al poeta argentino, sus relaciones con el pueblo aparecen dominadas por las contradicciones y paradojas. Una de ellas surgía del contraste entre su intenso deseo de progreso espiritual del pueblo, sus enormes ansias civilizadoras, así como su persistente afán de justicia para con los oprimidos, y su poca fe real e íntima en ese mismo pueblo, aunque cuente en su haber incluso con alguna obra de exaltación revolucionaria de izquierda[66].

Convivieron en Lugones algo así como un amor al pueblo como entidad abstracta, como fundamento de una nacionalidad y una civilización, y su desprecio por el pueblo real de carne y hueso, que veneraba a sus amos y maltrataba a sus libertadores, con el consecuente repudio de la democracia, que no daba a ese pueblo sino el privilegio de elegir al amo, todo lo cual expresó en varias ocasiones[67], llegando a exclamar ya en

---

[62] Apunta Carmen Ruiz Barrionuevo que ya en la fecha temprana de 1896 tiene lugar un primer viraje ideológico o al menos de militancia política de Lugones, que se aparta del partido socialista y las ataduras que ello conlleva, lo que se refleja en una mayor libertad creadora, de modo que "ya sólo ondea el estandarte del Arte bien que enfrentándose contra la vulgaridad burguesa". Ello marcaría una trayectoria coherente iniciada en *Las montañas del oro* y determinada por la "elevación del artista, el deseo de ser un gran hombre, de pertenecer a una elite privilegiada". Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El rumbo modernista de Leopoldo Lugones", op. cit., pp. 304, 305.

[63] De esos esfuerzos quedaron obras como *La reforma educacional* (1903) y *Didáctica* (1910).

[64] A. Capdevila pone de manifiesto, habiéndolo sabido de primera mano, que el poeta se entregó por completo y con un empeño desusado a su actividad funcionarial. Cf. A. Capdevila, *Lugones, op,. cit.,* pp. 206 y ss.

[65] Cf. J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., pp. 75, 76.

[66] *El dogma de la obediencia* es esa obra de la que fueron publicadas en el *Boletín de la Facultad de Derecho* de Córdoba, dirigido a la sazón por Arturo Capdevila (años 1919-1920), las partes estrictamente de teoría política, no las de carácter revolucionario. Cf. A. Capdevila, *Lugones, op,. cit.,* pp. 284-285.

[67] Cf. J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., pp. 77, 82, 118.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1916 (su época supuestamente "demócrata"[68]): "¡Ah, si los pueblos no tuvieran el dolor, el dolor que aun a las bestias ennoblece, no merecerían sino desprecio!"[69]. Son muy significativas para entender esa relación, que fue esencialmente de amor-odio, las siguientes palabras de Lugones: "A semejanza de aquellos extremos paladines que para conservar más puro y vivo su amor alejábanse del objeto amado, es, precisamente, mi afección por el pueblo la que me impide acercarme a él"[70], y en otro lugar dice: "El pueblo, como entidad electoral, no me interesa lo más mínimo. Nunca le he pedido nada, nunca se lo he de pedir, y soy un incrédulo de la soberanía mayoritaria [...] Tanto como me siento apegado al pueblo argentino del cual todos formamos parte, en la noble igualdad del canto glorioso, me causa repulsivo frío la clientela de la urna y del comité"[71].

Julio Irazusta intenta transmitir hasta qué punto la "Inubicable posición política de Lugones" no es simplemente producto de una trayectoria de cambios ideológicos sucesivos en su vida, sino de la adopción consciente de posiciones que podían resultar contradictorias: "Muy equivocado estaría quien pretendiese deducir la posición política de Lugones hacia esta época [aquélla en que escribió *El payador*, publicado en 1916], de sus expresiones en contra o a favor de una determinada forma de gobierno. Lo que dice sobre la democracia preparada por la oligarquía, que en *El payador* alaba como un buen gobierno, está contrarrestado no por su campaña antidemocrática y militarista posterior, sino por numerosos pasajes de sus obras anteriores, como *Piedras liminares* y *Prometeo*"[72]. Él mismo, hablando en una ocasión[73] sobre el anarquismo que se le atribuía, reivindicó su independencia e incluso su derecho a la contradicción, que asumió como rasgo humano inevitable: "Esta leyenda de mi anarquía [...] no habría resultado completa sin la colaboración de los anarquistas mismos. Resulta, así, que el otro día me piden de *La protesta* colaboración para un suplemento literario, a lo cual respondí en estos términos: "Siendo dicho periódico anarquista y yo no, me es imposible acceder a su pedido sin clasificarme en un sistema que, al igual que cualquier otro, no acepto ni me conviene. He sistematizado mis ideas conforme a un criterio

[68] Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones*, op. cit., p. 81.
[69] Cf. L. Lugones, "Rubén Darío" (Discurso pronunciado el 21 de mayo de 1916 en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires), op. cit., p. 244.
[70] Cf. L. Lugones, *El diputado Palacios. Su separación del partido socialista*, discurso leído el 21 de julio de 1915, citado por J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., p. 79.
[71] Cf. L. Lugones, "Ante la doble amenaza", en *Acción*, Buenos Aires, 1924, citado por J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., p. 98.
[72] *Ibidem*, p. 76.
[73] En la Sociedad Operai Italiani el 21 de julio de 1915.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

enteramente personal, que no excluye mi derecho humano a ser débil y contradictorio –pues creo que en esto consiste, esencialmente, la libertad– y no estoy dispuesto a limitarme a ningún 'ismo'. Soy un filósofo libre, para quien carecen de interés las coincidencias y las separaciones en uno u otro sentido, si bien aprecia con simpatía todo esfuerzo generoso en pro de cualquier ideal"[74].

Por la extraña mezcla que vemos en Lugones entre paladín de la causa de los oprimidos –en pro de la libertad y la justicia, comprometido políticamente– y ser solitario e independiente que parece contemplar al vulgo desde una aristocrática distancia, es por lo que teniendo sus ideas civilizadoras tanto en común teóricamente con las de Hugo (recuérdese que parten de un tronco esotérico común), hay en realidad diferencias importantes entre las disposiciones de ambos, que se concretarán en prácticas literarias muy diversas. Si bien Lugones expresó concepciones muy parecidas a las de Hugo –aunque con un ropaje mítico-esotérico– en obras como *Prometeo,* no hubiera llevado tan lejos su amor y su lucha por el pueblo como para convertirse de manera efectiva, si era necesario para cumplir su misión, "en pueblo y hasta en populacho"[75], según dictaminó el escritor francés.

La utilidad del arte que defendían estos poetas estaba ligada con las ideas expuestas más arriba. Esa utilidad consistía para Hugo (cuyo sistema también aunaba nociones éticas, estéticas, sociales y políticas) en el carácter instrumental del arte y la poesía para la mejora del pueblo, para su educación elevada, pues creyó a pies juntillas en su función civilizadora, cosa que lo alejaba de la doctrina del arte por el arte preconizada por Gautier. No obstante, esa utilidad no se concreta en la defensa de aquellas manifestaciones artísticas con determinados valores morales –he ahí una cuestión clave–, sino que debe ser atributo del gran arte por su potencialidad para el engrandecimiento intelectual y espiritual del hombre.

También Lugones defendió la "utilidad" del verso en el "Prólogo" de *Lunario sentimental*. Sin embargo, el concepto de "utilidad" que maneja Lugones no es la acepción al uso, no lo que suele entenderse cuando a propósito de otros escritores se habla de la aplicación social o el sentido político de su obra, o del modo en que con ella pretende cambiar el mundo. El mismo desprecio con que el poeta argentino habla en el "Prólogo" a Lunario de "la gente práctica" deja ver que él no puede entregarse a los

[74] Cf. L. Lugones, "El diputado Palacios. Su separación del partido socialista", citado por J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., p.78.
[75] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 401.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fines de una utilidad práctica. Por el contrario, ¿no tiene su afirmación de que pretende "demostrar a la misma práctica gente la utilidad del verso en el cultivo de los idiomas"[76] un manifiesto aliento irónico? Luego añadirá del verso que "su fin supremo es agradar"[77], fin que poco tiene intrínsecamente de útil en el sentido habitual del término. Obsérvese cómo el poeta sigue jugando irónicamente con el concepto de utilidad en su pretendido acto de convencimiento hacia la gente práctica del carácter igualmente práctico del verso: "También constituye un error creer que el verso es poco práctico. Lo es, por el contrario, tanto como cualquier obra de lujo"[78]. Su apelación a la gente práctica no es sino una forma de revolverse contra los valores prosaicos de la sociedad burguesa, y puesto que ésta aprecia, por encima de todo, aquello que puede comprar y es costoso, Lugones pone el dedo en la llaga al definir el arte como obra de lujo en tanto que producto de consumo: "Se llama lujo a la posesión comprada de las obras producidas por las bellas artes"[79]. Con el mismo espíritu, viste la búsqueda de la originalidad (en la que, por cierto, no se distancia de Laforgue) de pragmatismo, y, por tanto, "eleva", de nuevo irónicamente, el estatus del poeta al identificarlo con el de los encargados de funciones indispensables para la vida en sociedad: "Andando el tiempo, esto degenera en lugar común, sin que la gente práctica lo advierta; pero la enmienda de tal vicio consiste en que como el verso vive de la metáfora, es decir, de la analogía pintoresca de las cosas entre sí, necesita frases nuevas para exponer dichas analogías, si es original como debe [...] hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez. Los encargados de esta obra, tan honorable, por lo menos, como la de refinar los ganados o administrar la renta pública, puesto que se trata de una función social, son los poetas. El idioma es un bien social, y hasta el elemento más sólido de las nacionalidades"[80]. Ya sin ironía, en el marco de su función pedagógica, Lugones dispone su pensamiento en silogismos para fundamentar la utilidad del verso en la excelencia de la experiencia vital que se alcanza por medio de él, pues "Cuanto sea un recreo del espíritu, una exaltación de las facultades nobles por la belleza o por el bien, debe ser enseñado y es útil. *Todas las emociones que ello produce son estados superiores de la vitalidad*; y como lo único esencialmente útil es la vida, no el dinero que apenas simboliza una parte de sus

[76] Cf. L. Lugones, "Prólogo", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p.191.
[77] *Ibidem.*
[78] *Ibidem*, p. 192.
[79] *Ibidem.*
[80] *Ibidem*, p. 191-192.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

actividades, puede haber cosas útiles, aunque sin precio, y cosas inútiles o nocivas aunque lo tengan"[81]. Es manifiesto también en este caso que a pesar de la hermosa formulación que logra en el fragmento que hemos subrayado, vuelve a proponernos un criterio de utilidad que no se corresponde con el que comparte comúnmente el pueblo.

Pero pensemos ahora en la *práctica* poética, en la producción literaria de Lugones ajena a la específicamente política, y tendremos la impresión de que, en realidad, igual que Laforgue se vio como autor de minorías[82], Lugones no resulta ser, por su parte, un escritor de mayorías, algo corroborado por su hijo, que dejaba claro simultáneamente el favor del que gozó entre los escritores de su generación: "Mi padre, contrariamente a lo que se cree, no fue nunca autor de la predilección de la mayoría, mucho menos de las masas populares; no fue, en una palabra, escritor del pueblo, pues éste, como enjambre de apetitos primarios, no le interesaba en lo más mínimo, según tuvo ocasión de manifestar insistentemente. Pese a ello, está patente que gravitó con su pensamiento entre los de su generación, bien que sus libros no alcanzaran gran difusión editorial"[83]. Cierto es que Lugones se nos aparece ahora como un autor que ha dejado una huella mucho más honda en los escritores que presencia tiene en el público diverso.

R. H. Ferguson, que dio un paso importante en el análisis comparado de Laforgue y Lugones al prestar atención a sus poéticas, comete el error, cuando analiza la diferencia de tono a partir de las mismas, de atender en el caso del poeta argentino a sus confesadas intenciones, a veces muy distantes de la impresión del resultado, porque ¿es realmente su poesía el producto de una creación estética con un fin práctico? ¿no podría ser *Lunario sentimental* incluso una obra escrita bajo el postulado del arte por el arte? La diferencia entre ambos escritores es, pues, en efecto, de actitud, pero entendida no únicamente como la que se percibe en la persona de Leopoldo Lugones, sino sobre todo en el yo poético de *Lunario*.

Insistimos, pues, en que la respuesta de la diferencia de tono de Lugones no está en su idea de la función social del poeta exactamente: con independencia de lo que diga él mismo, *Lunario sentimental* no es un libro para las mayorías, para el pueblo, por lo que difícilmente podría tener de facto una función social que determinara el tono. En todo caso, esa función se reflejaría en los aspectos formales: en la inmensidad del

[81] Citado por A. Capdevila, *Lugones,* op. cit., pp. 208-209.
[82] Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 45.
[83] Cf. L. Lugones (hijo), "Prólogo", en L. Lugones, *Obras en prosa,* op. cit., pp. 40-41. Ferguson aduce la misma cita para subrayar la paradoja de mantener esta actitud al tiempo que la defensa de la función social del poeta. Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 45, n. 14.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

acervo lingüístico puesto en funcionamiento por el poeta y en las novedades del lenguaje poético, en todo aquello que activa una renovación de la lengua, y no en una cuestión más bien de fondo como es el tono o las cualidades del yo poético. Entendemos que esto está más bien en relación con un deseo de superación de la poética romántica, que conlleva procedimientos de deshumanización y distanciamiento, algo por lo que la peculiaridad del yo poético de *Lunario* se incorpora a la historia de la estética antes que a la de una sociedad o una nacionalidad.

Si las acusaciones críticas de frialdad y falta de intimidad hacia el Lugones de *Lunario sentimental* surgían, según creemos, de una perspectiva valorativa un tanto desenfocada, esa otra vertiente del tono que se ha caracterizado como de alegre despreocupación, de un humorismo optimista y jovial que no trasciende lo festivo, de un espíritu burlesco atraído por lo trivial y lo frívolo, ha sido suscitada a su vez por una lectura quizás excesivamente superficial o al menos demasiado centrada en las imágenes concretas, sin considerar la obra globalmente, marcada como está por la pluralidad en todos los ámbitos y el juego de apariencias y reflejos, así como por la identidad elusiva del yo poético. Y el caso es que Lugones, después de intentar neutralizar en su "Prólogo" los argumentos o las prevenciones contra el verso de "la gente práctica", vaticinó en su primera composición, "A mis cretinos", ciertas reacciones y juicios que provocaría su obra entre el grupo afín a la retórica ortodoxa, que renegaría de las novedades expresivas y prosódicas de *Lunario*; a ellos responde con el desdén –no del todo ajeno a cierto resentimiento– y la superioridad del poeta que tiene en su mano el inmenso poder de la creación lírica:

> Vuestra paz escultórica
> Dará, en rasgo específico,
> Un silencio magnífico
> De academia y retórica.
>
> [...]
>
> Sé que vuestro exorcismo
> Me imputará por culpa
> Algo que vuestra pulpa
> Define en sinapismo.
>
> Me probaréis que, esclavo
> De mi propia cuarteta,
> No fui ni soy poeta,
> Ni lo seré. ¡Bien! ¡Bravo!
>
> Inventando un proverbio
> Sutil, en bello cuadro,
> Demostraréis que ladro
> A la luna. ¡Soberbio!

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para que no me mime
La gente que me odia,
Haréis de mi prosodia
Mi calvario. ¡Sublime!

Más, en verdad os digo,
Que, líricos doctores,
Están los ruiseñores
Con la luna y conmigo.

IV

Para la controversia
Que me ofertáis, adversos,
Os tenderé mis versos
Como un tapiz de Persia.

Pero sabed que tildo
Con alegre modestia
De *vero mala bestia*
Vuestro grave cabildo.

Si a mi débil arcilla,
Vuestra sacra instituta
Impone la cicuta
Docente de Hermosilla;

Con arroz y con apio
(Más próvidos que el griego),
Cazuela haremos luego
Del gallo de Esculapio.

[…]

Allá, en vida rechoncha
Y a vuestros dogmas sordo,
Lo pasaré cual gordo
Caracol en su concha.

Y agriando los reproches
De vuestro real concilio,
Os doy por domicilio
La luna.

Buenas noches[84].

El poeta habita un territorio en el que se sabe entre iguales, y conoce su superioridad porque considera que, como dijo en su "Prólogo", "Homero, Dante, Hugo, serán siempre más grandes que esa persona [la que no percibe el encanto del verso], sólo por haber hecho versos". Es significativo que Lugones aproveche su primera composición de *Lunario* para hacer alarde tanto de ese lirismo que se le ha negado casi siempre en tal libro, como de su capacidad magistral, bien que desconcertante para

[84] Cf. L. Lugones, "A mis cretinos", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 199-202.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muchos, de trocarlo en humor con un giro cómico inesperado, como vemos en la última de las cuatro estrofas que citaremos a continuación. Añadamos que la imagen propuesta por el poeta es doblemente reveladora para nosotros, pues en ella quien pocos versos antes afirmara haber aprendido una figura poética del Dante ("Abuelo arduo y conciso, / Por cuyo Paraíso / Jamás pasó un pedante"[85]), identifica su inspiración ni más ni menos que con la de Shakespeare:

Largamente vibradas
Por sus rayos de estrellas,
Cantan mis noches bellas
Como liras sagradas.

Pero trae el encanto
Lunar que las dilata,
Un silencio de plata
Más lírico que el canto.

Y en mi triste persona,
Palpita, grave y tierno,
El himno del eterno
Ruiseñor de Verona.

El tiene en su riqueza
De musical estuche,
Lleno de luna el buche
Como yo la cabeza[86].

¿Podemos tomar igualmente en serio el retrato de sí como creador nocturno y casi místico que afirma el género de inspiración producida por su "triste persona", que el esbozo con el que se nos presenta como poeta burlón con la cabeza llena de luna como el ruiseñor tiene el buche? Lugones quiere escapar de toda aprehensión incuestionable de su identidad, no aspira a ser comprendido en lo esencial sino por sus iguales[87]: los "cómplices" a quienes dedica su segunda composición, aquéllos que conocen tan bien como él lo que dice en el epígrafe –una cita de Horacio– que encabeza el poema: "Au insanit homo, aut versus facit"[88] ["El hombre o bien enloquece o hace versos"]; con ella, además de remitirnos explícitamente a las relaciones entre el genio poético y la locura, nos recuerda la doctrina tradicional, traída a primer término con fuerza en el Romanticismo, del valor terapéutico de la poesía –poder que vimos en el marco de su

[85] *Ibidem*, p. 200.
[86] *Ibidem*, pp. 201-202.
[87] El propio Rubén reconoció elocuentemente la incomprensión esencial que rodeó al poeta, de quien dice que lo conquistó todo "menos la verdadera comprensión de ciertas cosas suyas, al lado de las cuales se ha pasado sin penetrar lo que dentro se contiene". Cf. R. Darío, "Leopoldo Lugones", *Cabezas*, en *Obras completas. Semblanzas,* tomo II, op. cit., p. 992.
[88] Cf. L. Lugones, "A Rubén Darío y otros cómplices", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 203.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

historia dentro de las terapias de la melancolía– que señalaba tanto a lo que tiene de revelación de una intimidad contenida como a lo que tiene de disfraz bajo la que se presenta esa revelación.

Por otra parte, aunque es cierto que resulta difícil saber cuál de las caras que nos presenta Lugones en su *Lunario sentimental* se aviene mejor con su verdadero "yo", hemos de recordar que si, como leímos en Borges, tuvo el poeta una inclinación a usar un mismo tema "para la exaltación o para la burla"[89], habría que señalar que supo reírse en *Lunario* de aspectos que en otros lugares, en que se expresó con mayor seriedad o intimidad, ensalzó. También en esto el magisterio de Shakespeare recibido a través de Hugo fue un referente seguro en que fiar, pues ya se había asentado de sobras la idea de que la grandeza del bardo inglés, y por ende de la creación superior, descansaba en parte en la capacidad para conciliar contrarios tales como la tragedia y la farsa, lo elevado y lo bajo, lo trivial y lo sublime, algo de lo que está fuertemente imbuido el espíritu de *Lunario*.

De hecho, dentro del propio *Lunario* encontramos pequeños cuentos de aliento romántico que carecen del tono burlón de otras composiciones de la obra, cuentos como "Inefable ausencia" o "La novia imposible" que narran una historia en que el personaje principal elige la experiencia dolorosa de lo sublime frente a la posibilidad de convivir con lo trivial o lo mediocre; puede haber alguna traza de ironía, sobre todo en "La novia imposible" y en la presencia del implacable y maléfico influjo lunar sometiendo a una excelsa desdicha a sus criaturas con sus locas ideas de sacrificios y amores sublimes, pero el protagonista de "Inefable ausencia", que renuncia a un amor real por preservar la pureza del ideal y la intensidad del amor en la experiencia de la pérdida, hace efectivo lo que Lugones describió en una cita que adujimos más arriba, donde comparaba su actitud hacia el pueblo con la del tipo de personajes en que él basó su fábula para el cuento mencionado: "A semejanza de *aquellos extremos paladines que para conservar más puro y vivo su amor alejábanse del objeto amado*, es, precisamente, mi afección por el pueblo la que me impide acercarme a él"[90].

[89] Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones, op.. cit.*, p. 96.
[90] Cf. L. Lugones, *El diputado Palacios. Su separación del partido socialista*, discurso leído el 21 de julio de 1915, citado por J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., p. 79.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.2 Humor y lirismo

Sea como fuere, atendiendo a la materia poética que se nos ofrece en el libro de 1909 de Lugones, encontramos que al enfatizarse demasiado la falta de profundidad del poeta en su *Lunario sentimental*, y presentarse como perfil único de la obra su tono de jovialidad, su humorismo, lo burlesco y lo festivo, se soslayan varias cosas: en primer lugar, las complejidades mismas del humor lugoniano, que no es tan monocorde como muchos han visto; es un humor que se escribe no sólo con las notas de la burla, sino también con las del gracioso asombro:

> Mas, la luna poetisa,
> Que a la sublimidad del cenit sube,
> Ha salido ya de su nube
> Como una doncella de su camisa[91];

con las de la ternura:

> Y con sumisión postiza
> Te acurrucas en pérfido mimo,
> Como un gato que se hace una bola
> En la cabal redondez de su cola[92];

con las de la metafísica:

> Bajo el hado tremendo,
> Sea nuestro solaz,
> Tu cero en el minuendo
> De la vida fugaz[93];

y, por supuesto, con las del lirismo:

> Y un poco más cerca,
> La fronda inmediata,
> Esfuma sobre el césped su sombra en vago tizne
> Sobre la cual una pieza de ropa remeda
> La palpitación de una Leda
> Abandonada a su cisne[94].

Decíamos el lirismo, sí, ese que se le ha negado y que es junto con lo sublime la otra cara del humor en esta obra, porque lo lírico y lo sublime son aspectos que no están ausentes de *Lunario*, sino insertos en un diseño mucho más complejo que por su ambicioso diálogo con la tradición (un diálogo múltiple que se da a todos los niveles:

---

[91] Cf. L. Lugones, "El taller de la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 277.
[92] Cf. L. Lugones, "Divagación lunar", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 242.
[93] Cf. L. Lugones, "Jaculatoria lunar", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 221.
[94] Cf. L. Lugones, "El taller de la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 275.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

temas, mitos, géneros, formas, etc.) bien aparecen en estado puro, bien se transmutan para dar en la franca parodia o en una ironía que abarca el más amplio espectro: desde la escrita con trazos gruesos bien visibles hasta la sutil insinuación que produce un efecto entrañable.

En realidad, la comicidad misma despertada por las transformaciones que vemos sufrir a la luna por arte y gracia de la analogía –que Lugones es capaz de explotar como pocos– deja, junto a la sonrisa inevitable, una sensación de descubrimiento genuino, de aprehensión de la maravilla, que va más allá de lo meramente ingenioso: es Poesía con mayúsculas. Más asombrosas que la belleza sin igual de muchas de las metáforas, resultan, en efecto, las propiedades que el poeta infunde a la realidad, observada a través de la cadena portentosa de analogías que hace del mundo un universo de puras apariencias, espejos prodigiosos cuyos reflejos producen otra realidad a la vez igual y diferente a aquella que reflejan:

> En las piscinas,
> Los sauces, con poéticos desmayos,
> Echan sus anzuelos de seda negra a tus rayos
> Convertidos en relumbrantes sardinas.
> [...]
> Charco de mercurio es en la rada
> Que con veneciano cariz alegra,
> O acaso comulgada
> Por el agua negra
> De la esclusa del molino,
> Sucumbe con trance aciago
> En el trago
> De algún sediento pollino.
> O entra con rayo certero
> Al pozo donde remeda
> Una moneda
> Escamoteada en un sombrero.

En esto, la originalidad y la maestría de Lugones son incuestionables. En esto, su obra no es imitación de Laforgue, puesto que si la metáfora es el instrumento fundamental con que se construyen los libros dedicados a la luna de ambos poetas, Lugones ofrece la aportación personalísima de un tipo de construcción metafórica muy distinto al de Laforgue: éste sigue un método de adición, haciéndonos ver a la luna sucesivamente como realidades distintas; la metáfora de Leopoldo Lugones es, podríamos decir, alquímica: transfigura la realidad lunar, que, como en un proceso de metamorfosis, va pasando de una cosa a otra; una realidad no desaparece para dar lugar a la siguiente, sino que se transforma ante nuestros ojos en una imagen derivada de la anterior, algo que recuerda el recurso cinematográfico del fundido encadenado por el que se pasa de una escena a otra superponiendo sobre una imagen de la primera otra de la segunda con

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la que aquélla guarda alguna relación analógica, de modo que se construye una metáfora. Compárese el ejemplo de Lugones que acabamos de citar (*Lunario* abunda en casos de la misma naturaleza) con los siguientes versos de Laforgue, que componen el poema "Letanías de los cuartos crecientes":

Lune bénie
Des insomnies,

Blanc médaillon
Des Endymions,

Astre fossile
Que tout exile,

Jaloux tombeau
De Salammbô,

Embarcadère
Des grands Mystères,

Madona et Miss
Diane-Aartémis,

Sainte Vigie
De nos Orgies

Jettatura
Des baccarats,

Dame très-lasse
De nos terrasses,

Philtre attisant
Les vers-luisants,

Rosace et Dôme
Des derniers psaumes,

Bel œil-de-chat
De nos rachats,

Sois l'Ambulance
De nos croyances!

Sois l'édredon
Du Grand-Pardon![95]

[95] Cf. J. Laforgue, "Litanies des premiers quartiers de la lune", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., pp. 32-34. "Luna bendita / De los insomnios, / Blanco medallón / De los Endimiones, / Astro fósil / Que todo exilia, / Celosa tumba / De Salambó, / Embarcadero / De los hondos Misterios, / Madonna y Miss / Diana-Artemisa, / Vigía Santa / De nuestras Orgías, / Mala sombra / De bacarrás, / Rendida Dama / De nuestras terrazas, / Filtro que excita / A las luciérnagas, / Bóveda y Rosetón, / De los salmos finales, / Lindo ojo de gato / De nuestras redenciones. / ¡Sed la Ambulancia / De nuestros credos, / Y el edredón / Del Gran Perdón!". *Ibidem*, pp. 33-35.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En realidad, Lugones pretende reflejar en su verso la cualidad alquímica de la luna, destacada en varios lugares, por ejemplo, en "Aria de medianoche":

> Vuelve el arte eximia
> Su vasta liturgia
> Con la noble alquimia
> De tu metalurgia.
>
> Y al mísero burgo
> Con su oca y su cabra,
> En jaspe lo labra
> Tu oro taumaturgo[96].

O en "Luna de las tristezas":

> La pérfida alquimia
> De la luna, la emponzoña[97].

Como método que apela a la imaginación poética, el de Lugones, más barroco, es si cabe más poderoso, sin que esto quiera decir en absoluto que negamos el valor, la eficacia, la belleza ni la densidad significativa de las imágenes de Laforgue. Una vez más reclamamos el reconocimiento de la diferencia que lleva a logros particulares de cada poeta en un aspecto u otro, más que la superioridad absoluta de aquél o éste.

2.2.3 Sentido trágico en *Lunario*

Además de los matizados perfiles del humor lugoniano también se hurta, con la presentación única del plano más jovial del libro, otra cara de *Lunario*, acaso más secreta pero legible a través de las claves que nos da el poeta, esto es, el sentido trágico al que apunta él mismo en su "Prólogo". Cierto es que la crítica no ha sido unánime al respecto, pues si hemos leído apreciaciones que no dejaban ningún resquicio para un acento distinto al del humorismo meramente festivo, un comentador de la obra del poeta argentino cercano también a su persona, Arturo Capdevila, consideró *Lunario* "un libro trágico": "extraña obra, mirada en frío, del humorismo poético, tan ocasionado a dejar de ser poesía, no es en lo esencial nada de eso. Lo sustantivo no está ahí. Lo sustantivo reside en otra cosa; a saber, que el *Lunario sentimental* es un libro trágico"[98]. Bernardo Canal-Feijóo siguió la misma línea de apreciación y, de hecho, aludió al juicio de Capdevila contrastándolo con otras valoraciones críticas: "La crítica no se ha probado en general muy aguda en la ponderación del "Lunario", libro fundamental, que Capdevila estimó "trágico" sin aclarar el concepto, acertado en el fondo. La crítica le

[96] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 225.
[97] *Ibidem*, p. 297.
[98] Cf. A. Capdevila, *Lugones, op. cit..,* p. 219.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presume reviniencias románticas, –ya tardías en un simbolista como él–, y meras resonancias de medianos modelos franceses"[99]. El dictamen de Capdevila se debe a que situó el libro en el marco de ese "Prólogo" en el que Lugones expresó su motivación para escribirlo y en el de su experiencia vital, pues acababa de sufrir amargos reveses durante y después de su visita a Europa en 1906 debido a algunas calumnias referidas a su gestión como Inspector General de Enseñanza que llegaron a ocasionar, como toda recompensa a su excelente labor para la enseñanza, su destitución del cargo por el presidente Figueroa Alcorta, quien, sin cumplir la palabra dada en entrevista personal, lo nombró simplemente Rector del Colegio Nacional de La Plata, provocando con ello la airada renuncia del poeta, que quedó en la calle, y el desahogo de su ira contra el presidente y el Estado a través de las páginas de *El Diario*[100]. El efecto de tan amargo episodio será descrito así por Capdevila: "de nada le serviría cuanto hizo; de nada, en medio de una actividad colosal, edificar [...] un Plan de Estudios que es de suyo un monumento a la cultura. El que así había aprendido a construir debía aplicarse a destruir; el que ciertamente había conquistado la serenidad para su alma, después de tantas borrascas, debía entregarse ahora a la íntima turbulencia y desafueros mil del sectarismo político, al suelto de combate y a la menuda dinamita de los epítetos de ocasión"[101].

Es, como veíamos en otros casos, por comparación con Laforgue por lo que se aprecia un contraste más intenso entre el tono "desenfadado" de *Lunario* y la voz dolorida de la poesía del escritor francés, de vida breve y malograda, enfermo y débil desde muy pronto; así nos lo quería hacer ver A. W. Phillips, y por ello insistió M. T. Maiorana en que "Sus negaciones [las de Lugones] no están signadas de tristeza sino de una alegre despreocupación"[102], o manifestó no creerse la actitud que el poeta parece adoptar en el "Prólogo"[103], llegando a afirmar: "más que un desahogo contra la vida lo mueve una inclinación artística, deseosa de renovar el lenguaje poético"[104]; juzga, además, en estos términos su situación vital: "Vive éste años que, a pesar de las luchas, son años felices"[105].

---

[99] Cf. B. Canal-Feijoo, *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976, p. 47.
[100] *Ibidem*, pp. 214-218.
[101] *Ibidem*, p. 218.
[102] M. T. Maiorana, "«L'imitation de Notre Dame la Lune» y el «Lunario sentimental»", op. cit., p. 137
[103] *Ibidem*, pp. 140-141, 144.
[104] *Ibidem*, p. 145.
[105] *Ibidem*, p. 160.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Debemos matizar, en primer lugar, que probablemente sólo podemos hacernos una ligera idea de lo que pudo afectar al poeta y hombre íntegro que fue Lugones la puesta en cuestión de su honorabilidad, las maquinaciones ruines para provocar su caída en desgracia al menos profesionalmente, las consecuencias de ello para su vida y sus ilusiones. El poeta había vivido, pues, horas bien amargas y aunque, pudoroso de sus pesares más íntimos, no se diera a una salmodia de lamentaciones, ello no quiere decir que no sintiera el desgarramiento secreto de las ingratitudes y que no se introdujera en su vida un germen, acaso nuevo, de pesadumbre, si bien elegirá un modo propio de exteriorizarlo, según veremos más abajo[106]. Sabía que debía ser un hombre fuerte, tenía en sí el desafío del esfuerzo prometeico, consciente de la cuota de autosacrificio que casi siempre se les exige a los grandes hombres, y sostuvo esa idea como una especie de fatalismo del que era absurdo tratar de escapar. Sintió la pesada y triste carga de un destino aceptado como fatalidad, de modo que pese a la vitalidad y la energía titánica que transmitía, él mismo, "Fatalista por temperamento y por experiencia"[107], se vio siempre sometido al influjo imperioso de su estrella; así pudo decir en una ocasión: "Yo tengo bastante, me decía, con mis exámetros y mis matemáticas, con mi vida tan pesadamente laboriosa y con mi destino ajeno al descanso, por la iniquidad fatal de la estrella con que nací"[108].

Robert M. Scari –en un artículo en el que analiza los cuentos de *Lunario*– considera el sustrato trágico del libro vital y artísticamente, y lo relaciona con el afán perfeccionista, la tendencia al ideal del autor que lo inclinaría a situar el arte por encima de la realidad y a la búsqueda incansable de la belleza, derivándose de ello un inconformismo rebelde que haría de "la obra de 1909 [...] uno de los testimonios más dolorosos, o más doloridos, de la incapacidad del poeta para adaptarse a la realidad"[109]. El sentido trágico se manifiesta asimismo, según Scari, en muchos textos del libro que

---

[106] Expresó con meridiana claridad esa contención en el texto con que homenajeó a Darío en 1916: "Tú sabes que no ando con mis penas para que las compadezcan, sacándolas a luz, como un mendigo con sus llagas; que tengo una voluntad; que sé imponer al mismo dolor el deber de la belleza". Cf. L. Lugones, "Rubén Darío" (Discurso pronunciado el 21 de mayo de 1916 en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires), op. cit., p. 245.

[107] Así se refiere a sí mismo en uno de los "Cuentos fatales" en el que se incluye como protagonista. Cf. L. Lugones, "El puñal", en *Cuentos fatales*, op. cit., p. 61.

[108] Fue en la primera de las conferencias en el Coliseo en julio de 1923. Cf. L. Lugones, "Ante la doble amenaza", citado por J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., p. 98. Esa aceptación de la Fatalidad que explicaría en última instancia la suicidio del poeta es uno de los aspectos más destacados por Bernardo Canal-Feijoo en su libro *Lugones, y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo,* op. cit., pp. 15-16, 19, 25-26.

[109] Cf. R. M. Scari, "Los cuentos del *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones", op.cit., p. 885.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se presentan como "[variaciones] sobre el tema de la vida frustrada, del tiempo malgastado y de «lo demasiado tarde»"[110].

Aparte de las consideraciones en relación con la experiencia del poeta y su reflejo temático, es necesario recordar una vez más que resulta engañoso confundir a la persona empírica con el yo poético: aunque pueda ser iluminador en algunos aspectos conocer la peripecia vital del escritor, la creación literaria que es *Lunario sentimental* produce una entidad que tiene como referente la figura del artista levantada en el contexto de una nueva función del arte y papel del creador, especialmente consciente de su marginalidad con respecto a la masa social y de lo que la diferencia de ella como ser extraordinario –así se llamara artista romántico, *dandy* decadentista o poeta modernista-, una figura solitaria que forma parte, sin embargo, de una familia *sui generis*. A ella se adscribe el poeta, en un tono sentimental, en textos como "Quimera lunar", donde podemos adivinar que la identidad que se construye es mixta –y sólo en cierta medida lo contiene a él mismo–, pues la expresión algo distanciada (en una actitud en la que no imaginamos al hombre Lugones) según la cual aparece como *dandy* decadente al trazar la escena en la que dice:

> Desde el profundo diván
> Gusta uno su dulce opio"[111],

se concreta cuando surge ya en la sexta estrofa la primera persona explícitamente ("Ocurrencia baladí / Que concibo, grave y tierno"[112]). Claro que Lugones se burla también de ese prototipo y de sí mismo[113], pues había cultivado la estética decadentista en tono serio en su poemario anterior:

> [...] y está también
> El flaco pollo decadente
> Frito en mi mágica sartén[114].

[110] *Ibidem.*
[111] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 236.
[112] *Ibidem.*
[113] Como señala C. Ruiz Barrionuevo "en un gesto que anticipa el estilo de Borges, el autor juega con el origen asturiano de su apellido, Lugones o Lunones, que tenían un blasón de cuatro lunas blanqueadas, para decirnos indirectamente que está hablando de sí mismo, que comprende que el decadentismo es cosa pasada y que los nuevos caminos sólo pueden abrirse revisando irónicamente los tópicos modernistas". Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El rumbo modernista de Leopoldo Lugones", op. cit., p. 315.
[114] Cf. L. Lugones, "De la musa al académico", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 230.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.3 Perfiles de la melancolía en *Lunario sentimental*

2.3.1 Matices del sentimiento melancólico

Precisamente en composiciones como la propia "Quimera lunar" o en otras escritas en un tono similar aparece ese perfil de la melancolía que permite disfrutarla como una forma de placer, una significación que ha tenido entre sus formulaciones de mayor fortuna la que le diera Hugo al definirla como "la dicha de estar triste", aunque Lugones le añadió dimensión estética con la definición propia que conocemos: "la melancolía es la poesía de la tristeza"[115]. El estado de ensoñación que retrata el poema mencionado y después el vago recuerdo de un amor avivan ese tipo de complacencia:

> Y en tanto, ¡qué placidez
> En mi aislamiento profundo!
> No hay quietud en este mundo
> Más dulce que ella, tal vez.
>
> [...]
>
> Con dolorosa ventura
> El corazón a ella unido,
> Sangra como un fruto herido
> Que aumenta así su dulzura[116].

En la idílica escena de "Vals noble" la ambientación lunar sume a los enamorados en una indolencia deleitosa:

> En escena baladí
> Te infunde su poesía
> Tan dulce melancolía,
> Que quieres morir así.
>
> Con el mimo de estar triste
> Buscas mi arrullo más blando,
> Y te sorprendes llorando
> Lágrimas que no sentiste[117].

También la luna de "Luna campestre" inunda el paisaje con una placentera lasitud:

> A medida que asciende por el cielo tardío
> La luna parece que inciensa
> Un sopor mezclado de dulce hastío[118].

Daira, personaje de "La copa inhallable", expresa cómo se ve sobrecogida en la oscuridad del bosque por sentimientos de temor y tristeza que se transforman en una extraña, agridulce melancolía:

---

[115] Cf. L. Lugones, "La poesía de Pedro Miguel Obligado" (Prólogo), en P. M. Obligado, *Melancolía,* op. cit., p. 13.
[116] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 238, 240.
[117] *Ibidem*, p. 262.
[118] *Ibidem*, p. 293.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fuéronme dominando la tristeza y el miedo
[...]
Y la melancolía me embriaga, a la manera
De una inerte delicia que implicase una falta[119].

La cara inversa de lo anterior tiene también una larga tradición, pero viviría un momento de apreciación intensa en el Romanticismo y se agudizaría en el fin de siglo. Se trata de constatar la irrupción del sentimiento melancólico en medio del placer y la belleza. Montaigne combinó ambas percepciones, la que expusimos arriba y la que estamos comentando, para explicar en uno de sus ensayos cómo "No gustamos nada puro", y en relación con la línea que consideramos ahora aduce una cita de Lucrecio que dice: "porque en el manantial de los placeres una cierta angustia sobresalta, que angustia en medio de las mismas flores"[120]. El Romanticismo nos dejó una pieza emblemática y extraordinaria de esta vivencia de la melancolía que es tanto más lacerante porque no da tregua a la pesadumbre, ya que a través de la consciencia de la segura decadencia y la fugacidad, la melancolía se infiltra en el seno de la dicha, conservando su influencia en el plano emocional y anímico pero adquiriendo también relevancia y profundidad filosóficas y metafísicas: se trata de la "Oda a la melancolía" de Keats, que nos presenta la más intensa expresión alegórica de esta idea que probablemente se haya escrito:

She dwells with Beauty—Beauty that must die;
And Joy, whose hand is ever at his lips
Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
Turning to poison while the bee-mouth sips.
Ay, in the very temple of Delight
Veil'd Melancholy has her sovran shrine[121].

Lugones fue también sensible a esta forma de melancolía, y en el prólogo que escribió para el libro de Obligado expresó con elocuencia poética nociones en torno a ella: "En cada alma que conoció la pasión hay la congoja de un ángel caído [...] En el fondo de toda copa bebida está la sed renovada. La sed que duplica su angustia con el recuerdo de 1a delicia que pasó [...] Lo que la melancolía expresa, en suma, es la belleza de morir. Así resulta, a la vez, heroica y mística. El sentido trágico de la vida lo da la seguridad de la muerte. Entonces el acto de vivir defínese por una acción heroica. El mismo riesgo de muerte me acecha en la punta del arma temida y en el cáliz de la

[119] *Ibidem*, p. 329.
[120] Cf. M. de Montaigne, *Ensayos completos*, Madrid, Cátedra, 2003, Libro 2, Cap. XX, p. 667.
[121] Cf. J. Keats, *The poems of John Keats*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1978, p. 375. [Ella mora con la Belleza, Belleza que ha de morir; / Y con la Alegría, cuya mano está siempre en los labios / Diciendo adiós; y junto al doloroso Placer / Que se vuelve veneno mientras la abeja liba. / Sí, en el mismísimo templo del Deleite / tiene la velada Melancolía su altar soberano].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

rosa gozada. Y cada instante que a mí sumo va, también acercándome a la muerte. Entonces comprendo que en la belleza están a la vez el consuelo y el olvido"[122].

Ya dentro de *Lunario*, el cuento "Inefable ausencia" está imbuido de ese espíritu heroico y místico con el que Lugones define la melancolía y que inspira al personaje cuyos rasgos lo delatan: inunda su bello rostro "Una dulzura de niño pensativo", en sus ojos de oscuridad azul "se aterciopelaban melancolías"[123], y es caracterizado también por su creencia de que "La vida nerviosa era la única intelectual, la única digna de ser vivida, si no valía más la inercia del leño que la fugacidad atormentada y gloriosa del ascua..."[124]. Pero refleja además el cuento el momento en que se alcanza la consciencia terrible del carácter efímero de la intensidad dichosa, y la evocación de Musset hace rememorar el tipo de pensamiento que da un dominio supremo a la melancolía:

> (Canta, Porcia, canta tu romanza de adioses y quimeras, mientras la brevedad del minuto alegre anuncia la inminencia del desengaño. Canta tu romanza de amor, tan melancólica, porque la misma plenitud de la dicha que alaba es el comienzo de la presentida desventura...)[125].

Las manifestaciones de la melancolía que hemos visto más arriba están dentro de un espíritu estético o de una concepción del sentimiento vital. Sin embargo, el poeta nos deja entrever la espina dolorosa que late asimismo de manera algo más íntima en su creación. Pero, ¿está todo ello reflejado de manera explícita en el libro? ¿Pueden leerse en él notas sombrías? Podemos pensar que el dolor se expresa en Lugones de una forma más secreta que –por seguir con el ejercicio comparativo– en Laforgue. Capdevila vio el acento trágico inherente al humorismo lugoniano: "¿no es de suyo una cosa trágica en la lírica, el humorismo? Mientras más grande sea el poeta de la nota humorística más complejo será el sentimiento trágico, más escondido también y más recóndito. En Lugones, por ejemplo, no parece más que buen humor y desafío, pero no es eso. Aunque va encaminado todo el libro a una venganza contra la vida, va dedicado a los *cretinos* que todavía se aterran del verso libre modernista. Y aquí empiezan los juegos de luces, tras las cuales lloran los payasos [...] ¡Cuán lejos de la verdad el supuesto de la simple humorada! Veces hay en que los payasos cuando más hacen reír es cuando menos ríen. Pues qué ¿no son enormemente trágicos los payasos? ¿Y no es el payaso ése –enormemente trágico– que en ocasiones se lleva dentro, el que sale en el circo del *Lunario* y dice todas esas cosas del prólogo a los cretinos? Lo es, lo es, desde el *Señores*

[122] Cf. L. Lugones, "La poesía de Pedro Miguel Obligado" (Prólogo), en P. M. Obligado, *Melancolía,* op. cit., pp. 12-13.
[123] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 217.
[124] *Ibidem*, p. 218.
[125] *Ibidem*, p. 219.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

míos hasta el "Os doy por domicilio la luna. Buenas noches". Si por ventura el humorismo se extiende en una zona intermedia entre la alegría y la tristeza de donde asoman y se ayuntan visiones mal habidas con su natural región, que originan en sus cruzamientos esa progenie híbrida de alegría y dolor que constituye con frecuencia el humorismo, el viento, en el *Lunario*, sopla del lado de la tristeza, un viento que no cesan de suspirar alegrías imposibles, en bien disimulada forma de paradojas"[126]. La hibridez de que habla Capdevila es expresada por el poeta cuando, jugando con la tradición melancólica que era esperable en un "lunario sentimental", nos previene:

> Si tengo la fortuna
> De que con tu alma mi dolor se integre
> Te diré *entre melancólico y alegre*
> Las singulares cosas de la luna[127].

Y también al indicar que dará su tributo a la luna

> Por sus dobles cañutos
> *Mi zampoña bilingüe*[128].

Si la visión pesimista y negativa de Laforgue se dejaba ver, en efecto, aun detrás de las máscaras que intentaban ocultar ese dolor, con la despreocupación aparente del "clown", Lugones parece ir protegido no por una, sino por una superposición de máscaras que no sabemos exactamente cuándo dejan el verdadero rostro a la intemperie, si es que lo hacen. El tono de *Lunario* es humorístico, ciertamente, y hay mucha parodia y desmitificación: parodia no sólo de los personajes que recrea, también del romanticismo, de la devoción lunar que, por otra parte, él mismo cultivó siempre, del decadentismo, de la melancolía y el esplín, tan nombrados en el libro, pero hay indicios de algo más, especialmente por dos rasgos de poderosa significación.

2.3.2 La cara trágica de la mascarada

Por un lado, tiene lugar la aparición, en medio de tanto humorismo y trivialidad aparente, de elementos disonantes y de otros intensamente lúgubres y siniestros; lo vemos, por ejemplo, cuando la serie "Taburete para máscaras" cambia definitivamente de tono al introducirnos en el poema final, titulado significativamente "La última

[126] Cf. A. Capdevila, *Lugones, op. cit.*., pp. 220-222.
[127] Cf. L. Lugones, "Divagación lunar", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 240. Las cursivas son mías.
[128] Cf. L. Lugones, "A mis cretinos", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 198. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

careta": bajo el disfraz y la máscara que ocultan al poeta emerge aún otra máscara que descubre la faz del gran sacrificado, la víctima, Jesucristo, en su aspecto más doloroso:

> Y bajo la ignominia de tan siniestra cáscara,
> Cristo enseña a la noche su formidable máscara
> De cabellos terribles, de sangre y de pavor[129].

Una imagen similar se abre paso finalmente en el poema "El taller de la luna" preludiada por varias estrofas que inician el cambio de tono, que va haciéndose más sombrío y tétrico. En esa composición el "vate contertulio" rivaliza con la prodigiosa obra del astro, una obra que incluye al mismísimo poeta, convertido por ella en la figura de un pálido Pierrot:

> Y el lúgubre poeta
> Ante esa aparición divina,
> Bajo la escultura lunar se concreta
> En un Pierrot blanco de harina[130].

El arte lunar da lugar a nuevas formas, pero el poema culmina de nuevo con la imagen del cruento rostro de Jesucristo:

> Y bajo un horror de graves hojas,
> Tras de la luna, con prodigio imprevisto,
> Su faz asoma un inmenso Jesucristo
> En el sangriento sudor de sus congojas[131].

Recordemos que en sus *Crepúsculos del jardín* Lugones ya había comparado el quehacer poético con "hacerse crucificar"[132]. Mucho antes, en varios textos de *Las montañas del oro*, el sacrificio de Cristo, su imagen trágica y sus dolores estaban asimismo intensamente presentes, y en el mesianismo patente en la "Introducción" quedaba implícita la vinculación de tal figura con la del poeta, pues, como apunta Carmen Ruiz Barrionuevo, "La «Introducción» marca la línea de un doble poético y caudillista que pudiera confundirse con la figura de Cristo salvador tan caro a los escritores finiseculares"[133]. Pero la vía siniestra de ese parentesco tiene una expresión intensa y enigmática en el poema "Metempsicosis" del libro de 1897; la visión atroz que el poeta nos presenta en dicha composición ofrece el cuadro de un perro "ladrando al hosco mar" sobre un promontorio negro; luego nos dice:

> Vi que mi alma con sus brazos yertos—y en su frente una luz hipnotizada—subía hacia la boca de aquel perro,—y que en sus manos y sus pies sangraban,—como rosas de luz, cuatro agujeros[134];

---

[129] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 235.
[130] *Ibidem*, p. 277.
[131] *Ibidem*, p. 278.
[132] Cf. L. Lugones, "Prefacio", *Crepúsculos del jardín,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 107.
[133] Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El rumbo modernista de Leopoldo Lugones", op. cit., p. 305.
[134] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 73.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el proceso de la metempsicosis está a punto de culminarse, pero el destino de sacrificado para el poeta parece estar ya inscrito en ese estado germinal que se nos ha transmitido en los versos anteriores, pues el texto acaba así:

> Y mis ojos miraron en la sombra—una cruz nueva, con sus clavos nuevos,—que era una cruz sin víctima, elevada—sobre el oriente enorme de un incendio,—aquella cruz sin víctima ofrecida—como un lecho nupcial. ¡Y yo era un perro![135].

Así pues, la desconcertante "última careta" de *Lunario* nos revela la visión del poeta como Cristo y nos sugiere un mensaje fundamental: aquél no se esconde tras una máscara, se esconde, como decíamos, tras un número incontable de ellas; si intentamos quitarle una, debajo asoma otra… parece imposible descubrir su verdadero rostro entre las páginas del libro, pero al mismo tiempo esas máscaras revelan aspectos fundamentales de su condición, y, en ciertas ocasiones, él mismo nos insinúa lo que oculta esa última careta, la figura que hay detrás del traje extravagante y del canto jocoso, del poeta funambulesco en quien encarna el Pierrot finisecular, una figura que había asumido una condición trágica que lo hizo aparecer como Jesucristo[136] . El retrato completo descubre a la víctima inequívoca de la realidad, de la sociedad, de los otros hombres, al gran sacrificado, al poeta en la misma miseria en que acabó aquél que se

---

[135] *Ibidem*, p. 73. La primera composición del "Segundo ciclo" de *Las montañas del oro*, "El hijo del Hombre", presenta al triste sacrificado en su noche de soledad y dolor, con el desierto como escenario y la luna trágica como único testigo, luna doliente que lo acompaña aquí antes de convertirse en su máscara en *Lunario*: "El desierto,—y la luna inmensa y trájica—y la luna,—y la luna de una lívida aflicción amortajada,—sobre el desierto incendiado por la fiebre de los soles,—pasa—toda triste,—toda triste y trágica,—triste y trájica la luna—en su sueño luminoso de sonámbula. Una roca culminante—como una ara.—Una roca donde a veces—vieron los siglos clavados el marcial perfil de una águila.—De rodillas—está un hombre con las manos levantadas,—y de sus ojos absorto—como dos salobres lagos, se derrama—la amargura de esos llantos que son flujos,—de esos llantos que son flujos de interiores puñaladas.—Ora al Padre.—Ya están cercanos los días de sangre; ya las palmas—del martirio reverdecen en los dátiles sombríos,—y la vieja Sinagoga está en alarma.—Ora el triste Jesucristo con los codos apoyados en la roca,—y sus codos sangran—en las rojas asperezas de la roca, y en sus labios—irritados como brasas,—hay un vago resplandor fosforescente—que relumbra en las tinieblas agitadas.—Los cabellos sobre el rostro están tendidos,—cual la angustia de una noche de dolor sobre una trájica—fiebre: […] y la luna se hunde,—y la sombra baja, y la sombra—baja;—y en el fondo de la sombra,—Jesucristo llora y ora con las manos levantadas,—y sus labios irritados resplandecen—con la sed de las vijilias solitarias—con las hondas languideces del ayuno—que sus ojos iluminan con centellas extrahumanas". *Ibidem*, pp. 78-79.

[136] "La lucha del alma contra los tormentos de su encarnación encuentra su última expresión en el rostro de Cristo. El holocausto del payaso trágico –víctima inocente– ofrece una réplica apenas paródica de la pasión. El payaso, que es *el que recoge las bofetadas*, deviene así el doble emblemático del Cristo de los ultrajes". Cf. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1970. "La lutte de l'âme contre les tourments de son incarnation trouve son expresión dernière dans la face du Christ. L'holocauste du clown tragique –victime inocente– offre une réplique à peine parodique de la Passion. Le clown, qui est *celui qui reçoit les gifles*, deviene ainsi le double emblématique de Christ aux outrages". Jean de Palacio dedica un capítulo de su libro sobre las transformaciones del Pierrot finisecular a explorar sus afinidades con la figura de Jesucristo. Cf. J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Seguiré, 1990, pp. 189-209.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

heló tocando el organillo en el cuento "El rey burgués" de Darío[137], aunque aquí es al menos un hombre libre y se defiende con un lenguaje más eficaz, el de su "copla irónica". He aquí el poema completo:

> La miseria se ríe con sórdida chuleta,
> Su perro lazarillo le regala un festín.
> En sus funambulescos calzones va un poeta,
> Y en su casaca el huérfano que tiene por Delfín.
>
> El hambre es su pandero, la luna su peseta
> Y el tango vagabundo su padre nuestro. Crin
> De león, la corona. Su baldada escopeta
> De lansquenete impávido suda un fogoso hollín.
>
> Va en dominó de harapos, zumba su copla irónica.
> Por antifaz le presta su lienzo la Verónica.
> Su cuerpo, de llagado, parece un huerto en flor.
>
> Y bajo la ignominia de tan siniestra cáscara,
> Cristo enseña a la noche su formidable máscara
> De cabellos terribles, de sangre y de pavor[138].

La figura reflejada por Lugones en este poema descubre distintos perfiles desde los que se puede contemplar la del poeta –identificada con la de la miseria misma primero y con la de Jesucristo después–, perfiles que incluyen las connotaciones más variadas: las de lo grotesco, lo cruel, lo histriónico y bufonesco, lo trágico. Carmen Ruiz Barrionuevo, que toma también "La última careta" como poema representativo para explicar la actitud de Lugones tantas veces oculta, lo analiza con agudeza, y al entender que se nos presenta encubierta la imagen del poeta modernista, integra muy bien los elementos que dan un dramatismo dinámico a la composición, y aporta las claves de explicación contenidas en el juego de contraposiciones entre la superioridad interna del poeta y su aspecto miserable que refleja el puesto degradado al que la sociedad lo ha condenado, la combinación ambivalente de lo lunar y lo solar en su naturaleza, la adopción de una identidad simbólica que se compone del grotesco reflejo de don Quijote y el paradigma trágico de Jesucristo: "Esa máscara rezagada del carnaval con ecos de Verlaine y de Laforgue, con aspecto miserable y sórdido, lleva en su interior un ser excepcional, un poeta. El autor argentino utiliza adrede procedimientos desrealizadores, de grotesca farsa; observamos que curiosamente es este poema uno de los pocos que manifiesta un tono más hiriente, tal vez porque oculta una trasposición de

[137] Hans Hinterhäuser, en el capítulo de su libro *Fin de siglo. Figuras y mitos* que dedica a estudiar la revalorización finisecular de la figura de Cristo y algunas de sus manifestaciones literarias a través de personajes semejantes a él o de visiones, no recoge, sin embargo, ejemplos de esta identificación del artista con Cristo. Cf. H. Hinterhäuser. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 15-39.
[138] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 235.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su propia imagen, y adopta la figura del vate modernista abandonado por una sociedad materialista que lo condena a una existencia difícil [...] pero el poeta lleva en su mano la luna [...] y está adornado con una crin de león, símbolo creador y solar [...] El poeta asumiría así por la vía lunar, la intuición, la imaginación, lo mágico, y por la vía solar, la razón, la reflexión, todo lo propio del ser superior a través del símbolo del león. Notemos que el instrumento que aporta es una escopeta inservible que completa su atuendo militar –no es nada extraño esta grotesca aparición si la conectamos con las palabras del prólogo en las que el ejemplo citado es la figura de Don Quijote–. Su canto es «una copla irónica» que toma apoyo en el tango –este rasgo postmodernista es también notorio– [...] Y por fin como sucede en otros poetas modernistas y finiseculares se adopta el símbolo o el doble de Cristo como imagen ambivalente del sacrificio y de la resurrección, a la vez que como ser solar obligado a permanecer en un mundo miserable"[139]. Esta "última careta", que aparece como nota decididamente disonante, deja ver en definitiva la cara trágica de la mascarada. Aunque Lugones sabía ser intensamente cómico y tenía un acentuado sentido de la parodia y de la burla, también lo tenía de la fatalidad, así como el convencimiento de un destino marcado por la tragedia, algo que no es incompatible con el vitalismo de un ser lleno de energía creadora y capacidad para la acción.

2.3.3 El significado de una imagen

Por otro lado, hay una imagen matriz, por así decirlo, que signa el libro y que tiene una reiterada formulación en las páginas de *Lunario sentimental*, una imagen que nos lleva lejos: el poeta habla con frecuencia de penas y fuerzas oscuras purificadas; es algo recurrente, pues aunque se exprese con distintos símiles, la idea fundamental es la misma. Lugones utilizó, por una parte, los signos más convencionales del código de la melancolía, pero reservó para sí su función y expresión poética como una fuerza superior necesaria para la excelencia creadora, quiso someter artísticamente esa "fuerza obscura" que manaba de sí mismo y transformarla en "producto excelente", como dijo en su "Prólogo" a *Lunario*. Por eso quienes no han podido relacionar el tono de su libro con el propósito formulado en dicho "Prólogo" no entendieron realmente el significado

[139] Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, ironía y parodia", op. cit., p. 194.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de sus palabras. El poeta habló, en efecto, de escribir un libro a la luna como venganza contra las asechanzas de la vida, calificando su empeño de tarea "pura y ardua" a la vez, y se preguntó exactamente:

> ¿Habría podido hacerlo mejor, que manando de mí mismo la fuerza obscura de la lucha, así exteriorizada en producto excelente, como la pena sombría y noble sale por los ojos aclarada en cristal de llanto? ¿Existía en el mundo empresa más pura y ardua, que la de cantar a la luna por venganza de la vida?[140]

De este modo, formulaba con metáfora apropiada el poder del humor negro una vez sometido a un proceso alquímico de purificación espiritual. La explicación apunta, pues, a la verdadera naturaleza de la lírica de Lugones: al impulso melancólico que la dicta y la ennoblece, aunque no se le haya concedido por lo general la importancia que merece en su libro de 1909. Lugones, como el H. que en "Dos ilustres lunáticos, o La divergencia universal" despotrica contra la luna, se siente un adorador del astro nocturno, pero nota intensamente sus efectos; por eso plantea la desmitificación e irreverencia hacia el astro como una venganza, mas una venganza que al hacerse poesía se transfigura en excelencia: tal es el único triunfo posible de la melancolía ennoblecedora sobre los azotes de la melancolía, la victoria de la fuerza inspiradora sobre la tristeza improductiva e inmovilizante; y por eso la pena sombría, oscura, que es transformada –como en una alquimia espiritual– en claridad, luz o transparencia, y sometida así a un proceso de depuración, es una de las imágenes más recurrentes de Lugones, quien da desarrollo alegórico a la idea en la pantomima titulada "El Pierrot negro", que analizaremos después.

Si en el poeta argentino, seguramente por sus inclinaciones alquimistas y por la asimilación de la tradición heroica de la melancolía, la pena y el dolor moral se purificaban, esto es, se ennoblecían al limpiarse y clarificarse convertidos en un fruto digno de su excelencia, ¿qué fruto mejor, en efecto, que la creación poética? Leemos así las claves que nos da el escritor porque el soporte teórico y la frecuentación de su lírica nos hace posible comprenderlas, pero hemos dado, además, con el valiosísimo testimonio del propio poeta argentino, que en el prólogo que le escribe a su amigo Pedro Miguel Obligado para su poemario titulado *Melancolía*, lo expresa así: "cuando hago belleza con mi dolor he realizado, pues, una de las mejores obras de arte. Este es otro aspecto de la melancolía en el poeta. Porque, ciertamente, es una herida lo que engendra

[140] *Ibidem*, p. 196.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la perla, pero, con tal que desgarre el seno de la pintadina preciosa"[141]. No son palabras nuestras, son las palabras del autor de *Lunario*, que en el mismo prólogo acude al género de imágenes a que nos hemos referido, primero al caracterizar a los poetas confidenciales como "piadosos enfermeros para *el mal profundo que se purifica como un sombrío diamante en el heroísmo de su silencio*"[142], y más adelante, cuando al comentar ciertos desenlaces de los poemas de Obligado dice de ellos que "parecen *transparentar en blancura la sombrías alas del dolor*, [y que] caracterizan la generosidad beethoviana"[143].

El homenaje de Lugones a la luna de los lunáticos, de los melancólicos y a la melancolía misma se realiza transformando la oscuridad biliosa en transparencia, claridad, pureza, humor, divertimento, belleza, en definitiva, poesía. Para expresarlo el poeta contrapone imágenes de oscuridad y transparencia; las de la oscuridad son a veces tangibles, como la de un cubo sombrío o la noche oscura, y otras veces apuntan ya de por sí a una oscuridad metafórica, como las de la pena o el hastío; las de la claridad y transparencia pueden estar referidas al agua, las lágrimas o las estrellas, pero en ocasiones la contraposición se convierte en síntesis de cosas ya mezcladas como en un crisol y en proceso de depuración, y nos habla entonces el poeta de agua negra pero pura, de lágrimas oscuras, o bien de pureza en relación con el dolor, la desventura o la pesadumbre. Los ejemplos se suceden.

El primero se halla en el cuento "Inefable ausencia", en la descripción del melancólico muchacho de exquisita sensibilidad y extraordinariamente permeable a la percepción de lo sublime que protagoniza la historia, así como en la referencia a la poesía de Musset que infunde un "noble dolor", un dolor espiritualmente fecundo:

> Y en su alma, como en una *agua negra de profundidad, aunque muy pura*, cada estrella que nacía en el firmamento duplicaba una estrella [...] Versos románticos del Musset *puro y sereno*, con qué *noble dolor* mejoráis el alma[144].

La indolencia le dicta una melancólica "Quimera lunar" al yo poético, estremecido por el recuerdo de "Una tristeza olvidada" ante la que:

> *Dolorosamente pura,*
> El alma, de tal manera,
> Se reduce en su quimera
> Como *una fuente en su hondura*[145].

---

[141] Cf. L. Lugones, "La poesía de Pedro Miguel Obligado" (Prólogo), en P. M. Obligado, *Melancolía,* op. cit., pp. 13.
[142] *Ibidem*, pp. 12-13. Las cursivas son mías.
[143] *Ibidem*, p. 19. Las cursivas son mías.
[144] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 216-217, 219. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En "Divagación lunar" nos habla de:

> [...] *la pureza de mi desventura*[146].

Refiriéndose al "vate contertulio" de la luna en "El taller de la luna" expresa con metáfora muy plástica lo que dijimos:

> Su magnífico silencio
> Se llena de Virgilio y de Terencio;
> *Y su cráneo, negro de hastío,*
> *Derrocha una poesía rara,*
> *Como un cubo sombrío*
> *Que se convierte en agua clara*[147].

Al final de "Claro de luna" se nos muestra la cabeza de un médico loco asomado a una ventana; paradójicamente, aparece con la "mirada serena" y diciendo "infortunios de romántico joven"; así ocurre que:

> [...] *es tan pura su pena,*
> Que el abismo lunar lentamente se llena,
> De divino Beethoven[148].

En "Luna marina" se recrea un paisaje espectral con un fantasmal navío, quiméricas ciudades submarinas y la música insólita de un organillo; al final se descubre que no hubo sonido alguno, "El organillo, a ratos pueril o grave" no fue más que "[...] un silencio, lleno / De invisibles ojos fijos sobre la nave. / Un silencio con ojos, impávido y ajeno"[149]. No hay en esta composición tono o detalle humorístico:

> Bajo una soledad demasiado larga
> Todo el pasado niega la ventura.
> Y *el corazón marcha con su pena obscura*
> Como árido camello con su carga
> [...]
> Y la música inaudita
> Del organillo imposible,
> Llora con una sencillez increíble
> En una desolación de luna infinita.
> Como huraño y vagabundo que pulsa
> Para su insomnio y su perro,
> En una vieja guitarra convulsa
> *Nobles dolores* de destierro;
> Traspasada de ternuras,
> El alma, de los ángeles vecina,
> *Abre a la inspiración su ala genuina*
> Para arrancarse *lágrimas más puras*[150].

---

[145] *Ibidem*, p. 237. Las cursivas son mías.
[146] *Ibidem*, p. 241. Las cursivas son mías.
[147] *Ibidem*, p. 276. Las cursivas son mías.
[148] *Ibidem*, p. 280. Las cursivas son mías.
[149] *Ibidem*, p. 283.
[150] *Ibidem*, p. 281. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En "Luna de las tristezas" la "bella solterona", una especie de Juliet frustrada de "[...] regio porte, un tanto frío / De beldad sajona", siente "Una desolada intimidad de hastío"[151] y se abandona al crepúsculo mientras:

> La hora *se purifica, llena de pesadumbre*[152].

La evocación de sus recuerdos la lleva al momento fatal en que perdió la posibilidad del amor, y de sus cuitas personales pasa a la elevación metafísica y a la comprensión de su propio destino,

> Mas, ante *la pureza de su propia amargura*,
> Su alma, abandonando las terrestres querellas,
> Se profundiza en lágrimas, *como una noche obscura*
> *En estrellas*[153].

En medio de la suave ironía de "Luna de los amores", la posibilidad entrevista por el poeta de ser él quien alimenta el amor de la joven, enferma de "mal de luna" ("el dolor de amar, sin ser amada")[154] hace que aquél se estremezca y nos confiese:

> Mi corazón se preña de *lágrimas obscuras*[155].

A la expresión alegórico-alquímica del pensamiento cuyas imágenes hemos reflejado tal y como está desarrollado en la pantomima "El Pierrot negro" nos dedicaremos en su momento.

2.3.4 El mito de Endimión

Otro aspecto inexplorado de *Lunario* y en el que tampoco nos ofrece Lugones un tratamiento monocorde es el de la estructura mítica que subyace en él y que creemos que vertebra el libro (además del obvio tema lunar), pues, presentado de formas diversas, se nos ofrecen variaciones del mito de Endimión, amante de la luna que tuvo el privilegio de dormir con ella. A propósito de esto, hemos de señalar cómo la visión parcelada de la obra que criticábamos ha llevado incluso a algún error de bulto. Así, M. T. Maiorana, al tratar –muy someramente por cierto– las referencias mitológicas de los poetas que compara, y oponer la prolijidad laforguiana a una mención general en Lugones deduce en éste la posibilidad de una "cultura clásica menos asimilada"[156]. Tal es probablemente una de las cosas de las que es más difícil acusar al poeta argentino,

---

[151] *Ibidem*, p. 296.
[152] *Ibidem*. Las cursivas son mías.
[153] *Ibidem*, p. 298. Las cursivas son mías.
[154] *Ibidem*, p. 300.
[155] *Ibidem*, p. 299. Las cursivas son mías.
[156] Cf. M. T. Maiorana, "«L'imitation de Notre Dame la Lune» y el «Lunario sentimental»", op. cit., p. 143.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quien no se limita a reflejar en su obra el universo helénico porque fuera un tema muy presente en el Modernismo, sino que profesa un helenismo de raíces más hondas, sustentado en un conocimiento mucho más profundo de lo que era habitual[157]. En realidad, en *Lunario* abundan referencias concretas al mundo clásico y a la mitología. Pero además, Lugones reconstruye el mito de Endimión como mito de la melancolía, representación ahora de los amores imposibles, insensatos y enfermizos, así como de la inspiración que los canta. Concretamente aparece convertido en emblema de la melancolía amorosa, pues el amor lunar es amor desdichado, como nos dice el escritor en un poema suyo que está entre sus poesías diversas, y se titula "El sol y la luna":

Firme el amor dichoso
La condición del sol.
Su luz es más visible
Que su faz de esplendor.

El amor desdichado
Se parece a la luna.
Más se ve su faz pálida
Que su luz taciturna[158].

La metáfora laforguiana de la luna como "Blanco medallón / De los Endimiones" es amplificada por el argentino, que alegoriza el tema en muchas de sus composiciones haciéndolo representación de un idilio quimérico, por más que se tenga a veces la ilusión de su cumplimiento. Así, a la cuantiosa clientela de la luna (vate, mago, loco, enamorado…) que aspira a ella y forma el catálogo de sus adoradores en los poemas, se suman en las narraciones e historias poéticas, bien la mujer como personificación exacta de la luna, con todo su simbolismo anexo de blancura (la protagonista del cuento "Inefable ausencia" se llama Blanca), palidez, esterilidad, virginidad, castidad, etc. o la propia entidad lunar, que protagoniza la alucinación fervorosa del personaje de "La novia imposible". Todas esas mujeres pálidas, níveas, vestidas de blanco, etc. son emblemas de la luna, mujeres-luna, proyecciones del alma del poeta y de su melancolía, con su doble cara: la de la desdicha y la de la triste

[157] Bastaría con mencionar sus *Estudios helénicos*, pero están también *Las industrias de Atenas*, *Prometeo* –donde el autor expone cierta simbología mitológica–, su traducción de cantos o fragmentos de la *Ilíada* y la *Odisea*, ponderada por el traductor español de Homero Luis Segalá y Estalella, y muchas otras muestras en toda su obra, incluyendo el propio *Lunario sentimental*. Además, como hemos visto en repetidas ocasiones, su admiración por la Grecia clásica marcó siempre la dirección de su utopía, su ideal de civilización. Borges señaló la diferencia entre la genuina admiración de lo helénico por Lugones y su adopción más superficial por parte de la mayoría de los poetas modernistas. Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones, op.. cit.*, p. 59. También B. Canal-Feijóo subrayó el profundo helenismo de Lugones: "Ningún otro espíritu, quizás en todo el continente, se prueba como el de Lugones tan hondamente poseído de helenismo en su momento". Cf. B. Canal-Feijoo, *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo,* op. cit., p. 71.

[158] Cf. L. Lugones, *Poesías diversas,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 1232.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inspiración. La luna representa, pues, al mismo tiempo, esa inspiración, el arrebato amoroso y la desventura, y para ejercer todo su poder se concreta en la novia fabulosa de la plural "familia" de los lunáticos. La imposibilidad de realización amorosa se sugiere continuamente en todas esas amadas lunares a las que apenas se alcanza con los sentidos porque la luna parece insuflarles la virtud de su castidad: roces, acercamientos, miradas llenan el aire con una tensión sensual que no se materializa en la apreciación del sentido más material: el del tacto; no hay consumación amorosa física, ni siquiera a través del beso; así ocurre muy notablemente en "Francesca" y en "Abuela Julieta", y así se expresa explícitamente en "Divagación lunar":

> En la lunar presencia,
> No hay ya ósculo que el labio al labio suelde
> [...]
> Entre un recuerdo de Suiza
> Y la anécdota de un oportuno primo,
> Tu crueldad virginal se sutiliza[159].

Por su parte, en esa clientela lunar que incluye al poeta distinguimos la especie más eminente, la de los "lunólogos"[160], como el propio Lugones, cuyo nombre le permite hacer un juego de palabras entre ambos términos. Así sucede en "Los tres besos", pieza que acaba con un giro metaliterario por el que se afirma que la obra que hemos leído ha sido escrita por:

> [...] Leopoldo Lugones,
> Doctor en Lunología[161].

Desde las primeras páginas del libro y después de afirmar su irrenunciable inspiración en su primer poema, Lugones dedica su composición "A Rubén Darío y otros cómplices" a una especie de cofradía de Endimiones, enamorados de la luna, "La *novia eterna y lejana*"[162] (será tenida por novia o amada/amante en otras composiciones de *Lunario*), personificada como la mujer que hace padecer al poeta el mal de amor. Él confiesa su devoción lunar en un estribillo que repite al principio y al final, aunque es al principio cuando revela la identidad de la amada; luego insiste en culparla de su pasión:

> Habéis de saber
> Que, en cuitas de amor,
> Por una mujer
> Padezco dolor.
> En el corazón[163].

[159] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 242.
[160] La palabra ya había sido utilizada por Laforgue, que en su *Imitación de Nuestra Señora la Luna* llama a los Pierrots "lunologues éminents". Cf. J. Laforgue, "Pierrots V", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 58.
[161] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 411.
[162] *Ibidem*, p. 203.
[163] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el siguiente poema, "Himno a la luna", el poeta se aleja de su propio yo, despersonaliza la pasión lunar atribuyéndola al lunático:

> El lunático que por ti alimenta
> Una pasión nada lasciva,
> *Entre sus novias quiméricas te cuenta*[164].

El saturnino personaje[165] de "Al Jorobado", que representa al Polichinela de la *commedia dell'arte* y que es apostrofado como "Sabio jorobado", parece gozar precisamente de un beneficio similar al de Endimión:

> Sabio jorobado, la pálida estrella
> Que tú enamorabas desde una cornisa,
> Como *blanca novia*, como astral doncella,
> Del balcón del cielo cuelga su camisa.
> Un gato me ha dicho desde la cornisa,
> Sabio jorobado, que *duermes con ella*[166].

El poeta le pide que celebre su boda astral en el fondo del río, como corresponde a su distinción:

> Tal como el lunólogo *dandy* a la alta escuela[167].

El ámbito en que estos Endimiones melancólicos se acercan más a la luna es el agua, mediante la cual obtienen el mayor acercamiento posible al astro a través de su reflejo. Asimismo la relación de la luna con el agua propicia todo el rico juego metafórico que da su existencia metamórfica como reflejo; pero además, el agua es, como sabemos, uno de los elementos que pertenecen a Saturno, y Acuario, su domicilio nocturno[168].

2.3.5 El agua y la luna. El amor lunar

El agua tiene, en efecto, una especial importancia en *Lunario*, y su relación con la luna es explotada por Lugones por varias razones. Igual que en los textos y en las representaciones de Saturno y la melancolía los paisajes acuáticos han tenido una

---

[164] *Ibidem*, p. 206.

[165] Los autores de *Saturno y la melancolía* reproducen uno de los muchos textos populares que desde finales del siglo XV han transmitido la visión que se tenía de Saturno y de los hijos de Saturno, donde se dice: "Los nacidos bajo Saturno son contrahechos de cuerpo". Cf. *Schönspergerscher Kalender*, Augsburgo, 1495, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 198.

[166] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 231. Las cursivas son mías.

[167] *Ibidem.*

[168] Así aparece, por ejemplo, en la leyenda de un grabado italiano de la segunda mitad del siglo XV que representa a los "hijos de Saturno". Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 208 y fig. 40. Con frecuencia se mostraban junto a Saturno en tales figuraciones los signos zodiacales que le pertenecen, Capricornio y Acuario (fig. 9).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

destacada presencia[169], en la obra de 1909 del poeta argentino las referencias a lo acuático es continua, sea en forma de ríos, de fuentes, de mar, etc. Recordemos que se incluye una composición titulada "Luna marina" de tristes acentos. La analogía entre el fluir del agua y el del llanto proporciona una conexión tópica, por ejemplo, en "A Rubén Darío y otros cómplices":

> A su amante expectativa
> Ofrece un claustral encanto
> Su agua triste como el llanto
> La fuente consecutiva[170].

Poco después, en el mismo poema, se abunda en ese género de imágenes, recogiéndose además las connotaciones del sauce, habitado, por cierto, por una de esas entidades cautivadoras que tenían su papel en esos contextos:

> Y mi alma, ante el flébil cauce,
> Con la líquida cadena,
> Deja cautivar su pena
> Por la dríada del sauce[171].

En el muy melancólico escenario esbozado en "Inefable ausencia" se describen "fuentes que lloraban invisibles"[172]. Así es como lo percibe el místico enamorado, pues luego veremos reaparecer el motivo en "Luna de las tristezas" considerado en su trivialidad por comparación con la desdicha de la que fuera abandonada:

> Comentaba su languidez secreta
> La melancólica frivolidad de la fuente[173].

O bien es la música del elemento líquido lo que concierta con el lastimoso sentimiento que expresa el canto poético:

> A lo lejos canta un acueducto,
> En consonancia con sus penas[174].

Tan vinculados aparecen el llanto y el agua, y éstos con la luna como astro de la melancolía, que en "Los fuegos artificiales" el poeta insiste en recordárnoslo:

> No olvides que la luna llora
> En la acuática lejanía;
> La luna, consultora

---

[169] Los autores de *Saturno y la melancolía* destacan el hecho a propósito de los comentarios sobre un grabado de *Saturno* hecho por Giulio Campagnola en el siglo XV: "No cabe duda de que para él Saturno era una divinidad que, aparte de sus otros atributos, guardaba una relación especial con el agua, según demuestran el símbolo de la caña y el paisaje marino al fondo. Pero la base de esa concepción puede estar en los textos que describen a Saturno como «accidentaliter humidus», le llaman navegante por muchos mares y le atribuyen el patrocinio de los que viven a orillas del mar". También se debe a esas conexiones el paisaje marino de *Melencolia I* de Durero. *Ibidem*, pp. 212, 312.

[170] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 204.

[171] *Ibidem.*

[172] *Ibidem*, p. 217.

[173] *Ibidem*, p. 297.

[174] Cf. L. Lugones, "El pescador de sirenas", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 226.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De la melancolía[175].

La existencia virtual de la luna como reflejo en el agua le permite un acercamiento a nuestro mundo, incluso una interferencia en los asuntos humanos; esa existencia adopta forma mítica cuando la luna es vista como alguna de las criaturas fantásticas que habitan las aguas:

> Y la luna en enaguas,
> Como propicia *náyade*
> Me besará, cuando haya de
> Abrevarme en sus aguas[176].
>
> *Ondina* de las estelas,
> *Hada* de las lentejuelas[177].

"Los tres besos" nos propone una fábula en la encontramos a un duende y un hada que moran en una fuente encantada. La literatura hispánica aportaba un importante precedente en las leyendas de Bécquer, cuyo eco resuena con cierta frecuencia en el *Lunario* de Lugones[178]. El espíritu acuático que tenía en ellas un lugar de privilegio era una entidad tan fascinante como malévola, y el que caía en las garras de su poder quedaba preso de una incurable melancolía que acababa por llevarlo a la perdición. En efecto, la leyenda becqueriana "Los ojos verdes", que cuenta cómo el espíritu de una fuente acabó por atraer irremisiblemente al protagonista, es un recuerdo que se hace muy vivo en la leyenda de la fuente habitada por dos genios de "Los tres besos", donde se prohíbe beber del "[…] agua embrujada / Que produce la tristeza"[179], pues "[…] Una / Leyenda dice que quien / Bebe en ella pierde el bien / de la dicha"[180]. Puede verse también un eco paródico de la mencionada leyenda de Bécquer en el delirio que sufre el

---

[175] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 259.
[176] Cf. L. Lugones, "A mis cretinos", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 199. Las cursivas son mías.
[177] Cf. L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 207. Las cursivas son mías.
[178] Luis Sáinz de Medrano, en su estudio recopilatorio para el volumen *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, al tiempo que destaca la huella de las *Leyendas* del poeta sevillano en la lírica modernista (mencionando algún estudio dedicado a ponerla de manifiesto), advierte de una situación más compleja en lo que respecta a la prosa, pues aunque no cabe dudar del influjo del autor de las *Leyendas* en la narrativa hispanoamericana, se ha señalado en varias aportaciones críticas la deuda de "Los ojos verdes" y "El rayo de luna" con "La ondina del lago azul" de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Sea como fuere, Sáinz de Medrano da un puesto central a la prosa de Bécquer para la configuración de lo fantástico en la prosa modernista: "parecen fundadas las expectativas de que Bécquer hubo de ser tenido muy en cuenta en el momento del gran despegue hacia lo fantástico en América, es decir, en el terreno de la prosa modernista". Cf. L. Sáinz de Medrano, "Cien años de literatura fantástica", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991, p. 18.
[179] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 359.
[180] *Ibidem*, p. 365.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

patético "pescador de sirenas" (en el poema con ese título), ya que termina por lanzarse a las aguas de un lago que cree poblado de tales criaturas.

Las sugerencias de esa leyenda becqueriana se mezclan con las de otra leyenda, "El rayo de luna", en la historia narrada en "La novia imposible"[181]: como el personaje del relato de Bécquer, ser solitario, fantasioso y ensoñador ("Había nacido para soñar el amor, no para sentirlo"[182]) que persiguió hasta la extenuación un rayo de luna creyéndolo una mujer extraordinaria, el protagonista del cuento de Lugones, otro amante de quimeras que se ve incapaz de amar, "pues –afirma– el único amor posible para mí sería el amor imposible"[183], acaba sucumbiendo a la pasión por una amada que cada noche desciende a sus brazos para entregársele en un estanque cercano (hemos de recordar que Acuario era la morada nocturna de Saturno). Consumido por las noches de frío dolorosísimo e insomnios continuados, desvela a su amigo (el militar por el que el narrador ha conocido la historia) cómo tendrá lugar el encuentro próximo y el secreto de la identidad de la que provoca sus éxtasis amorosos, con una imagen que apunta de nuevo al mito de Endimión al que nos veníamos refiriendo:

> …Divinamente silenciosa descenderá esta noche al estanque. El cristal líquido, palpitante con los latidos de mi pecho, dispersará en abismales ondulaciones el oro pálido de sus cabellos. Su desnudez impregnará de blancura el delicado muaré de las aguas. Veré cómo se reclina mansamente sobre mi corazón, cómo me inunda con su belleza; la beberé en insaciables besos, y envuelto en la húmeda sábana que cobija nuestro amor, esta noche, amigo mío, dentro de una hora más, angelicalmente, ¡*dormiré con la Luna*![184].

El personaje aparece marcadamente caracterizado como melancólico: por su inherente tristeza (él mismo se define diciendo: "solo soy triste"), su hastío hacia todo, su aguda misantropía, su enfermiza constitución, su tendencia al suicidio y su capacidad para percibir la experiencia de lo sublime. Es un joven "rico y soltero", de temperamento nervioso:

> Espíritu paradójico, en pugna con un carácter irresoluto que al más pequeño contraste se acongojaba hasta la desesperación […] desilusionado y enfermo[185].

La fragilidad y la naturaleza de su mal son puestas de relieve por el temor que sintió el amigo por él, ya que

> veíalo enfermo. No de mal físico, sino de enfermedad moral. Agotábase en una de esas tenaces melancolías, pobladas de deseos insaciables, que angustian el espíritu con fatales

---

[181] "*La novia imposible* es obviamente una parodia de *El rayo de luz* de Bécquer", ha señalado C. Ruiz Barrionuevo, "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, ironía y parodia", op. cit., 196..
[182] Cf. G. A. Bécquer, *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*, op. cit., p. 82.
[183] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 305.
[184] *Ibidem*, p. 310. Las cursivas son mías.
[185] *Ibidem*, p. 304.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> inminencias, con presagios punzantes; y en sus malas noches, cuando sentía la absorción de la soledad, que para el alma tranquila es refrigerio, había llegado a "oír" sus pensamientos[186].

La preocupación del militar se intensificó porque veía que en su amigo "los caracteres del suicida por "cansancio" se definían"[187]. Sin embargo, el sentido de lo sublime parece ser lo que lo disuade de suicidarse, pues –afirma– "sólo sería capaz de morir por alguien", ya que "El amor no es para mí más que un bello prólogo de la muerte"[188]. El desarrollo de la historia mostrará la realidad de esas ideas, pues tras una separación y distanciamiento de los amigos de tres años, el militar regresará para encontrarlo más aislado y enfermo que nunca, en un estado de postración absoluta. La confesión de que tiene una querida y el relato de sus encuentros nos llevan a conocer que el género de experiencia amorosa, por la que pasa las noches sumergido en las aguas del estanque, es aquella que une, en efecto, los delirios del amor y los padecimientos más atroces. Tal experiencia lo llevará por los senderos más terribles del amor lunar:

> Sé perfectamente que con eso me estoy matando. Pero es por ella. He sentido el amor tal como yo lo creía, implacable y terrible[189].

Al narrar al amigo los ciclos de su amor le confiesa las extenuaciones en que se sumen los amantes, el adelgazamiento de la querida hasta hacerse casi una niña, los periodos de recuperación de ambos para poder entregarse a sus arrebatos amorosos de nuevo y las experiencias sublimes de exaltación y éxtasis, del sacrificio y del dolor insoportable, que lo aproximan por la muerte al amor más intenso:

> …El dolor se mezcla con frecuencia a mi goce, en aquellas horas del estanque, complicando los delirios con una asfixiante y extraña angustia. A eso de la medianoche, un frío desgarrador me punza las espaldas; la medula de mis huesos se congela; agudos calambres retuercen mis coyunturas; toda aquella agua me pesa en el hueco del estómago como un bloque de mármol. Las punzadas se generalizan; es como si estuviera acostado sobre vidrio molido. Siento un ansia espantosa de huir, de revolcarme en el polvo tibio de los canteros, de respirar el aire nocturno con todos los poros de mi cuerpo. Y al contenerme, al afirmarme en mi rigidez, mordiéndome la lengua hasta ensangrentarla para evitar el castañeteo de los dientes, pues ella está entonces dormida sobre mi pecho, experimento una beatitud inefable, saboreo las involuntarias lágrimas de mi desfallecimiento, deseando sufrir más todavía, aproximarme más a la muerte, para amarla más, en proporción de mi tormento…[190].

La luna de Lugones es, pues, una entidad y una fuerza que impulsa a la desdicha, que cuando signa un amor es el de los místicos extravíos, el de las doncelleces marchitas, el que linda con la muerte. También un personaje de "Los tres besos" define

[186] *Ibidem*, pp. 304-305.
[187] *Ibidem*, p. 305.
[188] *Ibidem*, p. 306.
[189] *Ibidem*, p. 309.
[190] *Ibidem*, pp. 309-310.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el amor más elevado como "[...] una intimidad de amor y muerte"[191]. Por eso tanto la "Luna de los amores" como la "Luna de las tristezas" participan de la cualidad común del amor lunar: la primera inocula el "mal de luna", es decir, la pasión dolorosa no correspondida que se describe como

> Lo indefinible: una Inmaculada
> Concepción, de la pena más cruel que se conciba[192],

y la joven de la composición sucumbe a la ensoñación triste e inactiva turbada por el "hechizo pálido que le insufla"[193] el astro; la segunda, es decir, la "Luna de las tristezas" es por excelencia la de los amores frustrados, la de los idilios fracasados.

Vemos, pues, que muchos de los argumentos de *Lunario*, no sólo los narrativos sino también los poéticos, desarrollan la idea condensada por Laforgue al llamar a la luna "cielo de los idilios / De vocación estéril". El poeta argentino expresó en "Los fuegos artificiales" la cualidad del astro nocturno al decir que era

> La luna, consultora
> De la melancolía[194].

2.3.6 El universo lunar de Laforgue como referente

Todo lo que se rinde al fatal influjo del astro pertenece al universo que se encuentra asimismo dominado por Saturno. En ese aspecto, la luna de Laforgue y la de Lugones están hermanadas. Aquél la relacionó con la ceguera y con un gran mito de la caída, de la atracción de la tierra: el de Ícaro:

> Astre atteint de cécité, fatal phare
> Des vols migrateurs des plaintifs Icares![195]

Y quiso hacerla presidir "el congreso de los cansados":

> Œil stérile comme le suicide,
> Nous sommes le congrès des las, préside[196] ;

---

[191] *Ibidem*, p. 357. Ciertamente, el erotismo de Lugones "mezcla inseparablemente los sentimientos del Amor y la Muerte [...] Los personajes femeninos de Lugones, responden a una sola imagen: la de "la novia imposible", y se llaman y están sujetos a un destino aciago o frustro. Tienen nombre. Se llaman Julieta, Águeda, Dalinda..." Cf. B. Canal-Feijoo, *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo,* op. cit., pp. 113-114.
[192] *Ibidem*, p. 300.
[193] *Ibidem*.
[194] *Ibidem*, p. 259.
[195] Cf. J. Laforgue, "Clair de lune", *Imitación de Nuestra Señora la Luna*, en Imitación *de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 38. "¡Astro aquejado de ceguera, fatal faro / De vuelos migratorios de quejumbrosos Ícaros!". *Ibidem*, p. 39.
[196] *Ibidem*, p. 38. "Ojo estéril como el suicidio, / Somos el congreso de los cansados, preside". *Ibidem*, p. 39.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El poeta francés se detuvo a imaginar el clima, la flora y la fauna de la luna. Naturalmente el clima que le adjudica es el de un "[…] automne incantatoire et permanent"[197], el que corresponde a un mundo muerto y clausurado, sumergido en la inmovilidad y el olvido, con un paisaje en el que dominan blancura y silencio[198]. Su fauna no deja de tener especimenes inquietantes e incluye, sobre todo, a animales terrestres y acuáticos, pesados y lentos, fríos o de climas fríos, blancos y de connotaciones hostiles: "sapos rugosos", cetáceos, cisnes, "Blancos pavos reales", renos, "osos blancos", puercoespines de "pálidas púas", mariposas, "hipopótamos gelatinosos", serpientes pitón[199]. La flora tiene resonancias sepulcrales o malignas y sugiere casi siempre excrecencias enfermizas: "flores inmóviles", mandrágoras, cactus ("Cactus obéliscals aux fruits en sarcophages"[200]), cirios, pólipos, "Palmeras de coral blanco" ("Palmiers de corail blanc aux résines d'acier!"[201]), "Lirios marmóreos" y hongos[202]. Entre las criaturas vinculadas al astro se encuentran los inevitables Pierrots, que ocuparán un lugar destacado en el poemario de Laforgue, y la enajenada Ophelia.

Así pues, la luna de Laforgue domina un universo de potencias negativas y remite en palabras explícitas del poeta, o a través de los símbolos que le asigna, al *ennui*[203], el cansancio, la inmovilidad, la enfermedad, el olvido[204], la palidez, la castidad[205], y, sobre todo, la muerte[206], la esterilidad[207] y la Nada, constituyendo como tal el emblema de una especie de religión negativa (la dimensión religiosa en clave de parodia se apunta en el propio título de la obra y en el de las dos composiciones llamadas "Letanías de los cuartos crecientes y "Letanías de los cuartos menguantes") que contiene los elementos de su propia liturgia, sus espacios sagrados y que tiene al

---

[197] Cf. J. Laforgue, "Climat, faune et flore de la lune", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 42. "[…] otoño, mágico y permanente". *Ibidem*, p. 43.

[198] *Ibidem.*

[199] *Ibidem*, p. 45.

[200] *Ibidem*, p. 44. "Obeliscales cactus de frutos sarcófagos". *Ibidem*, p. 45.

[201] *Ibidem*, p. 44. "Palmeras de coral blanco y resinas de acero". *Ibidem*, p. 45.

[202] *Ibidem.*

[203] Son los hastíos propios que tantas veces nombra el poeta, y su campo de signos e imágenes asociados: insomnios, el suicidio, los "quejumbrosos Ícaros" (*Ibidem*, p. 39), la "doliente Ciudad" (*Ibidem*, p. 99), el opio paliativo (*Ibidem*, p. 115).

[204] En varias ocasiones se habla de un Leteo lunar. *Ibidem*, pp. 43, 99, 125.

[205] La luna es invocada como deidad casta, sea la Artemisa-Diana clásica (*Ibidem*, pp. 32, 39) o la Virgen cristina en su advocación como Inmaculada Concepción (*Ibidem*, p. 43).

[206] "Astro fósil" y "tumba / De Salambó" (*Ibidem*, p. 33), "espejo muerto" (*Ibidem*, p. 47), "necrópolis" (*Ibidem*, p. 97), "Sphinx et Joconde / Des défunts mondes" (*Ibidem*, p. 122. "Eva y Gioconda / De muertos mundos", *Ibidem*, p. 123).

[207] "Ojo estéril" (*Ibidem*, p. 39), "la estéril Astarté" (*Ibidem*, p. 99); hay dos títulos centrados en la esterilidad de la luna: "La lune est stérile" (*Ibidem*, p. 100) y "Stérilités" (*Ibidem*, p. 106), que toma como motivo a Ophelia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

astro mismo y a los Pierrots como oficiantes, siendo aquél una especie de sumo sacerdote de la religión nihilista. Las principales referencias a esos elementos y espacios sagrados son éstas:

> [...] vasque de béatifiants baptêmes![208]
>
> [...] mystiques ciboires[209]
>
> Elle est l'Hostie! Et le silence est son ciboire![210]
>
> Eucharistie
> De l'Arcadie
> [...]
> Fonts baptismaux
> Des blancs Pierrots,
> Dernier ciboire
> De notre Histoire
> [...]
> Miroir et Bible
> Des Impasibles[211]
>
> [...] les Vestales
> À qui la lune, en son équivoque œil-de-chat,
> Est la rosace de l'Unique Cathédrale[212].
>
> Rosace et Dôme
> Des derniers psaumes[213]
>
> Rosace en tombale efflorescence
> De la Basilique du Silence[214]

Los Pierrots desempeñan su papel como

> Blancs enfants de chœur de la lune[215],

que pregonan con

> Les manches très-sacerdotales[216],

---

[208] Cf. J. Laforgue, "Clair de lune", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 38. "[...] pileta de los beatíficos bautismos!". *Ibidem*, p. 39.

[209] Cf. J. Laforgue, "Climat, faune et flore de la lune", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 42. "[...] místicos copones". *Ibidem*, p. 43.

[210] Cf. J. Laforgue, "États", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 98. "¡La Hostia es ella! ¿Y el silencio es su cáliz!". *Ibidem*, p. 99.

[211] Cf. J. Laforgue, "Litanies des derniers quartiers de la lune", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 122. "Eucaristía / De la Arcadia / [...] / Pilas bautismales / De los blancos Pierrots, / Copón final / De nuestra historia / [...] / Espejo y Biblia / De los Impasibles". *Ibidem*, p. 123.

[212] Cf. J. Laforgue, "Un mot au Soleil pour commencer", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 28. "[...] las Vestales, / para quienes la Luna, falaz ojo de gata, / es rosetón divino de Única Catedral". *Ibidem*, p. 29.

[213] Cf. J. Laforgue, "Litanies des premiers quartiers de la lune", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 34. "Bóveda y Rosetón / De los salmos finales". *Ibidem*, p. 35.

[214] Cf. J. Laforgue, "Jeux", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 118. "Rosetón de sepulcral inflorescencia / De la Basílica que ensilencia". *Ibidem*, p. 119.

[215] Cf. J. Laforgue, "Pierrots V", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 58. "Blancos monaguillos de la luna". *Ibidem*, p. 59.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mientras que la propia luna oficia funerales y bautizos, o aparece como "Reverendísima Superiora" o peculiar Papa:

> Où la Lune a ses funéirrales[217]
>
> Lune, consomme mon baptême[218].
>
> Très-Revérende Supérieure
> Du cloître où l'on ne sait plus l'heure, [219]
>
> Lune, Pape abortif à l'amiable, Pape
> Des Mormons pour l'art[220]

Pero, sobre todo, la luna es saludada por el poeta con frecuencia como símbolo de ese nihilismo militante, como expresión visible de la Nada:

> Voilà le Néant dans sa pâle gangue,
> Voilà notre Hostie et sa Sainte-Table[221].
>
> O Radeau du Nihil[222].
>
> En m'annonçant par un Péan
> D'épithalame à ton Néant[223].
>
> Vortex-nombril
> Du Tout-Nihil
> [...]
> O Chanaan
> Du bon Néant[224].

Así pues, el culto lunar de Laforgue aparece construido principalmente sobre las inquietudes metafísicas del poeta, unas preocupaciones que se expresan, según A. Rodríguez López-Vázquez, como "un nihilismo vital que adopta la mueca como medio

---

[216] Cf. J. Laforgue, "Pierrots V", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 58. "mangas muy sacerdotales". *Ibidem*, p. 59.

[217] Cf. J. Laforgue, "Locutions des Pierrots XIII", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 80. "Donde la luna oficia funerales". *Ibidem*, p. 81.

[218] Cf. J. Laforgue, "Petits mystères", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 94. "Luna, celebra mi bautizo". *Ibidem*, p. 95.

[219] Cf. J. Laforgue, "Guitare", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 48. "Reverendísima Superiora / Del claustro donde nadie sabe la hora". *Ibidem*, p. 49.

[220] Cf. J. Laforgue, "La lune est stérile", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 100. "Luna, Papa abortivo por las buenas, Papa / De los mormones por el arte". *Ibidem*, p. 101.

[221] Cf. J. Laforgue, "Au large", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 36. "Ahí está la Nada, con su pálida ganga, / ahí está nuestra Hostia, en su Sagrado Altar". *Ibidem*, p. 37.

[222] Cf. J. Laforgue, "Climat, faune et flore de la lune", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 42. "Oh Balsa de Nihil". *Ibidem*, p. 43.

[223] Cf. J. Laforgue, "Nuitamment", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 96. "Anunciándome con un Hada / De epitalamio a tu Nonada". *Ibidem*, p. 97.

[224] Cf. J. Laforgue, "Litanies des derniers quartiers de la lune", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., pp. 122, 124. "Vórtice-ombligo / Del Todo-Nihilo / [...] / ¡Oh Canaán / De la Buena Nada!". *Ibidem*, pp. 123, 125.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de expresión y que acepta divertir con su actitud clownesca, al modo de los bufones de Shakespeare"[225]. También Lugones refleja esa dimensión metafísica –quizás de modo más desapasionado e impersonal–, pero si la metáfora de Laforgue por la que identifica a la luna con la Nada es de raíz conceptual, la de Lugones es puramente analógica y tiene una viva representación visual:

> Inexpresable cero en el infinito[226].
>
> Tu cero en el minuendo
> De la vida fugaz[227].
>
> Tu albo circuito
> De disco griego,
> Es reloj ciego
> Del infinito[228].
>
> Tu gran cero ha inscrito
> En su proverbial
> Cabeza, el chorlito,
> Con luz natural[229].

2.3.7 La luna-artista de *Lunario*

En general, la aproximación al tema de la luna por parte del escritor argentino es más plástica. Las imágenes se multiplican; si en la obra de Laforgue las metáforas lunares abundan, en la de Lugones se hacen torrenciales y aparecen como la elaboración artística o alquímica del poeta o de la propia luna, presentada como artista en varias composiciones. Vimos en "Aria de medianoche" y en "Luna de las tristezas" las alusiones a la cualidad alquímica del astro. En "Himno a la luna" se dice que clarifica "al acuarela el ambiente"[230], como si se tratara de un pintor. En "Divagación lunar" participa con el amor para esculpir un rostro:

> En el albaricoque
> Un tanto marchito de tu mejilla,
> Pone el amor un leve toque
> De carmín, como una lucecilla.
> Lucecilla que a medias con la luna
> Tu rostro excava en escultura inerte[231].

En "Nocturno II" se alude asimismo a su actividad creadora:

---

[225] Cf. A. Rodríguez López-Vázquez, "Prólogo", en J. Laforgue, *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., pp. 12-13.
[226] Cf. L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 209.
[227] Cf. L. Lugones, "Jaculatoria lunar", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 221.
[228] Cf. L. Lugones, "Nocturno IV", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 246.
[229] Cf. L. Lugones, "A la luna de verano", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 301.
[230] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 209.
[231] *Ibidem*, p. 242.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Allá principia
Tu obra marmórea[232].

Y en "Luna de las tristezas" se la describe actuando con "sosiego artístico" [233]. Pero es en el poema "El taller de la luna" donde asistimos a la inmensa realización de la obra escultórica del astro, que nos permitirá ver nuestro mundo modelado por su luz y apreciar la transmutación de entidades reales en otras quiméricas:

Desde su alta tribuna,
En artístico imperio
De blancura y de misterio,
Trabaja la luna
[...]
Las masas de luz blanca
Van transformándose con arte futuro,
Mezcladas a la sombra que se estanca
En los follajes como un fluido obscuro.
Y es tenebroso pórfido la barranca,
Y cantera de mármol cualquier muro.

Allí el plenilunio incrusta
En nácar de leyenda la obra propia,
O cincela con serenidad augusta
Algún noble alabastro en hábil copia.
[...]
Un leño caduco
[...]
Se torna bajo su pálido estuco
En boceto de estatuaria piedra:
Junto a una Amistad blanca que nunca reposa,
Duerme, haragán y frívolo, un Amorcillo rosa.
Y por la parte opuesta es aquel grupo,
Que con luz irreal el astro labra,
Un inconcluso fauno a quien no cupo
En el magro pernil el pie de cabra[234].

La creación lunar va tomando tonos cada vez más lúgubres en esta composición (recordemos que acaba con la imagen de un Cristo sangriento):

[...] la tiniebla opresora
Convierte la glorieta en un hondo cuévano,
Donde el arte lunar trabaja ahora
En un silencioso ébano[235].

Sin embargo, la obra lunar no es sólo plástica, también es musical y en sus momentos más sublimes alcanza la excelencia del músico dilecto de Lugones:

[232] *Ibidem*, p. 244.
[233] *Ibidem*, p. 296.
[234] *Ibidem*, pp. 274-275.
[235] *Ibidem*, p. 278.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Beethoven[236]. En "Himno a la luna" el astro no hace más que colaborar con el pájaro emblemático:

> El ruiseñor en su estrofa,
> Con lírico delirio filosofa
> La infinitud de los cielos azules.
> Todo el billón de plata
> De la luna, enriquece su serenata;
> Las selvas del Paraíso
> Se desgajan en coronas,
> Y surgen en la atmósfera de nacarado viso
> -Donde flota un Beethoven indeciso-
> Terueles y Veronas...[237]

En "Claro de luna", aunque aparecen reflejadas dos caras de la relación entre música y melancolía pues al principio la inmovilidad reinante se transmite también en la imagen de abandono de una guitarra que "[...] yace olvidada en la proa"[238], al final la purificación del dolor genera la excelencia al concretarse en una música superior en cuya ejecución parece participar la luna:

> [...] el abismo lunar lentamente se llena
> De divino Beethoven...[239]

El misterioso y espectral paisaje que refleja "Luna marina" parece estar animado únicamente por la música extraña de un organillo que acompaña a ciertos plenilunios:

> Se evoca el dulce organillo
> De los plenilunios ciudadanos.
> [...]
> Y la música inaudita
> Del organillo imposible
> Llora con una sencillez increíble
> En una desolación de luna infinita.
> [...]
> El alegre organillo en la tristeza
> Del grave mar divaga con fútil melodía,
> Empalideciendo de luna la tristeza
> Que es el fondo cordial de su alegría[240].

Pero puesto que el paisaje alumbrado por la luna resulta ser el dominio de lo inexistente, del puro reflejo, de ciudades cuyas calles puebla "Un metafísico y evidente Nadie"[241], también la música aparece finalmente como ilusoria, y es ahí donde reside la última evidencia del carácter ficticio de la creación lunar; el astro no deja de ser un reino de silencio y es ese silencio el que prevalece en el enigmático final:

---

[236] En *El payador* lo llama "el más grande de los músicos" (Cf. L. Lugones, *Obras en prosa,* op. cit., p. 1178), y en *Prometeo* lo sitúa en la cumbre, ya "vecina de la eternidad", de una montaña metafórica, donde –nos dice– "el águila del dios Beethoven prepondera todavía" (*Ibidem,* p. 1043).
[237] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 213.
[238] *Ibidem*, p. 278.
[239] *Ibidem*, p. 280.
[240] *Ibidem*, pp. 281-282.
[241] *Ibidem*, p. 282.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y de pronto se nota en el seno
De la noche finamente plateada,
Que en realidad no se ha oído nada,
Ni tañido ni música por el aire sereno.
El organillo, a ratos pueril o grave,
Fue nada más que un silencio, lleno
De invisibles ojos fijos sobre la nave.

Un silencio con ojos, impávido y ajeno[242].

En "Luna ciudadana", de tono radicalmente distinto al de "Luna marina", la melancólica música del organillo se hace, sin embargo, real para avivar las cuitas de un *Fulano* que lamenta no haberse aproximado a una encantadora desconocida:

Cuando, de pronto, un organillo callejero
Viene a entristecerle la vida
Trayéndole en una romanza
El recuerdo de la desconocida[243].

Como entidad creadora, la luna es representación de las máscaras del poeta de *Lunario* y a la vez una de ellas; de ahí que compartan el lenguaje de la ironía y de la burla, tal en "El sol de medianoche":

Y tu blanca ironía será tu obra maestra[244].

O en su aparición en "Luna bohemia":

Asomando con sardónico arte,
[...]
La luna en la fiesta toma parte[245].

2.3.8 Repertorio lunar

El hecho de que la obra de Lugones sea más pródiga que la de Laforgue en la creación de imágenes complejas hace que el universo lunar que presenta sea mucho más amplio y diverso. No es nuestra intención señalar las coincidencias concretas de las obras de ambos autores (siempre que no toque a la reelaboración de materiales shakespeareanos), pues es tarea ya realizada en estudios que hemos citado, pero sí debemos subrayar que la base del imaginario es, como decíamos, similar. Igual que Laforgue describió el paisaje lunar y las criaturas que lo habitan o le pertenecen, Lugones hizo un inventario extensísimo de todo género de entidades dominadas por la luna.

[242] *Ibidem*, p. 283.
[243] *Ibidem*, p. 288.
[244] *Ibidem*, p. 285.
[245] *Ibidem*, p. 291.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aún de modo más evidente que en los poemas de Laforgue, la fauna, la flora y los personajes que enumera Lugones pertenecen al ámbito de lo saturnino también; además, en muchos de los casos hace explícito con la adjetivación el carácter por el que tales criaturas se integran en el grupo que podríamos denominar de lo lunático-saturnino. Sólo en el "Himno a la luna" se encuentran entre los animales, a los que llama "Clientes [...] de tu luz serena"[246], los "Misántropos orangutanes", "Los jamelgos endebles", el murciélago, "El can lunófilo", el tiburón –"Pez voraz"– los "Coros de leones", el ruiseñor, el tigre, el búho, los lobos, los chacales, la hiena, los "elefantes budistas que adoran a la luna", las cigarras, "Las crasas ocas" y la rana[247]. En "Aria de Medianoche" aparecen "el funesto búho", "La temprana alondra" y el cisne, del que se dice que "[...] es *Vizconde / De la Blanca Luna*"[248]. El gato es nombrado con frecuencia y en "Nocturno III" el poeta declara a la luna el "Plan insensato / De hacerte suya [del gato]"[249]. En otro de los recuentos de la "clientela" lunar reaparecen "El can necio y fiel" y "El asno lunático"[250]; éste último estará presente en el diálogo entre H. y D. Q., "Dos ilustres lunáticos", poniendo en evidencia, por la opinión diversa que tienen hacia él, lo que separa a los personajes y la dualidad inherente a la figura animal[251].

El amplio inventario descubre de hecho una mezcla de animales ambivalentes en sus connotaciones: los hay que remiten al lirismo y la sabiduría o a la simpleza y lo aciago, también los hay pesados y lentos, o bien taimados, devoradores y malignos, algunos que son blancos como la luna, y casi todos nocturnos. El blanco oso polar, criatura eminentemente lunar (descrito asimismo como "misántropo") será por ello el encargado de servir de refugio a la luna, que ha perdido su lugar frente a "El sol de medianoche":

> O tu dorado panal obsequia
> Al *oso misántropo* en desayuno.
> *Que su filial blancura concentre*
> *Tu noble prez*, y que desde su brezo,
> Te trague en lóbrego bostezo
> Y hasta el otoño te guarde en el vientre[252].

La flora específicamente lunar es descrita en "Un trozo de selenología", donde se habla de árboles "de cinc y arsénico"[253]; el contribuye a destacar uno de los aspectos

[246] *Ibidem*, p. 213.
[247] *Ibidem*, pp. 210-215.
[248] *Ibidem*, p. 225.
[249] *Ibidem*, p. 245.
[250] *Ibidem*, p. 301.
[251] *Ibidem*, p. 317.
[252] *Ibidem*, p. 285. Las cursivas son mías.
[253] *Ibidem*, p. 272.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más notables de la luna lugoniana, asociada a todo lo venenoso. En "A la luna de verano" se la llama "Flor de *jettatura*"[254], italianismo que significa algo así como mal de ojo[255] y que había sido utilizado por Laforgue en sus "Letanías de los cuartos crecientes", citada más arriba. No obstante, el elemento vegetal que encontramos con más frecuencia es el sauce, no ya como árbol propiamente lunar sino como parte de la escenografía en el paisaje nocturno que la luna habita. La intensa carga simbólica del sauce lo hacen especialmente adecuado para expresar la languidez melancólica, tanto por sus connotaciones tópicas en relación con la atracción por el agua y su reminiscencia del llanto al borde del agua, como por la atracción ctónica a que remite el trazo de su ramaje inclinado; y todo ello es aprovechado por el autor de *Lunario* en diversos poemas, ya en un registro lírico como en imágenes paródicas.

Y mi alma, ante el flébil cauce,
Con la líquida cadena,
Deja cautivar su pena
Por la dríada del sauce[256].

En las piscinas,
Los sauces, con poéticos desmayos,
Echan sus anzuelos de seda negra a tus rayos
Convertidos en relumbrantes sardinas[257].

Entre taciturnos sauces
[…]
Gozamos el sencillo fresco
De una noche en pijama.
[…]
En el agua obscura sobre la cual desfloca
El sauce ribereño
Su cabellera agravada de sueño[258].

El sauce llorón con la noche se integra,
Como un ermitaño intonso,
Que rezara un responso
Sobre el agua negra[259].

[…] Un sauce palidecía hoja por hoja
En el jardín […][260].

---

[254] *Ibidem*, p. 302.
[255] Así lo hace constar en una nota J. Benítez en su edición de *Lunario*. Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* op. cit., p. 247, n. 3. Y también R. Halty Ferguson en *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 53.
[256] Cf. L. Lugones, "A Rubén Darío y otros cómplices", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 204.
[257] Cf. L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 206.
[258] Cf. L. Lugones, "Claro de luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 279.
[259] Cf. L. Lugones, "Luna campestre", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 292.
[260] Cf. L. Lugones, "Luna de las tristezas", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 297.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tales imágenes nos llevan necesariamente a uno de los elementos clásicos en la construcción del código de la melancolía, a saber, el empleo del léxico de la gravedad y de las imágenes que la expresan[261], todo ello porque lo grave representa la atracción de la tierra, elemento eminentemente saturnino, la inclinación que el humor negro –denso y pesado– y la tristeza provocan en el hombre melancólico. Tales elementos pertenecen al acervo clásico, como muy bien ha estudiado Christine Orobitg en relación con Garcilaso: "La representación de la melancolía se articula pues en torno a la idea de la atracción ctónica: descrita en términos del abatimiento y de la depresión, la melancolía es un peso que inclina al sujeto hacia el suelo"[262].

La imagen del sauce es probablemente una de las más recurrentes con esos significados, pero también se acoge Lugones a esa tradición clásica de explotación del léxico de la gravedad (frecuente en toda su obra) y las imágenes que se le asocian. El adjetivo grave y otros términos con la misma raíz tienen una presencia importante en *Lunario*: en "A mis cretinos" califica como "grave y tierno"[263] el himno que palpita en él; también como el personaje de "Quimera lunar", que se entrega a cierta placidez melancólica, dice concebir "grave y tierno"[264] alguna ocurrencia, y luego indica de la sombra que "[…] apaga el reflejo / De un melancólico espejo / Palidecido de antaños"[265] que tiende sus "graves paños"[266]; en "El taller de la luna" presenta la aparición de la faz de Jesucristo "bajo un horror de graves hojas"[267]; en "Luna marina" el organillo divaga "[…] en la tristeza / Del grave mar […]"[268]; al llegar la estación benigna la amada de "Luna bohemia" abandona "La grave cachemira que le infligió el invierno"[269]; en "La copa inhallable" la joven Daira, que ha crecido creyéndose muchacho y ejerciendo como cabrero, describe las nuevas sensaciones de temor y tristeza que le infunde el bosque, el temblor del viento que "Anuncia graves cosas"[270], y se pregunta: "[…] ¿Por qué el florido lujo / De la selva es tan grave? […]"[271], para

[261] Christine Orobitg hace una interesante exégesis de la idea y cataloga el léxico y los motivos asociados en su libro sobre Garcilaso. Cf. C. Orobitg, *Garcilaso et la melancolie*, op. cit., pp. 31-38.
[262] *Ibidem*, p. 32. "La représentation de la mélancolie s'articule donc autour de l'idée d'attirance chthonienne: décrite en termes d'accablement et de dépression, la mélancolie est une pesanteur qui incline le sujet vers le sol".
[263] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 202.
[264] *Ibidem*, p. 236.
[265] *Ibidem*, p. 238.
[266] *Ibidem*.
[267] *Ibidem*, p. 278.
[268] *Ibidem*, p. 282.
[269] *Ibidem*, p. 289.
[270] *Ibidem*, p. 329
[271] *Ibidem*, pp. 329-330.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

añadir poco después: "Además una extraña cosa agrava el misterio"[272]; una de sus primas, melancolizada por el amor que experimenta por quien cree un muchacho, le explica lo que siente, también en el momento en que "[…] en tu hombro cae la gravedad pensativa / De mi ternura […]"[273]. Cuando Anfiloquio, que ha llegado al lugar buscando un modelo para hacerle una copa a Diana, encuentra a Daira inconsciente y semidesnuda describe cómo "Los sombríos cabellos agobian su cabeza / Con una grave fatalidad de belleza"[274].

Otras veces se refiere la aflicción acudiendo al léxico y las imágenes de una pesada carga, como en estos versos de "Luna marina":

> Y el corazón marcha con su pena obscura
> Como árido camello con su carga[275].

Otro modo de representación de la atracción ctónica es la gestual, muy expresiva, por cierto, y con una larga tradición en el código artístico y literario. Entre los gestos más destacados como caracterización de melancolía están el de la mano en la mejilla y el de la cabeza inclinada o baja. En el *Lunario* encontramos ejemplos de ellos con las connotaciones tópicas. Así en el cuento "Inefable ausencia" se rememoran versos de Musset y la luna despierta sugestiones como ésta:

> Sobre el brillo insondable del piélago, se adivinaba suspensa la góndola de Dalti, caídos los remos, la cabeza del pescador rendida sobre el hombro de la romántica condesa[276].

"Abuela Julieta" nos proporciona un cuadro prototípico de melancólicos –que estudiaremos con más detenimiento– en que los personajes son descritos "Con la mano apoyada en la mejilla"[277]. En el contexto sentimental del poema "Luna crepuscular" se nos ofrece este otro ejemplo:

> La aguda sutileza
> Con que mi amor deleito
> Provocando a tus gracias dulce pleito,
> Doblega tristemente tu cabeza[278]

Y la escena VI del cuadro primero de "Los tres besos", "Cuento de hadas" dramatizado, se abre con una acotación que presenta cabizbajo al personaje que ha sido víctima del

[272] *Ibidem*, p. 330.
[273] *Ibidem*, p. 332.
[274] *Ibidem*, p. 336.
[275] *Ibidem*, p. 281.
[276] *Ibidem*, p. 219.
[277] *Ibidem*, p. 268.
[278] *Ibidem*, p. 295.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encantamiento producido por los genios de una fuente cuya "[…] agua embrujada / […] produce la tristeza"[279] y ha quedado herido de amor por el duende que ha visto allí:

> Dalinda, cabizbaja, traza figuras en el suelo con su sombrilla[280].

Pero es en "La muerte de la luna", de título elocuente y la última composición poética aislada de la obra, donde se acumulan imágenes de la inclinación, el peso y la caída:

> Sobre el horizonte malva
> De una mar argentina,
> *En curva de frente calva*
> *La luna se inclina.*
> […]
> Tras del horizonte abstracto,
> *Húndese al fin la luna con lúgubre abandono,*
> Y las tinieblas palpan como el tacto
> De un helado y sombrío mono.
> […]
> *Y domina tu frente con peso taciturno*
> *El negro racimo del sueño*
> […]
> Y *el cielo como una barca que se va a pique,*
> *Definitivamente naufraga en tus ojos*[281].

Si de la fauna y la flora lunar de que hablamos más arriba nos ofrece Lugones un interesante inventario en su obra, es aún mucho más prolijo en el repertorio de personajes adeptos al astro y dominados por él. Sólo en el "Himno a la luna" ya nos descubre un extenso catálogo que coincide también con el de los hijos de Saturno, bien por sí mismos, bien por los atributos con que nos los presenta: el lunático apasionado por el astro, el loco, el poeta, el enamorado, el mago, los desterrados, Ofelia, el hipocondríaco célibe, el gendarme, el ahorcado, el sastre con "lumbagos insomnes", "La rentista sola", el Pierrot enamorado de la luna-Colombina, el Caballero del Cisne –Lohengrin– nombrado burlonamente como "Cierto doncel que llegó en un cisne manso, / Cisne o ganso", el propio poeta de esta composición que se declara "novel paladín" de la luna[282], la joven enamorada "que aguarda una cita" (otra vez la sombra de una Julieta frustrada), etc[283].

En "Jaculatoria lunar", donde el poeta mismo señala a qué luna se refiere (la "[…] dorada luna / Del daño y del esplín"[284]), se incluye como "cofrade" de la "hermandad" regida por la luna, vuelve a mencionar al vate e incluye al filósofo; y sobre todo en dos Nocturnos de una serie de cuatro se extiende en un nuevo recuento de

[279] *Ibidem*, p. 359.
[280] *Ibidem*, p. 363.
[281] *Ibidem*, p. 302-303.
[282] *Ibidem*, p. 214.
[283] *Ibidem*, pp. 206-214.
[284] *Ibidem*, p. 221.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la "progenie" lunar, mencionando al vate una vez más, al suicida, al borracho y al solitario insomne[285]. En "A la luna de verano" propone como parte de la "clientela" lunar a "[...] la damisela / Con su damisel" y a la "*miss* coqueta"[286], que nos remiten al mundo galante que estudiaremos después.

Una figura arquetípica que trata Lugones en varias ocasiones con irónica sentimentalidad sutilmente conmovedora es la de la solterona, aquella con la que reescribe una nueva historia para Julieta, o aquella que queda abandonada sin saberlo por el místico amante de "Inefable ausencia" y que acaso sea la que volvemos a encontrar viviendo su tragedia íntima en el poema "Luna de las tristezas". Esta figura se hermana con la luna en el rasgo común de la esterilidad, que hace que el poeta llame al astro

> Hipnótica prisionera
> Que concibe a los malignos hados
> En su estéril insomnio de soltera[287]

Los principales personajes de la *commedia dell'arte* (Pierrot, Colombina, Arlequín y Polichinela) tienen una presencia privilegiada y un espacio propio, sobre todo en la parte titulada "Taburete para máscaras" y en la pantomima de la última parte del libro. Y la figura de Ophelia, convertida plenamente en emblema de la melancolía, se recrea o se sugiere en un buen número de imágenes como aquella ahogada cuyos cabellos se transformaron en icono romántico, simbolista y modernista. Laforgue ya introducía en su inventario de mitos a Pierrot y a Ophelia; Lugones amplía el suyo para incluir a muchos otros: además de los mencionados, integra en su ambicioso proyecto a los principales mitos consagrados por la modernidad literaria, creaciones llenas de vida en la cultura del momento, de los tres autores que dominan ya desde entonces la cumbre literaria: el Hamlet de Shakespeare, el Don Quijote de Cervantes y la Francesca de Dante.

2.3.9 El reino de la muerte

Algunas de las asociaciones de la luna que veíamos en Laforgue aparecen asimismo en Lugones. La suya es también el reino de la soledad, la inmovilidad, la frialdad, el silencio y la blancura, atributos todos vecinos de la muerte. Emblema de la sentimentalidad dolorida, del "mal de amor" y la melancolía amorosa, se presenta con

[285] *Ibidem*, p. 245-246.
[286] *Ibidem*, p. 301.
[287] *Ibidem*, p. 209.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

frecuencia –así, de nuevo, en "Inefable ausencia"– como "la luna de los solitarios y de los tristes"[288], y es la soledad destino común de las desdichadas criaturas que sucumben a su hechizo y cualidad intrínseca a los inmensos plenilunios como el que se describe en "Vals noble".

Lo que le pertenece es caracterizado a veces con colores crepusculares (el violeta, el lila de las ojeras) o con el tono de la palidez, pero el color que le corresponde es sobre todo el blanco. Su nívea blancura de cisne es cantada con devoción en "A Rubén Darío y otros cómplices". En "Himno a la luna" apostrofa el poeta al astro como "Blanca Dama", y además indica:

> El color muere en tu absoluto albinismo[289].

Para mal de "El pescador de sirenas", que será engañado por los reflejos de las nubes sobre el agua creyéndolos sirenas, el astro desciende por la noche "en éxtasis de blancura"[290]. Será asimismo la Blanca de manos "de frialdad extraña"[291] de "Inefable ausencia", y exhibirá "la divina blancura de su cuerpo"[292] como "La novia imposible". En "El Pierrot negro" se presenta como la única posibilidad del atribulado personaje para recuperar su color, por ser la luna el "imperio de la blancura"[293].

Y a la vez es el dominio de un silencio solemne, casi místico, el "silencio de plata / Más lírico que el canto"[294] de "A mis cretinos" o el "Inexpugnable silencio"[295] que se le atribuye en "Himno a la luna". Ese dominio es tal que en "Un trozo de selenología" leemos que "[…] en la luna todo es mudo y sordo"[296]. Además blancura y silencio están sinestésicamente unidos tanto en las descripciones de Lugones como en su poética. En "A Rubén Darío y otros cómplices" describe cómo la "luz remota y lenta" de la luna transparenta las noches "Como un alma del silencio"[297]. El reinado de su luz convierte el escenario de los enamorados de "Inefable ausencia" en una vertiginosa "inmensidad blanca y silenciosa"[298]. En el momento de su hegemonía, situada en lo más alto, se dice en "Claro de luna:

---

[288] *Ibidem*, p. 220.
[289] *Ibidem*, p. 216.
[290] *Ibidem*, p. 227.
[291] *Ibidem*, p. 217.
[292] *Ibidem*, p. 308.
[293] *Ibidem*, pp. 344-345.
[294] *Ibidem*, p. 202.
[295] *Ibidem*, p. 216.
[296] *Ibidem*, p. 272.
[297] *Ibidem*, p. 205.
[298] *Ibidem*, p. 220.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Con la extática elevación de un alma,
> [...]
> [...] eterniza el casto silencio de su nieve[299].

Decíamos que esta simbiosis tiene su formulación en la poética lugoniana porque en su *Prometeo*, publicado un año más tarde que *Lunario*, habla el escritor argentino de "La blancura y el silencio como estados estéticos" que tienen gran importancia en el arte de su tiempo, en parte –dice, utilizando, por cierto, un concepto que será clave en la moderna estética de la recepción y un reconocimiento del proceso de depuración artística– por el nuevo papel del espectador que puede "[intervenir] con su imaginación en la obra deliberadamente incompleta del artista"; además, como estados estéticos Lugones relaciona implícitamente la blancura y el silencio con la melancolía: en primer lugar, porque el autor consideró a esta última como la expresión psicológica propia del arte de los tiempos modernos, y en segundo por las ideas con las que explica los significados de la simbiosis blancura-silencio:

> así existe para nosotros una relación evidente de la blancura con la soledad, el silencio y la poesía [...] El amor al silencio nos viene de las meditaciones cristianas sobre la muerte, y forma hoy el alivio supremo de la inquietud que nos devora [...] Lo cierto es que relacionamos el silencio con nuestras meditaciones más graves y nuestros pensamientos más puros [...] la vieja fuente mística de donde ese amor al silencio proviene, perpetuada por la eternidad de las lágrimas a despecho de las efusiones que ya no existen, alivia el espíritu con la dulce poesía de las tristezas sin objeto. El silencio habita en la sombra de los sepulcros y en la luz total de las estrellas. La paz suprema es silencio. La inmensidad, silencio es. Y la población del silencio son esas ideas, calladas y sublimes a su vez como las estrellas y las tumbas[300].

Otras connotaciones relacionadas con el silencio y la blancura, como la inmovilidad ("Todo es en ti inmóvil como un axioma"[301]), aún están más cerca del concepto de la muerte, que domina junto con el de la malignidad, la enfermedad y lo venenoso la idea del astro que Lugones comunica con más intensidad[302]. En ese sentido

---

[299] *Ibidem*, p. 278.
[300] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., pp. 1038-1039.
[301] Cf. L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 216.
[302] Lugones sigue las ideas ocultistas de la evolución cósmica vertidas por H. P. Blavatsky en *La Doctrina Secreta*, según las cuales los astros tienen su momento de desarrollo de principios vitales, y al "morir" esos espíritus pasan al planeta inmediatamente superior. La luna sería ya un astro muerto, "el frío residuo, la sombra, arrastrada tras el nuevo cuerpo adonde han pasado, por transfusión, sus poderes y principios de vida". La dependencia con la Tierra, la atracción mutua hacen que ejercite dentro de esa área de poder su particular influjo: "Constantemente, vampirizada por su hija, se venga penetrándola por todas partes con la influencia maligna, invisible y emponzoñada, que emana del lado oscuro de su naturaleza. Pues es un *cuerpo muerto*, y sin embargo, *vive*. Las partículas de su cuerpo corrupto hállanse llenas de vida activa y destructora, a pesar de que el cuerpo antes animado por ellas, carece de alma y de vida. Por lo tanto sus emanaciones son al mismo tiempo benéficas y maléficas", lo que explica comparándolo con la paradoja de la fertilidad de la tierra que hay junto a las sepulturas en la que crecen plantas y yerbas como en ningún sitio, pero sufren a la vez las perniciosas "emanaciones cadavéricas de cementerio, las cuales pueden matar". Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo I, Málaga, Sirio, 2000, pp. 295-296; en cursivas en el original. Lugones expresa la naturaleza de ese influjo de modo significativamente similar, pues, explicando el mismo proceso que H. P. Blavatsky había expuesto, concluye que "para los antiguos, como para los astrónomos modernos, la luna era un astro muerto. De aquí las influencias nefastas que le

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la fuerza dramática de su acción se distancia en muchas ocasiones de la función de la luna laforguiana, erigida como expresión de las inquietudes existenciales y metafísicas del poeta francés. Con frecuencia las composiciones de Lugones narran historias o dibujan una escena en las que la luna tiene un destacado papel.

La inspiración de Shakespeare le proporcionó un modelo que le sirvió para definir explícitamente el carácter del astro en el pequeño poema "Luna maligna" –tomando como referencia unas palabras de Juliet– y para desarrollar una historia de amor frustrado en "Abuela Julieta", donde la misma luna juega maliciosamente con la ilusión de los protagonistas para suscitarles primero un espejismo de realización y desengañarlos a continuación. Por supuesto, el sacrificio abrazado voluntariamente por el personaje de "Inefable ausencia" se concibe por inspiración malévola del astro nocturno ("¡Ah sugestiones insensatas de la luna!"[303]). Así pues, esta luna que inspira los amores desdichados, los sacrificios sublimes, está presente en las noches fatales, como aquella en que vivió su último encuentro amoroso la solterona de "Luna de las tristezas", una noche que rememora por el "plenilunio místico" que contempla ahora:

> Fue aquella noche fatal, noche de luna
> También [...][304].

En "Francesca" es el astro el que provoca la fatal consumación extática del amor entre Paolo y Francesca.

Lugones cultiva, pues, una religión lunar que no es del todo la misma que vimos en Laforgue; el astro que en tantos de sus poemas realiza su acción en el apogeo de los plenilunios está asociado a una intensa malignidad, a la enfermedad y lo enfermizo, a la insania, a lo nocivo y lo venenoso. La luna de *Lunario* es muchas veces el astro maléfico, una entidad pérfida con una especie de voluntad propia y autónoma, manifestada como influjo terrible; de hecho, muchas de las composiciones no son sino una crónica de los influjos de la luna. Se relaciona además, en varias ocasiones explícita y muy marcadamente, con la melancolía, como cuando es apostrofada en "Jaculatoria lunar" como la "[...] dorada luna / Del daño y del esplín"[305] cuya "fatal virtud"[306] cantan el poeta y el filósofo; o unas estrofas después como "Nave de nuestras penas"[307]; y en las dos últimas cuartetas se la invoca con las metáforas y los términos a la vez más

atribuían: *emanaciones venenosas, inherentes al cadáver*". Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 839.
[303] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 219.
[304] *Ibidem*, p. 297.
[305] *Ibidem*, p. 221.
[306] *Ibidem.*
[307] *Ibidem*, p. 222.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

siniestros y fascinadores, resumiéndose en el oxímoron final el culto mórbido que se le profesa:

Tarántula del diablo,
Musa del alcohol,
Maléfico vocablo,
Perla espectral del sol;

Fascina a tu clientela
Con tu encanto letal.
Ave MALIS *Stella,*
Danos tu dulce mal[308].

La extremada potencialidad devastadora del astro se descubre en estos versos de "Aria de medianoche":

Cuando ancha y sanguínea
Surges del abismo,
Trama un cataclismo
Tu mágica línea[309].

En "Himno a la luna" se dice que "[…] concibe a los malignos hados"[310], y es "la luna enemiga / Que te sugiere tanta mala cosa"[311] en Divagación lunar". En "Cantilena a Pierrot" el poeta le hace esta recomendación al personaje de la *commedia dell'arte*:

Y para que su hermético
Mal tus horas no acerbe,
Pon en tu rostro imberbe
Su lívido cosmético[312].

En "Luna marina" se destaca una vez más "Su existencia maligna"[313] y en "A la luna de verano", su "aire hostil"[314]; "su influjo maligno" es el modo en que ha de imponerse su poder –según vaticinio del poeta– sobre el paisaje dominado ahora por "El sol de medianoche":

Tu ojo de pez antediluviano
Congelará con su influjo maligno
La desolada extensión, en signo
De esplendor soberano[315].

La aguda malignidad lunar tiene su contrapunto en su cualidad de astro inspirador, aunque tal vez sea esa propiedad más bien una consecuencia del rasgo señalado, pues igual inspira locuras sublimes que creaciones artísticas. No olvidemos que la luna es cantada por Lugones como astro de la melancolía, con las ambivalencias que ello implica. También en relación con el carácter de sus efectos refleja la luna las

[308] *Ibidem*.
[309] *Ibidem*, p. 225.
[310] *Ibidem*, p. 209.
[311] *Ibidem*, p. 242.
[312] *Ibidem*, p. 249.
[313] *Ibidem*, p. 282.
[314] *Ibidem*, p. 302.
[315] *Ibidem*, p. 284.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ambigüedades del humor negro. Así, por su acción más virulenta se la identifica con lo venenoso, pero en tanto que presencia consoladora es vista como alguno de los remedios que proporcionan efímeros alivios para el esplín. Lugones –como Laforgue antes– la relaciona con el opio lenitivo; como tal se presenta la luna que se describe en "Luna de las tristezas", donde la quietud dolorida de la triste solterona

> Asciende como una plegaria
> Hacia aquella luna de opio[316].

Su propiedad hipnótica y sedativa es puesta de relieve en varias ocasiones:

> Con narcótico balanceo de cuna,
> Las olas se aterciopelan de luna[317].
>
> Vertiendo como un narcótico alivio
> Con la extática infinidad de su estela[318].

El propio poeta la considera

> [...] *pilula mica*
> *Panis* de mi farmacia[319].

Irónicamente, Lugones crea a veces imágenes que hacen de la luna una presencia salutífera que recuerda la enferma progenie que el astro domina con su influjo:

> Pasas como púdica monja
> Que cuida un hospital todo de blanco[320].

Pero en la mayoría de las ocasiones se refieren las propiedades morbosas de la luna, las que se asocian con la blancura, la palidez, las ojeras, como aquellas que provocan las tisis que aquejan a Pierrot y a Colombina o las que derivan en enfermedades nerviosas, tal la histeria o los estados de abatimiento:

> Milagrosamente blanca,
> Satina morbideces de *cold-cream* y de histeria:
> Carnes de espárrago que en linfática miseria,
> La tenaza brutal de la tos arranca[321].
>
> Colombinas en crisis
> Bajo turbio farol,
> Asoleando su tisis
> Con barato arrebol[322].
>
> La luna, en cuyo lapso
> Por Europa y América,
> Cobra una luz histérica
> Tu espíritu relapso [de Pierrot]

---

[316] *Ibidem*, p. 297.
[317] Cf. L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 208.
[318] Cf. L. Lugones, "Claro de luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 279.
[319] Cf. L. Lugones, "A mis cretinos", *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 198.
[320] Cf. L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 206.
[321] *Ibidem*, p. 207.
[322] Cf. L. Lugones, "A las máscaras II", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 233.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[…]
Tu faz rapada y tísica [de Pierrot][323].

En "Un trozo de selenología" el poeta cree ver en la luna "[…] cinco palomas / Grandes como mujeres" crispadas por "una ilógica neurastenia", aquella "[…] neurastenia que es allí normal"[324]; y poco después describe:

Vi el *Mar de la Crisis* cuyo reflujo
Provoca las náuseas de las embarazadas[325].

En otra imagen de "Himno a la luna" se nos presenta el astro

Como una dama de senos yertos
Clavada de sien a sien por la neuralgia[326].

Con frecuencia las propiedades insalubres de la luna aparecen mezcladas con el gusto decadentista por lo enfermizo:

Luna de los ensueños, sobre la tarde lila
Tu oro viejo difunde morosa enfermedad[327].

En "Quimera lunar" la luna actúa en el crepúsculo estival con una "gracia enfermiza"[328]. Igualmente es patente esta delectación en "Nocturno II":

Tú, *dulce anemia*,
Luna de idilio,
Dame el auxilio
De tu academia[329].

Pero la nocividad lunar se expresa sobre todo identificando al astro y su luz con las sustancias venenosas, narcótico-venenosas o, en uno de los momentos en que se hace más explícita la relación entre la luna lugoniana y la melancolía, con la mismísima bilis negra:

Allá se yerma
La frágil Filis
Trocando en bilis
Tu luz enferma…[330]

En *Lunario* hay frecuentes referencias a ese tipo de sustancias; en "Himno a la luna" se le pide al astro:

Exaspera con letárgico veneno
A las rosas ebrias de etileno[331].

---

[323] Cf. L. Lugones, "Cantilena a Pierrot", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 247.
[324] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 272.
[325] *Ibidem*, p. 273.
[326] *Ibidem*, p. 209.
[327] Cf. L. Lugones, "Plegaria de carnaval", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 232.
[328] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 236.
[329] *Ibidem*, p. 244. Las cursivas son mías.
[330] Cf. L. Lugones, "Nocturno II", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 244.
[331] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 205.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Entre los paisajes pintados en esa misma composición se lo describe "Entre nubes al bromuro"[332] y al detallarse su superficie se habla de "llagas de bromo"[333]; el "beleño" es mencionado en "Aria de medianoche"[334] y los pretendidos árboles lunares observados en "Un trozo de selenología" son, como ya apuntamos, de arsénico[335]. Pero el elemento venenoso, varias veces nombrado en *Lunario* con el término "ponzoña" o su adjetivo derivado –de sonoridades tan expresivas–, viene a ser casi siempre una metáfora de la melancolía amorosa inoculada en la persona que sucumbe por el encanto lunar a un enamoramiento marcado por la fatalidad; así, la Blanca de "Inefable ausencia", personificación de la luna, tenía

> los ojos negros, donde ardía una fiebre arseniosa[336].

Buscando las propiedades amorosas de la luz del astro nocturno confiesa el poeta a otra de esas amadas lunares:

> Quiero mezclar a tu champaña,
> Como un buen astrónomo teórico,
> Su luz, en sensación extraña
> De jarabe hidroclórico.
> Y cuando te envenene
> La pálida mixtura,
> Como a cualquier romántica Eloísa o Irene,
> Tu espíritu de amable criatura
> Buscará una secreta higiene
> En la pureza de mi desventura[337].

Incluso la bilis de aquella triste Filis de "Nocturno II" es el residuo ponzoñoso que exhala con su música:

> Una zampoña
> De llanto asiduo
> Gime el residuo
> De tu ponzoña[338].

También a la solterona de "Luna de las tristezas"

> La pérfida alquimia
> De la luna, la emponzoña[339].

Y en "Francesca" se repite la idea, pues en el momento álgido de la unión mística de los enamorados leemos que sus ojos

> Brillaban como astros de condenación con toda la ponzoña narcótica de la luna[340].

---

[332] *Ibidem*, p. 207.
[333] *Ibidem*, p. 216.
[334] *Ibidem*, p. 224.
[335] *Ibidem*, p. 272.
[336] *Ibidem*, p. 217.
[337] Cf. L. Lugones, "Divagación lunar", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 241.
[338] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 245.
[339] *Ibidem*, p. 297.
[340] *Ibidem*, p. 420.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La culminación de todas las connotaciones señaladas tiene su expresión iconográfica extrema en las imágenes que hacen de la luna un emblema de la muerte y las que dan dimensión dramática a esa idea al convertirla en el ovillo de la temible Parca. La esterilidad y la muerte dominan, para empezar, el paisaje atribuido al astro nocturno, como ocurría con el mostrado por Laforgue; tanto es así que la misma fisonomía lunar refleja este hecho:

> Paseas tu porosa estructura
> De hueso fósil, y tus poros son mares
> Que en la aridez de sus riberas,
> Parecen maxilares
> De calaveras.
> Deleznada por siglos de intemperie, tu roca
> Se desintegra en bloques de tapioca.
> [...]
> [...] la interna carcoma
> [...] socava en tu seno un abismo[341].

"Un trozo de selenología" proporciona un cuadro desértico con la aparición ocasional de "una especie de ruina"[342]. Por otra parte, lo que encuentra "El Pierrot negro" al llegar a la luna confirma que es el reino de lo mineral, de la aridez suma:

> En la luna. Paisaje absolutamente árido, de rocas sombrías, entre las que resaltan inmensos cristales. Lavas caprichosas yerguen absurdamente sus bruscas coagulaciones. Una luz, triste en su crudeza, ilumina aquella desolación mineral[343].

La blancura macilenta del astro lo convierte en mortaja que parece certificar la muerte del hombre, del tiempo o del paisaje:

> La luna, en el mar pronto desierto,
> Amortajó en su sábana inconsútil al muerto[344].
>
> Y paralizado en la lunar mortaja,
> Diríase que el tiempo ha muerto[345].
>
> En cada menudo pliegue
> De la onda, el plenilunio se estaña,
> Al paso que va amortajando la campaña
> Su paralizante jalbegue[346].

Cuando la luz lunar toca la realidad, la pone en contacto con la muerte:

> Y su luz ligera,
> Indefiniendo asaz tristes arcanos,
> Pone una mortuoria traslucidez de cera
> En la gemela nieve de tus manos[347].

---

[341] Cf. L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 215-216.
[342] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 273.
[343] *Ibidem*, p. 347.
[344] Cf. L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 212.
[345] Cf. L. Lugones, "Claro de luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 280.
[346] Cf. L. Lugones, "Luna campestre", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 292.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por eso, "Himno a la luna" nos la descubre como

> Implacable ovillo en que la vieja Atropos
> Trunca tantos ilustres abolengos![348]

La conexión con la acción de hilar y tejer la sitúa de nuevo en los dominios de la melancolía[349], más aún porque esa acción se relaciona tópicamente, por asociación con las Parcas, con la idea de la muerte:

> El ciprés, como un huso,
> Devana un ovillo de bruma.
> El telar de la luna tiende en plata su urdimbre.
> [...]
> Forma el tic-tac de un reloj accesorio,
> La tela de la vida, cual siniestro pespunte.
> Flota en la noche de blancor mortuorio
> Una benzoica insipidez de sanatorio,
> Y cada transeúnte
> Parece una silueta del Purgatorio[350].

Pero la luna de *Lunario* es también en sí misma imagen de lo que está muerto o lo representa, como el "esqueleto"[351] con que la identifica el poeta en "Himno a la luna", donde además menciona "Aquella luna de los muertos"[352], o la "faz sietemesina de bebé en alcohol"[353] en "Plegaria de carnaval". En poemas cuyo tono evoluciona para hacerse más lúgubre, enigmático y espectral la identidad del astro con la muerte no se hace esperar y alcanza una particular intensidad sugestiva:

> Una ideal chalupa
> Que es un poco de luz y de quimera.
> A poco se advierte,
> Que aquello es el viaje de la muerte[354].
>
> Y llena todo el ámbito la blanca muerte
> De la luna[355].

Finalmente, el dilema fatal que se expresa en la leyenda de la fuente de "Los tres besos", "un dilema con la muerte o con la luna"[356], rubrica la naturaleza inalterable del astro.

---

[347] Cf. L. Lugones, "Divagación lunar", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 241.
[348] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 207.
[349] La hilandera se convirtió en una figura típica para la representación de la melancolía. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 292 y n. 64, 293.
[350] Cf. L. Lugones, "La muerte de la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 302-303.
[351] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 205.
[352] *Ibidem*, p. 209.
[353] *Ibidem*, p. 232.
[354] Cf. L. Lugones, "El taller de la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 277.
[355] Cf. L. Lugones, "Luna marina", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 282.
[356] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 408.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.3.10 El culto lunar

Ya ha quedado patente por alguna de las citas aducidas el sentido religioso que la ironía lugoniana pone en su canto al astro de la noche, sencillamente porque la luna es adorada por un nutrido grupo de seres que de partida tiene en común el culto lunar. Lo habíamos visto en Laforgue y muchos aspectos reaparecen en Lugones, pero también hay diferencias en la forma y en el fondo. Las alusiones litúrgicas, trivializadoras, suelen adoptar en la obra del argentino una representación particularmente cómica e ingeniosa, inevitable giro para desligarse de la simple imitación y hacer aportaciones propias. Así lo apreciamos en la imagen del "Himno a la luna" en la que nos la mostraba "[…] comulgada / Por el agua negra / De la esclusa del molino" para extinguirse finalmente "En el trago / De algún sediento pollino"[357], y aunque el poeta adopta un tono de irónica grandiosidad al llamar al astro en el mismo poema

> Custodia que en Corpus sin campanas
> Muestra su excelsitud al mundo sabio[358],

cuando se nos ofrece el espectáculo de los "Misántropos orangutanes" desquiciados, se interpretan burlonamente sus movimientos como homenajes a la luna, en una imagen que adelanta asimismo la parodia quijotesca:

> Desde sus islas moscadas,
> Misántropos orangutanes
> Guiñan a tu faz absorta;
> Bajo sus anómalos afanes
> Una frecuente humanidad aborta.
> Y expresando en coreográfica demencia
> Quién sabe qué liturgias serviles,
> Con sautores y rombos de magros perniles
> Te ofrecen, Quijotes, su cortés penitencia[359].

También en el culto que describe Lugones, en el que él aparece como primer adorador, la luna es el espacio sagrado para contener el fervor de sus adeptos, bien como iglesia o parroquia en "Jaculatoria lunar", o edificando templos virtuales en "El taller de la luna", sean éstos "su basílica abstracta", una construcción conventual en el parque o un claustro tenebroso:

> Con vertical exacta,
> El álamo esbelto
> Parece el pilar resuelto
> De su basílica abstracta.

---

[357] *Ibidem*, p. 208.
[358] *Ibidem*, p. 209.
[359] *Ibidem*, p. 210.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y los abedules
En columnata musicalmente acorde,
Estremecen su vértigo al borde
De inefables abismos azules
[...]
La nieve lunar suelda
En el fondo del parque soñoliento,
Celda sobre celda
Con una simetría de convento.
Y aquel lúgubre claustro
Donde clásicamente puede gemir el austro
Y juguetear el duende ameno,
Tiene por tema un ángulo de blanca noche,
Con el perfil de un carricoche
Empinado entre el heno[360].

Decíamos que el poeta es el primer adorador, y además reivindica su papel; en "Jaculatoria lunar", que expresa en el título la voluntad de dar dimensión sagrada a la adoración lunar (como también habíamos visto en composiciones de Laforgue), se pide al astro:

Cuéntanos por cofrade
De tu hermandad novel[361],

y en "Aria de medianoche" el poeta devoto de la luna vuelve a requerir:

Luna, son las doce
Con feliz auspicio,
Deja que te goce
Mi encanto novicio.
[...]
Permite que inciense
Tu faz de magnesia,
Mi amor ateniense
Postrado en tu iglesia[362].

El propio poeta llega a presentarse como celebrante de esa religión:

Mi fiel sacerdocio,
Por tu azul parroquia
Rima y soliloquia
Los versos del ocio[363].

Adjudica a la luna "[...] misericordia / Seráfica [...]"[364], y le propone compartir los ritos, cada cual en su papel:

Yo seré tu monje
Si tú mi abadesa[365].

De hecho, la misma luna puede aparecer como religiosa del culto que promueve, siendo comparada con una

[...] neutra reclusa

[360] *Ibidem*, pp. 274, 276.
[361] *Ibidem*, p. 221.
[362] *Ibidem*, p. 223.
[363] *Ibidem*.
[364] *Ibidem*, p. 225.
[365] *Ibidem*, p. 226.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De una pálida abadía[366],

o con una "púdica monja" encargada de la clientela enferma que está a su cargo; o bien como deidad virginal, con las connotaciones malignas o místicas, que en realidad están maliciosamente relacionadas, pues igual la saluda el poeta con un "*Ave* MALIS *Stella*"[367], como enfatiza la cualidad mística con esta asociación:

En tu mística nieve baña sus pies María[368].

En la misma estrofa destaca luego el carácter dual del astro:

Crimen y amor componen la hez de tu poesía
Embriagadora y pálida como el vino del Rin[369].

O bien, después de declararla "[…] consultora / De la melancolía", reproduce la letanía con que le implora el alma en estos términos:

Virgo clarissima. Virgo mater[370].

Como divinidad casta es descrita en todo su esplendor:

La luna, en su candor divino,
Va inmensamente virgen como Nuestra Señora[371].

La Sagrada Familia, incluyendo la Virgen con el niño, puebla la luna en "Luna campestre"[372]. Hay otra alusión de connotaciones místicas en que ya no se identifica explícitamente al astro con la Virgen, pero sí implícitamente, pues remite al momento de la ascensión y sugiere en la presencia lunar alguna forma de divinidad o de comunicación con ella:

Por el cielo angelical
Se ahonda en místico ascenso
La soledad de in inmenso
Plenilunio inmaterial[373].

El misticismo asociado con el astro es transpuesto a los estados y decisiones de los seres que bajo su influjo los adoptan. Así, mientras la solterona de "Luna de las tristezas" se deja conmover bajo "Un plenilunio místico"[374], en "Inefable ausencia"

---

[366] Cf. L. Lugones, "A Rubén Darío y otros cómplices", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 204.
[367] Esta elocución ha servido como prueba de la deuda de Lugones hacia Laforgue, pero constituye más bien una afortunada reelaboración –de resonancias acaso más provocadoras– del "*Ave Paris stella*" con el que ya el escritor francés jugaba irónica e irreverentemente con la salutación a la virgen del popular himno litúrgico "Ave Maris Stella".
[368] Cf. L. Lugones, "Plegaria de carnaval", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 232.
[369] *Ibidem.*
[370] Cf. L. Lugones, "Los fuegos artificiales", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 259.
[371] Cf. L. Lugones, "Claro de luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 279.
[372] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 293.
[373] Cf. L. Lugones, "Vals noble", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 262.
[374] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 296.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contemplamos "la tristeza del místico amante"[375] que se hace consciente por sugestión lunar de que "Si quería conservar la excelencia absoluta de su amor, tendría que alimentarlo en la soledad"[376], y que, en efecto, "mártir de aquel desvarío heroico"[377] acabaría por alejarse definitivamente de la amada "con el intento de más bien amarla, anacoreta del amor perfecto que solo vive de dolor y de imposible"[378]. Este misticismo que contiene y suscita la luna de Lugones viene a reflejar un hecho importante: permite proponer una alternativa sacralizada para llenar el vacío de la secularización, claro que llenar el vacío con la Nada, con la muerte –de que es emblema el astro nocturno– es una solución llena de ironía, aunque debemos recordar que tal tratamiento lunar también expresa anhelos verdaderos del poeta, pues en un contexto eminentemente serio leemos sobre el "heroísmo de amar" –que en *Lunario* vincula con la luna– que es un: "estado místico que siempre lleva a padecer melancolía, y que muchas veces agrávase en locura y en muerte. Todo heroísmo es un riesgo; y por esto, la dignidad de amar consiste en la capacidad de padecer amando"[379].

Sea como fuere, tiene su gracia paradójica que sobre el edificio de la desmitificación de la luna se construya el de su sacralización como símbolo de una religión particular de Endimiones y melancólicos: la composición "Jaculatoria lunar" muy concretamente y el libro entero nos muestran de qué culto se trata: el del esplín y la melancolía, el que corresponde al astro que es saludado con un "*Ave* MALIS *Stella*" donde "MALIS" es puesto de relieve, incluso tipográficamente, para recordarnos la malevolencia del astro inspirador y su fascinación. La religión lunar que propone Lugones no es, pues, como en Laforgue, la del nihilismo –aunque tal idea también esté presente en el marco de las connotaciones con que rodea al astro–, pero es asimismo una religión negativa en tanto que tiene algo de culto maldito y mucho de idolatría; lo es del sacrificio heroico, la que acerca a la experiencia más elevada y a la desdicha, pues el lunático es presa del sentido de lo sublime y cultiva, en definitiva, un misticismo lunar delirante que puede rozar o caer de lleno en el absurdo y el ridículo.

---

[375] *Ibidem*, p. 218.
[376] *Ibidem*, p. 219.
[377] *Ibidem*.
[378] *Ibidem*, p. 220.
[379] Cf. L. Lugones, "La poesía de Pedro Miguel Obligado" (Prólogo), en P. M. Obligado, *Melancolía,* op. cit., p. 17.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.4 El poeta tras la máscara

Hemos hablado en varias ocasiones de la identidad elusiva del poeta de *Lunario*, que juega con nosotros a ocultarse al tiempo que trata sobre sí mismo. Curiosamente aparece varias veces nombrado en tercera persona: como el "señor Lugones"[380] que en "Luna de los amores" es el visitante de una casa donde la hija primogénita languidece de "mal de luna", y en "Los tres besos" como el poeta que ha escrito la comedia leída[381].

Hemos de entender que con *Lunario sentimental* el autor nos plantea un enigma, aquel que suscita la identidad de la máscara. Al presentarse en "A Rubén Darío y otros cómplices" como el primer lunático de la larga serie que nos mostrará, apunta al carácter más autobiográfico o autorreferencial de lo que parece del libro. Éste viene precedido por una cita de Tirso de Avilés que especifica el emblema lunar que domina en su apellido:

> Antiguamente decían
> A los Lugones, Lunones;
> Por venir estos varones
> Del Gran Castillo y traían
> De Luna los sus blasones[382].

C. Ruiz Barrionuevo interpreta acertadamente la clave que el poeta nos ofrece en este epígrafe y que pone en relación con algunos párrafos del "Prólogo": "Parece evidente que el poeta nos da la pauta de su intención, hay una identificación con la luna y también un propósito paródico e irónico que se hace mucho más claro al leer el epígrafe procedente de Tirso de Avilés, *Blasones de Asturias* [...] Lugones aparece, pues, detrás de su libro, como el pintor se retrata en su lienzo, identificándose con la luna, y lo que viene después será, aun tras la apariencia divertida e intrascendente, un repaso del mundo, de la literatura, de la actitud del hombre y de sí mismo; parodia distorsionadamente irónica que se enraizaba con su concepción del mundo dentro de una ideología que el modernismo, ya en decadencia, había elaborado, y que transformada, pugnaba por mantenerse"[383]. En "A Rubén Darío y otros cómplices" traza

[380] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 300.
[381] *Ibidem*, p. 411.
[382] *Ibidem*, p. 197.
[383] Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, ironía y parodia", op. cit., pp. 192-193.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lugones la identidad lunar como un enigma que puede leerse visualmente en su persona:

Las guías de mi mostacho
Trazan su curva; en mi yelmo,
Brilla el fuego de San Telmo
Que me erige por penacho.

Su creciente está en el puño
De mi tizona, en que riela
La calidad paralela
De algún ínclito don Nuño[384].

Otra prueba codificada de que la luna es una máscara que también a él lo oculta es que al definirla en "Plegaria de carnaval" como "la máscara del sol"[385] está igualmente refiriéndose a sí mismo, en quien sintió las tensiones de una naturaleza mixta, luni-solar, puesta de manifiesto en su propio nombre, como sabemos.

Por otra parte, la lente paródica con que nos muestra a sus lunáticos no deja de aplicarla a su propia persona. Lo adivinamos cuando en "Himno a la luna" define a cierto vate como el "faldero" de la luna[386]. Y luego declara cual Quijote grandilocuente:

Yo seré el novel paladín que acople
En tu "tabla de expectación",
Las lises y quimeras de su blasón[387].

En "Los fuegos artificiales" se refiere a sí mismo con esta imagen clownesca:

Donde mi propia persona
En coloreado maleficio,
Adquiere algo de sota y de saltimbanqui
Yanqui …[388].

Y sobre todo en "El taller de la luna" nos guiña tras la figura de ese vate melancólico y agriamente burlón que desafía a las escuelas y que casi se convierte en un suicida al ahorcarse, como buen hijo de Saturno, por ofuscación lunar:

Pues hay un vate fortuito
Cuyo estro se aduna
A la obra que la luna
Teje como una araña en el infinito.

Su magnífico silencio
Se llena de Virgilio y de Terencio;
Y su cráneo, negro de hastío,
Derrocha una poesía rara,
Como un cubo sombrío
Que se convierte en agua clara.

Con punzante sospecha de adefesio

[384] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 204.
[385] *Ibidem*, p. 232.
[386] *Ibidem*, p. 210.
[387] *Ibidem*, p. 214.
[388] *Ibidem*, p. 261.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Que desbarata en lírica jerigonza,
Equilibra su torpe serventesio
Pidiendo a la luna su marmórea onza.
Su nocturna cantinela
Tiene un leva agraz de mofa,
Que desbarata el canon de la escuela
Y no logra cabal ninguna estrofa.
Es que la fútil luna
La construcción de las cuartetas importuna.
Por eso el triste vate,
Con un arte más alto que el Himalaya,
Lima la ya perfecta siempre mal, ¡y mal haya
A la pérfida luna su éxito combate!
[...]
Y ante aquel desengaño
Que sus potencias ofusca,
El pobre vate busca
Una vara de soga y un castaño[389].

Es el poeta que en la estrofa siguiente vemos transmutado en un Pierrot.

Así pues, la luna de Lugones es el astro de infinitas posibilidades, cambiante y sugestivo, una invitación a la metáfora, y una metáfora de su propio yo, múltiple y escurridizo, contradictorio. *Lunario sentimental* expresa la realidad más inmutable de Lugones precisamente porque refleja la paradoja, la contradicción que dominó en su vida, y por eso es quizás la obra suya que mejor lo representa, el libro que sostiene la unidad de lo diverso, la infinitud de formas en una imagen única: la de la luna, emblema-máscara de sí mismo.

2.5 Localizaciones de lo shakespeareano en los poemas de *Lunario sentimental*

Las alusiones shakespeareanas que encontramos en *Lunario sentimental* se refieren a las mismas obras que ya habían estado presentes en *Los crepúsculos del jardín*, esto es, *Romeo and Juliet*, *Hamlet* y *A midsummer night's dream*. No es de extrañar, puesto que en esta obra Lugones reescribe los mitos literarios más importantes que son además mitos de la melancolía, sobre todo los procedentes de Shakespeare, Cervantes y Dante.

Ya comentamos las primeras referencias a los inmensos creadores con cuya inspiración el poeta argentino se construye una especie de coraza de excelencia con que defenderse de los "cretinos" que no van a entender su obra. En el "Prólogo" nombra al más ilustre personaje cervantino, don Quijote, como su maestro; en la primera

[389] *Ibidem*, pp. 276-277.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

composición, precedida por un epígrafe del *Purgatorio* de Dante, se apoya en el magisterio del insigne florentino:

> Abuelo arduo y conciso,
> Por cuyo Paraíso
> Jamás pasó un pedante[390],

y pronto declara la naturaleza de un canto que gana de su complicidad con Shakespeare. Primero hay una alusión más general:

> Más, en verdad os digo,
> Que, líricos doctores,
> Están los ruiseñores
> Con la luna y conmigo[391],

pues entendemos que el ruiseñor mencionado por Lugones procede del poeta isabelino, que es también aquel que Borges, al hacer para nosotros un recuento fundamental de los cantores de la inspirada ave a lo largo de los siglos, nombró diciendo: "y cantas en la noche de Julieta"[392]; el propio Lugones afirma asimismo la melancólica inspiración del ave que estuvo en el centro de la conversación amorosa entre Romeo y Julieta:

> Y en mi triste persona,
> Palpita, grave y tierno,
> El himno del eterno
> Ruiseñor de Verona[393].

Tuvo para ello el modelo de Darío, que en su primer poema de *Cantos de vida y esperanza* (1905) se había declarado como aquél "[…] en cuya noche un ruiseñor había / Que era alondra de luz por la mañana". Significativamente, Lugones habría de comentar estos versos en su homenaje póstumo al vate nicaragüense, subrayando la evocación shakespeareana: "Como la alondra y el ruiseñor, simultáneamente encarnados en él, Rubén Darío, poeta absoluto, es un sér constituido de alas, melodía y luz. Alas que viven de volar; melodía que de callar muriera; luz que prolongando su infinitud de amor la noche de Julieta, así evocada, transmuta la plata del plenilunio en el oro de la aurora"[394].

Cuando se escribía sobre el ruiseñor, sobre su canto nocturno, solía mencionarse el testimonio de la luna, que en el poema de Milton refrenaba las bridas de su dragón para escuchar al ave, como también lo escuchaba la luna que volvía a su palacio en la composición "Con Julieta" de Gutiérrez Nájera. Por eso, dice ahora Lugones que el ave tiene:

---

[390] Cf. L. Lugones, "A mis cretinos", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 200.
[391] *Ibidem*, p. 200.
[392] Cf. J. L. Borges, "Al ruiseñor", *La rosa profunda*, en *Obras completas III,* op. cit., p. 88.
[393] Cf. L. Lugones, "A mis cretinos", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 202.
[394] Cf. L. Lugones, "Rubén Darío" (Discurso pronunciado el 21 de mayo de 1916 en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires), op. cit., pp. 231-232.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lleno de luna el buche
Como yo la cabeza[395].

Y en consecuencia elige un melancólico domicilio:

Para mi pena elijo,
Como celda, la luna[396].

En el "Himno a la luna" el nocturno ruiseñor convoca de nuevo el escenario veronés de los amantes shakespeareanos.

Desde el seto de abedules,
El ruiseñor en su estrofa,
Con lírico delirio filosofa
La infinidad de los cielos azules.
Todo el billón de plata
De la luna enriquece su serenata;
Las selvas del Paraíso
Se desgajan en coronas,
Y surgen en la atmósfera de nacarado viso
Donde flota un Beethoven indeciso,
Terueles y Veronas...[397].

Con "Luna maligna" trae Lugones a primer término la visión de la luna transmitida por Shakespeare en su tragedia, aduciéndolo como argumento de la malignidad lunar:

Con pérfido aparato
De amorosa fatiga,
Luce su oro en la intriga
Y en el ojo del gato.

Poetas, su recato
No pasa de su liga;
Evitad que os consiga
Su fácil celibato.

El dulce Shakespeare canta
Su distinción de infanta;
Mas, cuando su alma aduna

Con Julieta infelice,
Swear not by the moon, dice:
"No juréis por la luna..."[398]

Obsérvese que reproduce la cita en inglés.

La recreación *sui generis* de la tragedia de los amantes de Verona que el autor de *Lunario* realiza en el cuento "Abuela Julieta", y la presencia transversal del romance en la narración final, "Francesca", recibirán un tratamiento más detenido, pero sirva para justificar la idea que acabamos de apuntar (esa superposición de ambos referentes) el hecho de que el poeta argentino al cantar los efectos del amor en una oda de "El libro fiel" (1912) volvería a demostrar explícitamente lo unidos que estaban en su

[395] *Ibidem*.
[396] *Ibidem*.
[397] *Ibidem*, p. 213.
[398] *Ibidem*, p. 285.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imaginación el idilio inmortalizado por Shakespeare y la tragedia de Paolo y Francesca evocada por Dante:

> Nueva filosofía en ti razona,
> Cuál fue la dulce intriga de Galeoto,
> Y cómo el ruiseñor canta en Verona[399].

Otra de las manifestaciones de lo shakespeareano en *Lunario* tiene lugar a través de Ophelia, de la que ya hemos hablado en otras partes de nuestro trabajo por su importancia como el vivísimo mito de la melancolía en que se había convertido a lo largo del siglo XIX, tratada ya por Laforgue en el poema "Esterilidades" de *L'Imitation* y por el propio Lugones en varias composiciones de su libro de poemas inmediatamente anterior a *Lunario*. En la obra de 1909 su presencia resulta del todo pertinente, pues es particularmente apropiada para reflejar varios aspectos de la simbología lunar: la esterilidad, la castidad y la virginidad, la muerte en el medio acuático, la palidez, la locura… Frente al otro gran personaje femenino de Shakespeare que deambula por las páginas de *Lunario* conservando sobre todo su entidad dramática (Juliet), la imagen de Ophelia tiene sobre todo fuerza poética. La primera alusión se produce en el "Himno a la luna", donde aparece como una de las numerosas metáforas con las que el poeta define la luna que canta:

> Ofelia de los alhelíes
> Demacrada por improbables desprecios[400].

La Ophelia del primer verso es la joven desdichada cuya figura misma, rodeada de flores, expresa poéticamente su mensaje de fragilidad y dolor, también de belleza, pero el recurso al anti-clímax que tantas veces rompe en *Lunario* el lirismo apuntado inicialmente convierte aquí la imagen floral de Ophelia, que también el arte había consagrado, en un retrato desmejorado y minado por la desconfianza que se le atribuye, que es, por supuesto, la que merece el astro al que se refiere la metáfora. No obstante, la imagen de la joven que prevalece en esta obra es aquélla que la inmortaliza, con los cabellos flotando sobre las aguas. Como ya dijimos, tal representación de la doncella y el motivo de la cabellera tendrían tanta fuerza poética que volverían una y otra vez a los versos de los escritores y a los lienzos de los pintores, y llegan a vincularse tan estrechamente que en esos contextos literarios y artísticos se percibe que aquel motivo por sí solo acaba por evocar la figura de la infeliz ahogada. Así nos lo parece en varios lugares de *Lunario*. Leemos en el "Himno a la luna" cómo el poeta asegura al astro:

> Y guardaré tu secreto

[399] Cf. L. Lugones, "Oda al amor", *El libro fiel,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 488.
[400] *Ibidem*, p. 209.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Propicio a las cabelleras y a las mieses[401].

"El pescador de sirenas", a la vez que contiene ya en el título la visión que despertó en la reina Gertrude la evocación de Ophelia flotando sobre el río ("mermaid-like": "como una sirena")[402], insiste en el motivo de la cabellera, multiplicada en el fondo del río, en este verso que transmite la fuerza alucinatoria del espejismo:

Cabelleras boreales de hipnóticas Ofelias[403].

En "Luna marina" el tópico motivo unido a la alusión a una perturbación nerviosa y las connotaciones tristes del agua despierta en nosotros la reminiscencia inevitable:

Con histéricos efluvios,
La maravilla lunar preexiste,
Iluminando cabellos rubios
De longitud anormal, en la onda triste[404].

He aquí otro ejemplo tomado de "El sol de medianoche" que trivializa la imagen "ofélica":

[…] oleosas densidades de alga
Que parecen cabelleras
De anegadas lavanderas[405].

Las alusiones no se agotan aquí, pues el personaje reaparecerá como tal, no ya como mera imagen poética, en el diálogo entre don Quijote y Hamlet de "Dos ilustres lunáticos", donde el tratamiento será distinto, abiertamente paródico.

La recreación lugoniana del gran personaje trágico concebido por Shakespeare merecerá, por cierto, un epígrafe aparte. Por otro lado, en otra pieza del "Teatro quimérico", la titulada "Los tres besos", podremos apreciar los ecos del shakespeareano *Sueño de una noche de verano*, pero la asimilación de los mundos reflejados en esa obra nos llevará a un estudio global de algunos de los temas y motivos con que se integraron en el imaginario romántico, simbolista y modernista, adoptando formas y manifestaciones personales en la pluma de Darío y en la de Lugones.

A diferencia de los análisis de la mayoría de los estudiosos de *Lunario* a que nos hemos referido en esta parte, centrados sobre todo en las composiciones poéticas, Bernardo Canal-Feijóo comprendió el valor de las piezas del "Teatro quimérico", de las que dijo: "No se trata en ninguno de los casos de un mero "entremés", elegido al azar o urdido para rellenar un entreacto; es resorte fundamental en la obra, clave maestra de significaciones que por algún motivo (más o menos reservado) piden ser reveladas

[401] *Ibidem*, p. 205.
[402] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet*, op. cit., 4.7.175, p. 374.
[403] *Ibidem*, p. 227.
[404] *Ibidem*, p. 281.
[405] *Ibidem*, p. 283.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

objetivamente, esto es "representadas""[406]. Uno de los aspectos que Canal-Feijóo destaca con más intensidad es el paralelo entre la función del "Teatro quimérico" dentro de *Lunario sentimental* y la del teatro dentro del teatro en *Hamlet*, donde el protagonista aprovecha la representación para expresar lo que no se atrevía a expresar por su propia boca, y en *El sueño de una noche de verano*, donde el acto V entero es ocupado por la representación de los rústicos de la trágica historia de amor entre Píramo y Tisbe: "Es lo que hace Lugones cuando interpola su "teatro quimérico" en su lírico y obsesivo "Lunario""[407].

No carece de lógica entender que la única incursión de Lugones en el género dramático no había de ser irrelevante y menos aún su inclusión en su libro más abarcador, *Lunario sentimental*. Entre otras cosas, tal incursión permite al autor integrar en su proyecto al genio de Shakespeare y dialogar con su creación también en el terreno genérico: "Por de pronto –digámoslo de una vez– permite –como vamos a verlo– juntar sin escándalo el nombre de Lugones al de Shakespeare, quedando es claro a salvo la fama y el honor de uno y otro. ¡Pues ocurre, en efecto, que el teatro quimérico se inserta en el "Lunario" con el mismo rigor y necesidad estructural con que, en el *Hamlet* y *Sueño de una noche de verano*, se insertan una pantomima o entremés a cargo de personas extrañas a la obra! "Teatro dentro del teatro", dícese de este curioso recurso en que acontece que, bajo la apariencia de tratarse de algo sobreagregado a la obra, se le está buscando o dando clave y quicio esencial al asunto"[408]. No obstante, entendemos que la aportación del diálogo con lo shakespeareano en el "Teatro quimérico" enriquece la obra del poeta argentino en muchos otros sentidos que van más allá de las correspondencias estructurales, y dirigiremos nuestra aproximación a desentrañar esas derivaciones, pues aunque Canal-Feijóo pone acertadamente el acento en Hugo como guía en el acercamiento de Lugones a Shakespeare[409] no desarrolla las implicaciones de lo que afirma.

---

[406] Cf. B. Canal-Feijoo, *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo,* op. cit., p. 59.
[407] *Ibidem.*
[408] *Ibidem*, pp. 57-58.
[409] "Lugones leía a Shakespeare, al que sin duda se acercó orientado por Hugo y la *Doctrina secreta*. En el inmenso repertorio del inglés le interesaron particularmente *Hamlet*, *Romeo y Julieta* y *Midsummer's night dream*". *Ibidem*, p. 58.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 3:

ROMEO AND JULIET: UN MODELO MÍTICO PARA "ABUELA JULIETA", DE *LUNARIO SENTIMENTAL*

En la sección del libro "Taburete para máscaras" se encuentra ya una de las piezas fundamentales de asimilación de lo shakespeareano por Lugones: el cuento "Abuela Julieta". Estamos de acuerdo con Borges en que es una de sus mejores páginas, pero además ofrece, no simplemente en una escueta mención sino en un cuento entero, una reelaboración de elementos shakespeareanos diferente a lo que se había hecho anteriormente en Hispanoamérica. Creemos que al repasar las referencias a la obra de Shakespeare en otros autores modernistas hemos aportado un corpus significativo que nos permite ahora afirmar lo anterior de manera fundamentada. Lugones había reflejado aspectos poéticos de tal obra también, y había recurrido a las imágenes que gozaron de la predilección de la sensibilidad modernista. Sin embargo, en "Abuela Julieta" se atreve a crear una Julieta propia y el correspondiente Romeo, y logra unos retratos que aun llegando a extremos paródicos no dejan de ser entrañables, de modo que, como explicamos anteriormente en relación con otro texto, el cuento emociona vivamente a pesar de la ironía que despliega: lo ridículo y lo patético no hacen sino acentuar lo conmovedor del relato. Por otra parte, el escritor hace enteramente suyos a los personajes que crea, pues su peripecia se inserta en el argumento global de la obra por la participación crucial de la luna en la acción y en el efecto paródico.

Olivia y Emilio –tía y sobrino– comparten su soledad de solterones en sus encuentros de varios días a la semana que llenan con actividades que van cambiando a lo largo de los años: las conversaciones, la música, el ajedrez. Comparten gustos y una tristeza que se conocen y se ocultan mutuamente, y cuya causa desconocen. La acción es precipitada por el regalo de un ruiseñor que le hace el sobrino a la tía. En una de sus citas la señora Olivia sorprende a su sobrino con la noticia de que el ruiseñor había cantado dos noches antes. Ello les da motivo de conversación y los lleva a Shakespeare; la conversación se prolonga hasta llegar a recuerdos de la niñez que narra Emilio, de cuando padeció fiebre tifoidea y ella se desvivió cuidándolo; poco a poco fue

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comprendiendo que el amor de niño se había transformado en una pasión que se adueñó de él para no abandonarlo. Los recuerdos y la confesión del sobrino despiertan los recuerdos de la tía: la enfermedad del chiquillo y el peligro en que se vio le hicieron darse cuenta del amor insensato e imposible por su sobrino, que tampoco a ella la abandonaría ya. En medio del silencio acierta a balbucear parcamente la reciprocidad de sus sentimientos. La revelación de sus mutuos amores ocultos provoca un terremoto interior, los sume en un silencio lleno de vislumbres de las posibilidades perdidas, y, embargados por la emoción, viven unos momentos en que parecen borrarse los obstáculos; pero la luna rompe el hechizo al iluminar la cabeza canosa de la anciana, y cuando ella, sin saberlo, tiene la audacia de pedir al sobrino que se quede, él rechaza con ironía, parafraseando a Shakespeare, y devolviéndolos a la realidad.

3.1 El diálogo con Shakespeare. Inversiones irónicas[1]

Desde el propio título del cuento se nos invita a tener en cuenta el referente shakespeareano, y ya desde él se despliegan la parodia y la ironía, que son el modo y el lenguaje con el que el texto de Lugones dialoga con el de Shakespeare: ambas están presentes en el título, puesto que la Juliet del dramaturgo inglés, emblema de juventud y de belleza intactas, quedó para siempre a resguardo de la vejez por la muerte. La inalterable belleza y extrema juventud de la heroína, así como su amor incorruptible, quedaron inmortalizados en el drama shakespeareano, además del diseño de una vida breve pero intensa; por eso, la sola mención de una "Abuela Julieta" resulta extravagante. Lugones nos muestra, por el contrario, a una doncella anciana en la que la vida no se ha cumplido; en cierto modo no ha dejado de ser niña o joven, puesto que su ancianidad no se debe más que al paso de los años, que no de la vida:

> La señora Olivia conservábase fresca, pues estaba cubierta por una doble nieve: la virginidad y la vejez. Aún sonreía muy bien; y para colmo de gracia, apostataba de los anteojos. Su palabra era fluida y su cuerpo delgado. La vida no la aplastaba con su peso de años redondamente vividos; al contrario, la abandonaba, y esto volvíala translúcida y ligera. No podía decirse, en realidad, que fuese vieja; apenas advertíanse sus canas[2].

En otro lugar se la describe como

[1] Sobre la importancia de este recurso en el discurso paródico puede verse L. Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, op. cit., pp. 6, 37. Hutcheon define, de hecho, la parodia como "una forma de imitación, pero imitación caracterizada por la inversión irónica" (p. 6). "Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion".

[2] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 266.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> la niña, intacta bajo la dulce nieve de su vejez incompleta[3].

También Emilio, aunque "estaba viejo", conservaba cierta frescura que lo hacía apto para representar un papel de juventud, por razones similares a las de la tía:

> estaba viejo; mas no parecía un abuelo. Carecía de esa plácida majestad de los ancianos satisfactoriamente reproducidos. Era un viejo caballero que podía ser novio aún. Sus cabellos blancos, su barba blanca, su talante un poco estirado, mas lleno de varonil elegancia, sus trajes irreprochables, sus guantes constituían un ideal de corrección. Llevando un niño de la mano hubiéranlo tomado por un fresco viudo; pretendiendo una señorita de veinticinco años, habrían tenido que alabar su amable cordura[4].

Mientras que en el drama de Shakespeare se ve evolucionar a los jóvenes amantes y ganar en madurez, en los personajes de Lugones late un fondo de inmadurez e ingenuidad que choca con su avanzada edad. El contraste que revelan esas paradojas da fuerza y originalidad a la obra de Lugones, una construcción que despierta sus propias emociones, sin ser dependientes de la creación shakespeareana:

> Su tía y él eran dos mármoles perfectamente aseados. Por dentro eran dos ingenuidades que disimulaban con bien llevada altivez candores tardíos. La delicadeza de la anciana encubría un estupor infantil: la frialdad del sobrino velaba una desconfianza de adolescente[5].

En realidad, toda la tragedia que viven Olivia y Emilio se erige sobre una serie de contrastes con respecto a *Romeo and Juliet*: frente a la impetuosidad efusiva de los amantes de Verona, frente a la inmediata intimidad que aceptan a poco de conocerse —ya ocurre en el encuentro que tiene lugar tras la fiesta de máscaras, en el jardín de Juliet, donde ella es sorprendida por Romeo declarando su amor por él—, cabe observar la corrección y la contención de los personajes de Lugones, que no dejan de ejercer los papeles que les corresponden como familiares; mantienen además una frialdad que encubre cierta inseguridad; ocultan su tristeza y también todo aquello que puede hacerles caer en el abismo de las emociones durante tantos años reprimidas:

> Ambos hacían sin esfuerzo su papel de parientes en grado y con los modos que a cada cual correspondían. Aunque habíanse referido todo cuanto les era de mutuo interés, conservaban, como gentes bien educadas, el secreto de su tristeza [...] por más que se tratara de dos viejos, la señora Olivia era siempre tía, y Emilio se conservaba perpetuamente sobrino [...] vino a saludarla, muy respetuoso, muy amable, pero demasiado sobrino para que ella no asumiera inmediatamente sus deberes de tía [...] cuando, tres años después, este se quedó huérfano, encontró en la casa de la vieja dama, a pesar de las etiquetas y los cumplimientos, el calor de hogar, *no muy vivo*, que le faltaba[6].

La asunción de los papeles de tía y sobrino, expresada con insistencia, no hace sino poner de relieve otra ironía implícita en el relato de Lugones con respecto al texto de Shakespeare: si en *Romeo and Juliet* los obstáculos para el amor de la pareja

[3] *Ibidem*, p. 269.
[4] *Ibidem*, p. 266.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*, pp. 264-265. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

surgen del hecho de pertenecer a familias distintas que se profesan enemistades heredadas, en "Abuela Julieta" las trabas se producen, además de por la diferencia de edad, por compartir precisamente lazos de consanguinidad.

En tan templada relación se revela, por otra parte, una curiosa mezcla de conocimiento mutuo, de intensa compenetración, con la falta de intimidad afectiva; mezcla bien dosificada por el escritor para hacer más eficaz después el efecto conmovedor:

> Y de tal modo estaban compenetrados sus pensamientos y sus gustos que, cuando una noche de sus cuarenta años, Emilio encontró en el saloncito íntimo el tablero del juego junto al cerrado piano, sin notar, al parecer, aquella clausura del instrumento que indicaba el fin de toda una época, hizo sus reverencias de costumbre y jugó durante dos horas como si no hubiera hecho otra cosa toda la vida. Ni siquiera preguntó a la señora Olivia cómo sabía que a él le gustaba el ajedrez. Verdad es que ella habríase encontrado llena de perplejidad ante esa pregunta [...] La diferencia de edades había concluido por desaparecer para aquellos dos seres. Ambos tenían blancas las cabezas, y esto les bastaba. Tal vez la misma diferencia de los sexos ya no existía en ellos, sino como una razón de cortesía[7].

Del contraste de actitudes se deriva otra divergencia que se manifiesta en el lenguaje de manera muy marcada: mientras que en el drama de Shakespeare, Romeo, sobre todo –cuyo retrato inicial tiene evidentes tintes paródicos–, evoluciona desde una actitud y una expresión amorosa convencional y tópica hasta la naturalidad sincera y resuelta de verdadero enamorado[8], en "Abuela Julieta" se insiste en los modos literarios, y por tanto algo artificiosos, de hablarse, precisamente por no haber disfrutado los protagonistas del amor, ese "valorizador de simplicidades":

> Además, hablaban en términos literarios, hacían frases como las personas ilustradas y cortas de genio que no han gozado las intimidades del amor, ese gran valorizador de simplicidades.
> [...]
> El lenguaje literario se le vino a la boca[9].

Para dar algún ejemplo confrontado podemos pensar en el encanto natural e íntimo del diálogo sobre el ruiseñor y la alondra de *Romeo and Juliet* y compararlo con la discusión, literaria y erudita, sobre dichas aves en el cuento de Lugones:

> —En Verona—decía la señora Olivia—aprendí, precisamente, a preferir la alondra; como que, al fin mujer, había de quedarme con la centinela de Romeo. Profésanle allí una predilección singular, llamándola, familiarmente, la *Cappellata*.

---

[7] *Ibidem,* pp. 265-266.

[8] Brian Gibbons señala al respecto que "la obra distingue progresivamente entre los personajes que se expresan satisfactoriamente por medio de las convenciones verbales y retóricas recibidas, y el héroe y la heroína que aprenden que una mayor madurez y satisfacción requieren un lenguaje fiel a sus propios yoes individuales". Cf. B. Gibbons, "Introduction", en W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., p. 48. "The play progressively distinguishes between characters who contentedly express themselves through received verbal and rhetorical conventions, and the hero and heroine who learn that greater maturity and fulfilment require language true to their own particular selves".

[9] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 266, 270.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

—Pero este ruiseñor—afirmó Emilio—no es de los veroneses. Es la clásica *Filomela*, o ruiseñor alemán, el único pájaro que *compone*, variando incesantemente su canto, mientras aquellos recitan estrofas hechas. Un verdadero compatriota de Beethoven[10].

3.2 La acción trágica en dos tiempos

En otro orden de cosas siguen apreciándose los contrastes: así, en el drama shakespeareano hay un tempo rápido, marcado por el desarrollo de sucesos que conducen la trama del destino[11] del "death-mark'd love" [amor marcado por la muerte] a que se refiere el Coro inicial que actúa como Prólogo[12]. Esa rapidez misma viene a subrayar la idea, formulada por Brian Gibbons, de que para los amantes no hay posibilidad de escapar del tiempo[13], a pesar de que el ritmo de la acción se sitúe en una dimensión diferente a la del tiempo psicológico, cuya relatividad se muestra principalmente en los anhelos de Juliet porque se acelere o se demore en varios pasajes: aquél en el que espera la llegada de su nodriza con las noticias de Romeo respecto a su matrimonio[14], o algunos particularmente memorables, como el de su impaciente invocación a la noche ante la expectativa de la unión amorosa[15] o el del diálogo con Romeo antes de la separación tras su noche de amor[16], separación que los fuerza a salir de su espacio privilegiado para volver a la trágica urdimbre del devenir.

En cambio, en la narración de "Abuela Julieta" se dan a conocer largos lapsos de tiempo: toda una vida hasta llegar a los setenta años que tiene Olivia y los cincuenta de Emilio, diez años de visitas semanales, uno de conversaciones insustanciales... Residen con la rutina, viven rutinariamente incluso los cambios, como aquél que los llevó a variar de pasatiempo y dejar la música por el ajedrez, según se expresa en un párrafo que citamos más arriba. El ritmo que se transmite en "Abuela Julieta" es lento: asistimos a cuadros estáticos que nos muestran a los personajes conversando, frente al

[10] *Ibidem,* p. 267.
[11] Como bien expresa B. Gibbons, "*Romeo y Julieta* es un drama en el que la rapidez es el medio del destino, aunque al principio parezca que el destino es sólo una función de la rapidez. Cf. B. Gibbons, "Introduction", en W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., p. 76. "*Romeo and Juliet* is a drama in which speed is the medium of fate, though at first it appears that fate is only a function of speed".
[12] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., "The Prologue", 9, p. 81.
[13] Cf. B. Gibbons, "Introduction", en W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., p. 56. No pretendemos nosotros más que hacer notar algunos aspectos fundamentales del tratamiento del tiempo en *Romeo and Juliet* para contrastarlos con "Abuela Julieta". En el estudio introductorio a la edición de Arden realizado por Brian Gibbons pueden verse interesantes apreciaciones al respecto, algunas de las cuales reseñamos, así como las referencias a algunas obras que se ocupan del tema con más amplitud. *Ibidem,* pp. 52-58.
[14] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., II.v.1-17, p. 153-154.
[15] *Ibidem,* III.ii.1-31, pp. 168-170.
[16] *Ibidem,* III.v.1-59, pp. 184-187.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

piano o ante el tablero de ajedrez, lo que contrasta con las huellas en su persona del irrefrenable paso del tiempo, una fatalidad que ha consumado su acción y los ha cubierto de canas. Pero esa lentitud de quienes han debido aprender a tener la paciencia que las circunstancias iban a exigirle se aprecia incluso en el episodio de la noche de las revelaciones, en el que sentimos que el tiempo se dilata desde el momento en que comienzan su conversación sobre el ruiseñor hasta aquél en que reaccionan ante el inmenso panorama de emoción y vértigo que se ha abierto ante ellos. El hábil narrador llama la atención sobre la duración a poco de comenzar la conversación, preguntándose:

> ¿Cuánto tiempo hablaron?...[17]

y añadiendo el testimonio de la luna en su lenta expedición nocturna:

> La luna primaveral, que había estado mirándolos desde el patio, veíalos ahora desde la calle[18].

Se demora en la relación de los recuerdos que Emilio cuenta, y sostiene nuestra mirada sobre una estampa silenciosa que, prodigiosamente, nos permite atisbar por debajo del gesto externo pero elocuente, el portentoso movimiento interior que resume en una metáfora la caída vertiginosa de tensiones resistidas largo tiempo:

> El silencio del saloncito se volvió angustioso. Con la mano apoyada en la mejilla, la tía y el sobrino, separados apenas por el tablero donde las piezas inmóviles eternizaban abortados problemas, parecían dormir. Allá en el alma del hombre, en una obscuridad espantosamente uniforme, derrumbábanse grandes montañas de hielo. Y la señora Olivia meditaba también[19].

Aún no es el final, pues se nos desvelan los recuerdos de la tía todavía en medio del silencio: ese lapso indefinido de silencio meditativo y emocionado, que, apenas interrumpido por unas pocas palabras, se eterniza en otra hora de intensa vida interior. La lentitud es tal que frisa con la eternidad, presente de varias formas: en la "actualidad de amor" sin pasado ni futuro que siente Olivia, en la conmoción interior que sigue agitando a Emilio con una continuidad como ralentizada, en la propia eternidad de los astros, en la inmortalidad del drama de Shakespeare perpetuado en las páginas de un libro, o en las perennes e "inalcanzables Veronas" que se entrevén:

> Poco a poco, un nebuloso desvarío ganó la conciencia de la anciana. Los años, las canas, el influjo de las conveniencias fueron desvaneciéndose. Ya no había sino dos almas, resumiendo fuerza en una sola actualidad de amor, el ayer y el mañana. Y la niña, intacta bajo la dulce nieve de su vejez incompleta, se desahogó en un balbuceo:
> —Emilio... yo también....
>
> Él tuvo un estremecimiento casi imperceptible, que hizo palpitar, sin abrirlos, sus párpados entornados. Allá adentro, en la negrura remota, las montañas de hielo continuaban derrumbándose. Y pasó otra hora de silencio. *Emilio... Olivia...* suspiraban los rumores

[17] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 267.
[18] *Ibidem.*
[19] *Ibidem,* p. 268.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> indecisos de la noche. La luna iluminaba aquella migaja de tragedia en la impasibilidad de los astros eternos.
> Inmediato a ellos, sobre el piano, un viejo Shakespeare perpetuaba en menudas letras las palabras celestes del drama inmortal. En la blancura luminosa de la noche, muy lejos, muy lejos, diseñábanse inalcanzables Veronas[20].

Frente a la tragedia de la intensidad efímera que Shakespeare pone en escena, en el cuento se representa el drama de la renuncia silenciosa y resignada, repetida durante años, así como el momento de trágica consciencia de lo que se ha perdido irremediablemente, justo después de haber tocado la posibilidad de alguna forma de resarcimiento.

3.3 Las noches de Julieta

Si el tiempo es importante como ritmo y como realidad, no lo es menos desde el punto de vista estructural; tanto es así que la ironía fundamental que se expresa en el cuento se basa en el contraste, que también en este caso se produce, merced al cual si, como señala Gibbons, en *Romeo and Juliet* el ritmo temporal se construye con movimientos que acaban siempre al amanecer[21], en "Abuela Julieta" la noche lunar es el momento elegido para desarrollar la escena culminante de tan larga relación, con la que, además, finaliza el relato. Pero la noche no resulta ser aquí el tiempo propicio para el amor; es, por el contrario, la excusa que utiliza Emilio para poner de manifiesto la inconveniencia de entregarse, ya viejos, a la pasión amorosa.

La noche de *Romeo and Juliet* fue, sin embargo, el ámbito de la dicha y la consumación del deseo de los jóvenes amantes; Juliet la invocó con impaciencia llamándola "love-performing night"[22] [noche favorecedora del amor], la vio tan afín al amor que destacó los rasgos que iconográficamente compartía con Cupido, la ceguera y las alas[23]:

> Lovers can see to do their amorous rites
> By their own beauties; or, *if love be blind,*
> *It best agrees with night.* [...]
> [...]
> Come night, come Romeo, come thou day in night,
> For thou wilt lie upon *the wings of night*

[20] *Ibidem,* p. 269. En cursivas en el original.
[21] Cf. B. Gibbons, "Introduction", en W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., p. 54.
[22] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., III.ii.5, p. 168.
[23] En la *Iconología* de Ripa la Noche aparece como una mujer que, entre otros rasgos, "A las espaldas ha de tener dos grandes alas". Cf. C. Ripa, *Iconología*, tomo II, op. cit., p. 133. Panofsky estudia el desarrollo iconográfico de la figura de Cupido, que contó entre sus acompañantes de personificaciones ciegas con la Noche. Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología,* op. cit., p. 156.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Whiter than new snow on a raven's back.
> Come gentle night, come loving, black-brow'd night,
> Give me my Romeo [...][24]

Por todo ello Juliet prefirió al ruiseñor, mientras que el amanecer se convirtió en el momento amargo de la separación ineludible, avisado por el canto de la alondra, pájaro aborrecido por la enamorada:

> It is the lark that sings so out of tune,
> Straining harsh discords and unpleasing sharps.
> Some say the lark makes sweet division.
> This doth not so, for she divideth us[25].

Si se tiene presente este pasaje no se puede entender la preferencia de la alondra por Olivia si no es como una inversión irónica. Para ello la protagonista del cuento de Lugones fuerza la realidad de la obra de Shakespeare esgrimiendo paradójicamente el drama mismo y su condición de mujer al expresar su predilección por el ave diurna:

> —En Verona—decía la señora Olivia—aprendí, precisamente, a preferir la alondra; como que, al fin mujer, había de quedarme con la centinela de Romeo[26].

Y es que, aunque en "Abuela Julieta" el encanto de la noche favorece la confidencia y crea un espejismo de posibilidades al que contribuyen la luna y el nocturno ruiseñor, esos mismos elementos deshacen luego la ilusión: el ruiseñor les devuelve la perdida noción del tiempo y de la hora, y la luna les trae la consciencia, aún más terrible, del tiempo vivido, de la mutabilidad y de la muerte:

> como para completar la ilusión dolorosa que envolvía las dos viejas almas en un recuerdo de amores irremediablemente perdidos, el ruiseñor, de pronto, se puso a cantar. [...] Debía de ser muy tarde, y tal vez no fuese correcto permanecer más tiempo juntos... [...] Mas la luna, propicia por lo común a los hechizos, rompió esta vez el encanto. Uno de sus rayos dio sobre la cabeza de la anciana, y en los labios del hombre sonrió, entonces, la muerte. ¡Blancos! ¡Si estaban blancos, como los suyos, esos cabellos cuya opulencia fragante recordaba aún a través de tanto tiempo! Era Shakespeare el que tenía la culpa. ¡Quién lo creyera! ¡Tomar a 1o serio un amor que representaba el formidable total de ciento veinte años!
> El ruiseñor cantaba... Cantaba, sin duda, los lloros cristalinos de su ausencia, las endechas armoniosas de su viudez.
> Una viva trisadura de cristal mordía lentamente los dos viejos corazones. En pie, frente a frente, no sabían qué decirse ni cómo escapar al prestigio que los embargaba.
> Y fue ella la que tuvo valor por fin, la que asumió heroicamente esa situación de tragedia absurda (porque, después de todo, no sabía que la luna le estaba dando en la cabeza)[27].

---

[24] W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., III.ii.8-10, 17-21, pp. 169-170. [Los enamorados pueden celebrar sus ritos amorosos / A la luz de sus propios encantos; o, *si el amor es ciego, / Concuerda mejor con la noche* [...] / [...] / Ven, noche; ven, Romeo; ven, día en la noche, / Pues tú te tenderás sobre *las alas de la noche* / Más blanco que la nieve reciente sobre un cuervo. / Ven, noche amable; ven, amorosa noche de frente negra, / Dame a mi Romeo]. Las cursivas son mías.

[25] *Ibidem,* III.v.27-30, p. 186. [Es la alondra que canta tan desafinadamente, / chirriando con ásperas disonancias y desagradables sonidos. / Y hay quien dice que la alondra separa las notas dulcemente. / No es eso cierto, pues así nos separa].

[26] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 267.

[27] *Ibidem,* pp. 269-270.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El ruiseñor es aquí, más que en el drama de Shakespeare, ave de la melancolía; tanto es así que su canto se transforma con la frialdad de lo cristalino en el dolor agudo que devora, cual Saturno cruel, los afligidos corazones.

3.4 Luna maléfica

En cuanto a la luna, tiene, como en todas las composiciones del *Lunario sentimental*, un papel protagonista: se señala su presencia personificada durante toda la noche:

> La luna primaveral, que había estado mirándolos desde el patio, veíalos ahora desde la calle[28].

También la cruel indiferencia de su testimonio:

> La luna iluminaba aquella migaja de tragedia en la impasibilidad de los astros eternos[29].

Pero más cruel se muestra aún cuando pasa a la acción, y despierta, como dijimos, la consciencia del tiempo pasado, irrecuperable ya. Esa consciencia es la muerte que sonríe en los labios de Emilio después de haber vivido unos instantes intemporales. En el cuento de Lugones la maliciosa luna, emblema del cambio y la inconstancia, está presente, pues, en todo momento, esperando el instante de culminar su maleficio, de traer su mensaje de mutabilidad y muerte; mientras que, aunque nombrada en el drama de Shakespeare, está ausente del mundo de los amantes: ambos exaltan al otro buscando analogías estelares, mientras que la luna es rechazada por ellos: primero, por Romeo, cuando en el encuentro nocturno en el huerto[30] compara a Juliet con el sol y caracteriza a la luna como el astro triste, pálido y enfermo de las doncellas:

> [...] what light through yonder window breaks?
> It is the east and Juliet is the sun!
> Arise fair sun and kill the envious moon
> Who is already sick and pale with grief
> That thou her maid art far more fair than she.
> Be not her maid since she is envious,
> Her vestal livery is but sick and green
> And none but fools do wear it. Cast it off[31].

---

[28] *Ibidem*, p. 267.
[29] *Ibidem*, p. 269.
[30] B. Gibbons señala esta ausencia y la interpreta como un signo de que "El tiempo y la mutabilidad no existen en el mundo del amor ideal". Cf. B. Gibbons, "Introduction", en W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, op. cit., p. 56. "Time and mutability do not exist in the world of ideal love".
[31] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, op. cit., II.ii.2-9, p. 125. [¿Qué luz se abre paso por aquella ventana? / ¡Es el este, y Julieta es el sol! / Muéstrate, bello sol, y mata a la envidiosa luna / Que está ya enferma y pálida de dolor / Porque tú, su doncella, eres mucho más hermosa que ella, / No la sirvas, puesto que es envidiosa, / Su atuendo de vestal es verdoso y enfermizo / Y nadie sino los locos lo llevan puesto. Deséchalo].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La luna que Romeo rechaza ahora es, por cierto, el astro afín a su estado anterior de enamorado pálido y sombrío, que paseaba solitario entre sicómoros antes del amanecer y se recluía en su aposento en cuanto asomaba el sol, enfermo con el nocturno humor negro[32]. Después, la luna es asimismo rechazada por Juliet como término del juramento de amor fiel de Romeo, pues la joven desconfía del astro variable:

> *Romeo.* Lady, by yonder blessed moon I vow,
> That tips with silver all these fruit-tree tops—
> *Juliet.* O swear not by the moon, the inconstant moon,
> That monthly changes in her circled orb,
> Lest that thy love prove likewise variable[33].

No hay poca ironía en este intercambio; en primer lugar, porque el mismo juramento de Romeo por la "bendita luna" a la que unas líneas antes ha denostado evidencia la inconstancia del joven en un detalle que a su vez recuerda la volubilidad más importante que lo llevó a olvidar con una facilidad pasmosa su amor por Rosaline para depositarlo en la recién conocida Juliet. La inconstante luna parece ser utilizada por Shakespeare como reflejo del enamorado melancólico a la moda de su siglo parodiado por el dramaturgo, cuyos afectos variaban con facilidad, y que resultaba más eficaz adoptando la pose que le correspondía que demostrando la autenticidad de sus sentimientos: así, en *A midsummer night's dream* la luna preside la acción que se desarrolla entre unos amantes envueltos en los enredos amorosos de su propia inconstancia. Aunque ésta sea producida por la acción de Puck, queda en evidencia la variabilidad de los sentimientos y se pone de manifiesto lo irracional del impulso amoroso.

En "Abuela Julieta" el astro nocturno ligado a la melancolía transforma el escenario, propicio al amor, de la noche –que la Juliet de Shakespeare invocó– en el de la despedida, rompiendo el encanto en que estaban sumidos los protagonistas.

3.5 El amor, la muerte y el destino

En ambas obras se cuenta una historia de amor fatalmente destinado: así se presenta la de Romeo y Juliet desde el Prólogo, donde se habla de "A pair of star-

[32] *Ibidem,* I.i.116-140, pp. 88-89.
[33] *Ibidem,* II.ii.107-111, p. 132. [*Romeo:* Señora, juro por aquella bendita luna, / Que baña de plata las copas de estos árboles frutales... / *Juliet:* Oh, no jures por la luna, la inconstante luna, / Que cambia cada mes en su órbita circular, / No sea que tu amor resulte igual de variable].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cross'd lovers"[34] [Una pareja de amantes bajo estrella adversa], y así se acaba por aceptar en el cuento de Lugones:

> Como Emilio hiciera un movimiento para retirarse:
> -Quédate; ya tienen bastante con los cuarenta años de vida que les hemos dado.
> *Es probable que el Destino estuviera incluido en ese plural.*
> Bajo el bigote de Emilio se estiró una sonrisa escuálida como un cadáver. El lenguaje literario se le vino a la boca, y *con una melancólica ironía que aceptaba todos los fracasos del Destino*, hizo una paráfrasis de Shakespeare[35].

La tragedia de Shakespeare tiene tres protagonistas inmateriales que dirigen con intensidad el curso de la acción: el Amor, la Muerte y el Destino. Los dos primeros poderes, y también la Fortuna que en este caso está ligada con el Destino, tenían en común, desde el punto de vista iconográfico, el ser representados como personificaciones ciegas, al igual que la Noche según vimos antes, y es así, además, como aparecen en obras del dramaturgo inglés, de quien Panofsky ofrece referencias en todos los casos[36]. Señala Panofsky de los tres primeros que "eran ciegos en un sentido a la vez intransitivo y transitivo. Eran ciegos no solo como personificaciones de un obcecado estado de la mente, o de una forma de existencia privada de luz, sino también como encarnaciones de una fuerza activa que se comportaba como una persona privada de ojos: acertaban o erraban sus golpes al azar, con independencia completa de edad, posición social y mérito personal"[37].

La maestría de Shakespeare logra hacer plausibles interpretaciones dispares: podemos preguntarnos si la tragedia se desencadena como consecuencia de un cúmulo de circunstancias casuales y es fruto de un azar terrible o si se cumple simplemente un designio escrito en las estrellas como sugiere el Coro del Prólogo; en otras palabras, podemos echar la culpa de lo que ocurre a un Destino necesario o a la azarosa Fortuna, por no hablar de la responsabilidad de las decisiones y actitudes que adoptan los personajes del drama. Con independencia de las conclusiones que se extraigan al entrar en discusiones sobre el grado de responsabilidad de las actuaciones de los individuos[38],

---

[34] *Ibidem*, "The Prologue", 9, p. 81.
[35] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 270. Las cursivas son mías.
[36] Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, op. cit., p. 156 y n. 55.
[37] *Ibidem*.
[38] Harold Bloom considera como "desdichadas estimaciones" aquellas de quienes, entregándose más a la apreciación del final trágico que al "lirismo dramático" de la obra, no hacen caso a otros rasgos de la misma y se centran en dilucidar "si sus jóvenes amantes son responsables de su propia catástrofe y hasta qué punto". A este respecto reseña la opinión de Harold Goddard que se quejaba hace más de medio siglo de que la afirmación del Prólogo sobre la mala estrella de los amantes "había «entregado este drama a los astrólogos», aunque puede achacarse a algo más que a las estrellas y su curso la destrucción de la soberbia Julieta". Cf. H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, op. cit., p. 118.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

resulta particularmente relevante en una lectura poética el papel de las potencias por las que se sienten arrastrados los personajes. La presencia de lo fortuito resulta evidente, pero por otra parte se aprecia el sentido de indefensión del individuo sometido a las fuerzas que tuercen las voluntades, de modo que cuanto ocurre tiende a ser leído en términos de la fatalidad que parece regir los destinos.

No sólo en el Prólogo se sugiere el fatalismo astrológico; la escena se puebla con los temores de sus protagonistas que adoptan la forma de oscuros presentimientos. Romeo los percibe y expresa justo antes de dar el paso decisivo para la acción de entrar en el baile donde conocerá a Julieta:

> *Romeo.* I fear too early, for my mind misgives
> Some consequence yet hanging in the stars
> Shall bitterly begin his fearful date
> With this night's revels, and expire the term
> Of a despised life clos'd in my breast
> By some vile forfeit of untimely death.
> But he that hath the steerage of my course
> Direct my suit. On, lusty gentlemen[39].

Al desencadenarse otro episodio que marca el implacable desenvolvimiento de la tragedia, esto es, cuando Tybalt mata a Mercutio, augura Romeo:

> This day's black fate on mo days doth depend:
> This but begins the woe others must end[40].

Tras entregarse él mismo a la fatalidad que implica vengar la muerte de Mercutio matando a Tybalt se siente presa de la fortuna:

> O, I am fortune's fool [...][41]

Puesto que la decisión de tomarse la justicia por su mano no puede dejar de provocar consecuencias, las palabras de Romeo traducen su deseo de eludir su responsabilidad, lo que no quiere decir que no se entregue también a un intenso fatalismo al que sólo se enfrenta cuando conoce la terrible noticia de la muerte de Juliet, que lo lleva a desafiar a las estrellas antes de emprender su última y decidida acción:

> Is it e'en so? Then I defy you, stars![42]

---

[39] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., I.v.106-113, pp. 112-113. [Temo que demasiado temprano, pues mi espíritu presiente / Que algún desenlace aún suspendido de las estrellas / Iniciará amargamente su temible trayecto / Con las fiestas de esta noche, y pondrá fin / A la desdeñada vida que se encierra en mi pecho / Por alguna pena horrible de muerte prematura. / Mas que aquél que lleva el timón de mi vida / Dirija mi causa. Adelante, vigorosos caballeros].

[40] *Ibidem,* III.i.121-122, p. 164. [El negro hado de este día se cierne sobre días venideros: / Éste sólo inicia el infortunio que otros deben acabar].

[41] *Ibidem,* III.i.138, p. 165. [¡Oh, soy juguete del destino!].

[42] *Ibidem,* V.i.24, p. 218. [¿Es eso posible? Entonces, ¡os desafío, estrellas!].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La consciencia en Romeo de estar sujeto a un sino desdichado del que no ha logrado liberarse, la idea del determinismo astrológico, pesa en él hasta el final, y es resuelta con la acción última que sacude su impotencia: el suicidio:

> […] O here
> Will I set up my everlasting rest
> And shake the yoke of inauspicious stars
> From this world-wearied flesh […][43]

Ante otro suceso de fatales consecuencias, como es el hecho de que la carta en la que el fraile Laurence explica a Romeo los planes trazados no alcance a su destinatario, el propio fraile se lamenta exclamando:

> Unhappy fortune! […][44]

El temor que extiende su ominosa sombra sobre la conciencia de los protagonistas se produce, en definitiva, por tener la sospecha íntima de que la inconstante y azarosa Fortuna se ha aliado con el inexorable Destino para desencadenar una tragedia inevitable. Ambos poderes, que se oponen en cierto sentido, confluyen en el punto en que los vaivenes de la Fortuna parecen tener al fin y al cabo una línea de acción que conduce a la perdición de los amantes, a su muerte prematura; las casualidades parecen conspirar en contra del amor y de la vida. Es ese temor lo que late en el monólogo de Juliet después de despedirse de Romeo tras su única noche de amor. Poco antes ha tenido la visión premonitoria de su amado muerto, y, ya sola, pide a la Fortuna que, respondiendo a la naturaleza que se le supone, sea voluble, lo que implica que cambie la suerte de su Romeo y se lo devuelva:

> O Fortune, Fortune! All men call thee fickle;
> If thou art fickle, what dost thou with him
> That is renown'd for faith? Be fickle, Fortune,
> For then I hope thou wilt not keep him long,
> But send him back […][45].

El amor, otra de las tres potencias mencionadas, tiene diversos tratamientos en la tragedia de Shakespeare. Su carácter de fuerza irracional queda muy bien expresada iconográficamente a través de los atributos de Cupido: su ceguera y sus flechas, que azarosamente inoculan el mal de amor; por eso encontramos varias alusiones al pequeño pero poderoso dios en el drama. En el enamoramiento inicial de Romeo podemos

[43] *Ibidem,* V.iii.109-112, p. 227.[[...] Oh, aquí / fundaré la morada de mi eterno descanso / Y sacudiré el yugo de las estrellas desfavorables / De esta carne hastiada del mundo [...]].
[44] *Ibidem,* V.ii.17, p. 222. [¡Suerte nefasta! [...]].
[45] *Ibidem,* III.v.60-64, p. 187. [¡Oh, Fortuna, Fortuna! Todos los hombres te llaman veleidosa; / Si eres veleidosa, ¿qué tienes que ver con él / Que es renombrado por su fidelidad? Sé veleidosa, Fortuna, / Pues entonces podré esperar que no lo retengas largo tiempo, / Sino que me lo devuelvas pronto].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

rastrear los rasgos más notorios de la enfermedad erótica; ya hemos reseñado anteriormente el estado en que es descrito el enamorado de esta tragedia: rehuye la compañía, elige caminar bajo la sombra de los sicómoros —árbol asociado a la enfermedad de amor—, se da a las lágrimas y a los suspiros, evita la luz del sol. El propio Romeo se refiere a la ceguera del dios del amor y expresa en su discurso el género de paradojas con las que habitualmente se define la pasión amorosa:

> Alas that love whose view is muffled still
> Should without eyes see pathways to his will.
> Where shall we dine? O me! What fray was here?
> Yet tell me not, for I have heard it all.
> Here's much to do with hate, but more with love.
> Why then, O brawling love, O loving hate,
> O anything of nothing first create!
> O heavy lightness, serious vanity,
> Misshapen chaos of well-seeming forms!
> Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health,
> Still-waking sleep that is not what it is!
> This love feel I that feel no love in this.
> Dost thou not laugh? [...][46].

Y añade más adelante:

> Love is a smoke raised with the fume of sighs;
> Being purg'd, a fire sparkling in lovers' eyes;
> Being vex'd, a sea nourish'd with lovers' tears;
> What is it else? A madness most discreet,
> A choking gall, and a preserving sweet[47].

El amor inicial de Romeo, al chocar con la indiferencia de Rosaline se convierte en un amor insatisfecho, que, como sabemos, engendra melancolía. Al claro amor de Juliet, que será comparada con el sol y cuyos ojos aparecerán como estrellas, se opone el amor oscuro de Rosaline, dama juiciosa y ajena ella a los caprichos de Cupido —dios de ese impulso irracional llamado amor—, relacionada con el astro que en el resto de la tragedia se va a ligar con la inconstancia y la palidez enfermiza. Así, aunque, como dijimos, la luna es rechazada por Romeo y por Juliet, no lo es en el ámbito en que Romeo contempla a Rosaline: la dama de ojos negros que le inspira un amor melancólico aparece como una especie de vestal de Diana, casta y fría, dispuesta a

[46] *Ibidem,* I.i.169-181, pp. 90-91. [¡Ay! ¡Que el amor cuya vista está siempre apagada / pueda ver sin ojos los caminos para hacer su voluntad! / ¿Dónde comeremos? ¡Oh, desdichado de mí! ¿Qué refriega ha habido aquí? / Mas no me lo digas, pues lo he oído todo. / Mucho tiene que ver con el odio, pero más con el amor. / En fin, por tanto ¡Oh amor pendenciero! ¡Oh odio amoroso! / ¡Oh creación primera de la nada! / ¡Oh pesada ligereza, grave vacuidad, / Caos informe de formas atractivas! / ¡Pluma de plomo, brillante humo, fuego helado, salud enferma, / Sueño siempre en vela que no es lo que es! / Este amor siento yo, que ningún amor siento por él / ¿No te ríes?].

[47] *Ibidem,* I.i.188-192, p. 91. [El amor es humo formado por el aliento de los suspiros; / Si lo satisfacen, un fuego chispeante en los ojos de los enamorados; / Si lo contrarían, un mar alimentado con las lágrimas de los enamorados; / ¿Qué más es? Discretísima locura, / Hiel que ahoga y dulce que almibara].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

consumirse en su esterilidad, a la que el joven refiere uno de los argumentos que expresó el poeta de los *Sonetos*, el triste destino de la falta de descendencia en que se perpetuara su belleza:

> Well, in that hit you miss; she'll not be hit
> With Cupid's arrow, she hath Dian's wit,
> And in strong proof of chastity well arm'd
> From love's weak childish bow she lives uncharm'd.
> She will not stay the siege of loving terms
> Nor bide th'encounter of assailing eyes
> Nor ope her lap to saint-seducing gold;
> O she is rich in beauty, only poor
> That when she dies, with beauty dies her store.
> [...]
> She hath, and in that sparing makes huge waste.
> For beauty starv'd with her severity
> Cuts beauty off from all posterity.
> She is too fair, too wise, wisely too fair,
> To merit bliss by making me despair.
> She hath forsworn to love, and in that vow
> Do I live dead, that live to tell it now[48].

Cuando conoce ya la causa de la melancolía de Romeo, Benvolio trata de aliviar a su amigo aconsejándole remedios tópicos, como tratar de no pensar en la amada y fijarse en otras bellezas, siempre considerando el amor como enfermedad melancólica, la clásica infección que penetra por los ojos:

> Tut, man, one fire burns out another's burning,
> One pain is lessen'd by another's anguish;
> Turn giddy, and be holp by backward turning.
> One desperate grief cures with another's languish;
> Take thou some new infection to thy eye
> And the rank poison of the old will die[49].

Tal remedio, conocido y propuesto desde antiguo, será incluido por Burton en su tratado, que, entre los ejemplos que presenta, recuerda uno del que Shakespeare precisamente se había ocupado: el caso de Troilus y Cressida, en el que ella olvidó a su enamorado al conversar con Diomedes[50]. El remedio es, por supuesto, despreciado por

---

[48] *Ibidem,* I.i.206-214, 216-222, pp. 92-93. [Bien, en ese tiro erraste; no ha de ser ella alcanzada / Por la flecha de Cupido, tiene la pericia de Diana, / Y bien armada como firme señal de castidad / Vive a salvo del infantil y débil arco del amor. / No la vencerá el asedio de expresiones amorosas / Ni soportará el encuentro de miradas acuciantes / Ni abrirá su seno al oro, seductor de santos; / Oh, rica es ella en belleza, y sólo pobre / Porque cuando muera, con su belleza morirá su tesoro [...] Así es, y en esa avaricia hace un gran derroche. / Pues la belleza agotada por su severidad / Priva de belleza a toda la posteridad. / Es demasiado hermosa, demasiado prudente, demasiado prudentemente hermosa, / Para merecer la dicha haciéndome desesperar. / Ha renunciado a amar, y en ese voto / Vivo yo muerto, que vivo para contarlo ahora].

[49] *Ibidem,* I.ii.45-50, p. 97. [¡Vamos, hombre! Un fuego apaga las llamas de otro, / Un dolor se apacigua con los tormentos de otro; / Gira hasta marearte y te aliviarás girando al revés. / Una pena desesperada se cura con los sufrimientos de otra; / Contrae alguna nueva infección con tus ojos / Y el rancio veneno de la antigua desaparecerá].

[50] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy*, II, op. cit., p. 776.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Romeo, que describe su pasión como un tormento, una prisión peor que la de la locura[51]. Reunidos ambos amigos con Mercutio para entrar en la fiesta de los Capulet, el enamoradizo protagonista sigue insistiendo en su actitud desplegando el lenguaje de las propiedades que corresponden específicamente a su enfermedad melancólica: se siente "pesado", con un "alma de plomo" que lo ata a la tierra y le impide moverse o bailar[52], como pretenden sus compañeros. Esa melancolía amorosa es combatida ahora por el ingenio burlón de Mercutio, que bromea con los atributos del amor para dar razones a Romeo:

> You are a lover, borrow Cupid's wings
> And soar with them above a common bound[53].

En el intercambio de argumentos entre ambos, el dramatismo de las respuestas de Romeo, quien expresa por ejemplo cómo siente que se hunde "bajo la pesada carga del amor"[54], ofrece un contrapunto patético a las burlas de Mercutio, que transforma el lenguaje de la pesadumbre de aquél en bromas licenciosas.

Es también Mercutio quien en las inmediaciones de la casa de los Capuletos, después del baile, al pretender invocar a Romeo con nombres que denotan su desequilibrio humoral, pone de manifiesto todos los tópicos del enamorado melancólico de los que ya hemos visto mofarse a otros personajes cómicos shakespeareanos en diferentes obras: la enumeración incluye los consabidos suspiros y lamentos, la tendencia a componer versos, la corrupción del juicio que vuelve a ejemplificarse con el caso del rey Cophetua enamorado de una mendiga con el que se identificó el don Adriano de Armado de *Love's labour's lost*, y las imágenes mitológicas del amor que se prodigan en esta obra: la de la diosa Venus y, sobre todo, la de su hijo flechador y ciego, Cupido. Y de nuevo los ojos de la dama, que son negros, adquieren también aquí la potencia metonímica para señalar la fuerza del predominio del humor negro en quien está aquejado de la melancolía amorosa:

> [...] Nay, I'll conjure too:
> Romeo! Humours! Madman! Passion! Lover!
> Appear thou in the likeness of a sigh,
> Speak but one rhyme and I am satisfied.
> Cry but 'Ay me!' Pronounce but 'love' and 'dove',
> Speak to my gossip Venus one fair word,
> One nickname for her purblind son and heir,
> Young Abraham Cupid, he that shot so trim

[51] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., I.ii.54-56, p. 97.
[52] *Ibidem,* I.iv.12,15-16, p. 106.
[53] *Ibidem,* I.iv.17-18. [Sois un enamorado, pedid prestadas sus alas a Cupido / Y remontaos con ellas por encima de lo común].
[54] *Ibidem,* I.iv.22, p. 107.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

When King Cophetua lov'd the beggar maid.
He heareth not, he stirreth not, he moveth not:
The ape is dead and I must conjure him.
I conjure thee by Rosaline's bright eyes,
By her high forehead and her scarlet lip,
By her fine foot, straight leg and quivering thigh
And the demesnes that there adjacent lie,
That in thy likeness thou appear to us[55].

De acuerdo con lo que los amigos de Romeo observan en él, lo asocian con las imágenes del código con que se representa el mal de amor. Así, poco después del parlamento anterior asistimos al diálogo en que el bienintencionado Benvolio señala la afinidad entre el triste enamorado, los árboles, el humor negro, la noche oscura y el amor, mientras que Mercutio parodia al melancólico, mofándose con humor salaz de una pose típica, la de sentarse bajo un árbol, un níspero en esta ocasión, que era, por cierto, en la enumeración de Alcabitius, una de las cosas que pertenecían a Saturno[56]:

Benvolio. Come, he hath hid himself among these trees
To be consorted with the humorous night.
Blind is his love, and best befits the dark.
Mercutio. If love be blind, love cannot hit the mark.
Now will he sit under a medlar tree
And wish his mistress were that kind of fruit
As maids call medlars when they laugh alone.
O Romeo, that she were, O that she were
An open-arse and thou a poperin pear[57].

Mercutio no toma muy en serio los asuntos amorosos, y los reduce a la pulsión sexual, pero aunque en lo que se refiere a las causas últimas del malestar difiera de Romeo por el ropaje idealista que el enamorado confiere a su pasión, en lo que toca a la causa inmediata y a las consecuencias el pronóstico coincide con el generalmente admitido: también Mercutio está persuadido del carácter enfermizo del amor que despierta Rosaline, la casta doncella de palidez lunar, y de que es ella, por tanto, quien provoca el mal de Romeo:

---

[55] *Ibidem,* II.i.6-21, pp. 124-125. [...] Más aún, lo conjuraré también: / ¡Romeo! ¡Humores! ¡Loco! ¡Pasión! ¡Enamorado! / Aparécete en forma de suspiro, / Di no más que un verso y me doy por satisfecho. / Laméntate tan sólo con un '¡ay de mí!' Pronuncia solamente 'amor' y 'pichón', / Dirige a mi comadre Venus una palabra halagüeña, / Un apodo cariñoso para su hijo y heredero cegato, / El joven Abraham Cupido, aquél que disparó con tanto tino / Cuando el rey Cophetua se enamoró de la doncella mendiga. / No oye, no se agita, no se mueve: / El mono está muerto y debo conjurarlo. / Yo te conjuro por los ojos brillantes de Rosaline, / Por su elevada frente y sus labios escarlata, / Por su delicado pie, su pierna esbelta y su muslo palpitante / Y las heredades contiguas que allí se hallan, / Para que con tu propia figura te aparezcas a nosotros].

[56] Citado por Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 143.

[57] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., II.i.30-38, p. 126. [*Benvolio*: Vamos, se ha ocultado entre estos árboles / Para asociarse con la húmeda noche. / Ciego es su amor, y mejor se aviene con la oscuridad. / *Mercutio*: Si el amor es ciego, no puede el amor dar en el blanco. / Ahora se sentará bajo un níspero / Y deseará que su dama fuera esa clase de fruta / que las doncellas llaman níspolas cuando se ríen a solas. / ¡Oh, Romeo, si ella lo fuese! ¡Oh, si fuese ella / Un fruto abierto y tú una pera poperina!].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Why, that same pale hard-hearted wench, that Rosaline, torments him so that he will sure run mad[58].

Como en los *Sonetos*, la pasión enfermiza es suscitada por una dama de ojos negros, a la que desprecia Mercutio, que en su burla vuelve a poner de manifiesto el carácter simbólico del color de los ojos de Rosaline así como el de su blancura pálida, capaces de lograr un objetivo idéntico al de las mismísimas flechas de Cupido:

> Alas poor Romeo, he is already dead, stabbed with a white wench's black eye, run through the ear with a love song, the very pin of his heart cleft with the blind bow-boy's butt-shaft. And is he a man to encounter Tybalt?[59]

La aparición de Romeo, que en realidad no piensa ya en Rosaline, despierta una vez más las chanzas de Mercutio por el estado de su amigo, cuyos rasgos tópicos vuelve a ridiculizar:

> Without his roe, like a dried herring. O flesh, flesh, how art thou fishified. Now is he for the numbers that Petrarch flowed in. Laura, to his lady, was but a kitchen wench—marry, she had a better love to berhyme her—Dido a dowdy, Cleopatra a gypsy, Helen and Hero hildings and harlots, Thisbe a grey eye or so, but not to the purpose. Signor Romeo, bonjour. There's a French salutation to your French slop. You gave us the counterfeit fairly last night[60].

Mercutio, que se ha mofado de la enajenación que ve en Romeo, y que desconoce la mudanza que ha tenido lugar en sus afectos, aprecia sin embargo el cambio producido que lo restituye a su propio ser, le devuelve el ingenio claro y lo desvía de la necedad en que lo tenía sumido el enamoramiento:

> Why, is not this better now than groaning for love? Now art thou sociable, now art thou Romeo; now art thou what thou art, by art as well as by nature. For this drivelling love is like a great natural that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole[61].

Lo que desconoce Mercutio es que ahora Romeo está más enamorado que antes. Sólo a partir de este punto empieza a desarrollarse la verdad de la tragedia que culminará después; esa verdad estará acaso en un punto intermedio entre ambas actitudes: así, entre el cinismo de Mercutio y la latosa melancolía erótica de Romeo se

---

[58] *Ibidem,* II.iv.4-5, p. 141. [¡Cómo! esa mozuela pálida de corazón endurecido, esa Rosaline, lo atormenta de tal modo que con seguridad se volverá loco].

[59] *Ibidem,* II.iv.13-17, p. 141. [¡Ay, pobre Romeo! Ya está muerto, apuñalado con los ojos negros de una mozuela blanca, traspasado su oído con una canción de amor, el mismísimo centro de su corazón partido con la flecha certera del niño arquero ciego. ¿Y es él un hombre para enfrentarse a Tybalt?].

[60] *Ibidem,* II.iv.38-47, pp. 144-145. [Sin su lecha, como un arenque en salazón. ¡Oh, carne, carne, cómo te has vuelto pescado! Ahora está por los versos que fluyeron de Petrarca. Laura, comparada con su dama, no era sino una vulgar fregona —y eso que tuvo un amante mejor para celebrarla en sus rimas— Dido, una chabacana; Cleopatra, una gitana; Helena y Hero, busconas y rameras; Tisbe, una de ojos azules o algo así, pero que no merece mencionarse. Signor Romeo, bonjour. Ahí va un saludo francés para unos calzones franceses. Bien que nos la diste con moneda falsa anoche].

[61] *Ibidem,* II.iv.88-93, p. 147. [Bien, ¿no es esto mejor que gemir por amor? Ahora eres sociable, ahora eres Romeo; ahora eres el que eres, así por arte como por naturaleza. Porque este amor estúpido es como un soberano idiota que corre moviéndolo arriba y abajo para esconder su palo en un agujero].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encontrará una pasión sincera e intensa que Juliet lleva hasta lo insuperable y que devuelve la dignidad al inmaduro Romeo del principio. Al responder a Mercutio con el ingenio que al parecer era habitual en él vemos a Romeo curado de su melancolía, y frente al enajenamiento producido por un amor superficial que le imponía una pose, encuentra un modo de conocimiento y afirmación propios más profundos a través del verdadero amor; pero con el nuevo sentimiento se abre un horizonte de conflictos, y lo cierto es que una nueva melancolía, más profunda y trágica, más interesante también, se adueña de la escena. En primer lugar, porque el amor entre los jóvenes, dificultado por las circunstancias que los separan, hace experimentar, en una intensidad que se percibe gozosamente pero también dolorosa y angustiosamente, el abismo entre lo finito y lo infinito, una de cuyas manifestaciones está en la imposibilidad de detener el tiempo o de apresurar su marcha. Ese abismo sólo habrá de resolverse con la muerte, omnipresente en la obra, de manera muy destacada y sobrecogedora a través de los presagios que oscurecen continuamente la escena, de los diálogos y monólogos en los que se reflexiona sobre el tiempo. Esa es la melancolía con la que dialoga el texto de Lugones, aunque invertida irónicamente. Este nuevo amor, ligado con la muerte prematura y la fortuna, es el verdadero amor, de riquezas y matices desconocidos para los enamorados melancólicos a la moda. Resulta particularmente revelador del sentido profundo de lo amoroso en *Romeo and Juliet* tener presente que, como nos recuerda Panofsky, "Se consideraba [...] que Cupido emanaba la muerte en un sentido espiritual. El grabado de Ridewall de *Amor Fatuus* [...] lleva la leyenda «*Mors de me crescit*»"[62].

La muerte es precisamente, recordémoslo, la otra potencia de importancia central en la obra. De hecho, la muerte prematura sacude el drama de Shakespeare: nos dolemos, sobre todo, de la de los amantes, pero se habla de ella en relación con Mercutio, Tybalt y Paris, tres jóvenes cuya vida es segada antes de tiempo. Tal vez como señal de lo que el amor en sí tiene en común con la melancolía, a los amantes se les agudiza cierta facultad premonitoria que les hace temer su destino adverso[63]. Su muerte temprana es motivo repetido en *Romeo and Juliet*: primero, como presagio temido y, finalmente, como realidad trágica.

El desarrollo de la vinculación entre amor y muerte, que tuvo su primera formulación en las palabras iniciales del Prólogo, cristaliza en ciertas imágenes

[62] Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología,* op. cit., p. 156, n. 57.
[63] También en el poema narrativo *Venus and Adonis* la diosa recibe un funesto presagio que le hace temer la muerte de su adorado Adonis en la caza del jabalí. Cf. W. Shakespeare, *Venus and Adonis*, en *The poems*, op. cit., 655-672.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

recurrentes que contribuyen a la intensidad no sólo dramática sino también poética de la acción. Citamos anteriormente el pasaje en el que a Romeo, antes de entrar, como ha resuelto, en la fiesta de los Capuletos, lo inquieta el presentimiento del desencadenamiento de la tragedia y la muerte intempestiva. Después de conocer a Juliet y a punto de convertirse en su esposo está ya dispuesto a encarar la suerte más aciaga. Responde como quien sospecha que le depara la tragedia de la intensidad efímera que dijimos que era el drama; en tal contexto la muerte se define por su relación destructiva con el amor:

> Amen, amen, but come what sorrow can,
> It cannot countervail the exchange of joy
> That one short minute gives me in her sight.
> Do thou but close our hands with holy words,
> Then love-devouring death do what he dare:
> It is enough I may but call her mine[64].

Cuando la aún doncella invoca a la noche se desliza en su discurso la posibilidad de su propia muerte y la de su amado, aunque en este caso, según matiza Gibbons, "[transformando] ese amor bajo estrella adversa en un símbolo de triunfo definitivo"[65]:

> Come gentle night, come loving black-brow'd night,
> Give me my Romeo; and when I shall die
> Take him and cut him out in little stars,
> And he will make the face of heaven so fine
> That all the world will be in love with night,
> And pay no worship to the garish sun[66].

De modo más concreto y sombrío Juliet recibe, después de su noche de amor, una perturbadora imagen premonitoria del fin de Romeo:

> O God, I have an ill-divining soul!
> Methinks I see thee, now thou art so low,
> As one dead in the bottom of a tomb.
> Either my eyesight fails, or thou look'st pale[67].

No obstante, como figuración particularmente fascinante destaca el motivo de la bella Juliet desposada con la Muerte: de tal modo se ve ella misma cuando conoce que,

---

[64] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., II.vi.3-8, p. 157. [Amén, amén, pero venga el pesar que haya de venir, / No puede contrarrestar el gozo / Que me proporciona un solo minuto en su presencia. / Tú une nuestras manos con santas palabras, / Y luego que la muerte devoradora del amor haga lo que quiera: / Es suficiente con que yo pueda llamarla mía].

[65] Cf. B. Gibbons, "Introduction", en W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., p. 59. "she transforms that star-crossed love into a symbol of ultimate triumph".

[66] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., III.ii.20-25, p. 170. [Ven, noche amable; ven, amorosa noche de frente negra, / Dame a mi Romeo; y cuando yo muera / Tómalo y recórtalo en pequeñas estrellas, / Y él embellecerá de tal modo la faz del cielo / Que el mundo entero se enamorará de la noche, / Y dejará de adorar al llamativo sol].

[67] *Ibidem,* III.v.54-57, p. 187. [¡Oh, Dios! ¡Tengo el alma llena de malos presagios! / Me parece verte, ahora que estás tan abajo, / Como a un muerto en el fondo de una tumba. / O me engaña la vista, o tú estás pálido].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

antes de consumar su matrimonio, Romeo ha sido condenado al destierro por la muerte de Tybalt:

> […] I, a maid, die maiden-widowed.
> Come, cords, come, Nurse, I'll to my wedding bed,
> And death, not Romeo take my maidenhead[68].

El padre de la joven recrea la idea de esa unión sobre la metáfora de concebir a la hija, que cree sin vida, como una dulcísima flor malograda por la escarcha de la Muerte que la cubre:

> Life and these lips have long been separated.
> Death lies on her like an untimely frost
> Upon the sweetest flower of all the field[69].

O lamenta su pérdida como el robo de la Muerte:

> Death, that hath ta'en her hence to make me wail
> Ties up my tongue and will not let me speak[70].

Enseguida llegan el fraile Lawrence y Paris para llevar a la novia a la iglesia, y el padre anuncia al novio que ya la Muerte ha yacido con su hija, proclamando la dolorosa y completa victoria de la Muerte:

> O son, the night before thy wedding day
> Hath Death lain with thy wife. There she lies,
> Flower as she was, deflowered by him.
> Death is my son-in-law, Death is my heir.
> My daughter he hath wedded. I will die,
> And leave him all: life, living, all is Death's[71].

Romeo, creyéndola igualmente muerta e interpretando mal los indicios de vida del despertar incipiente, declara el triunfo sólo parcial de la Muerte, que ha podido robarle el aliento a su amada pero no la belleza:

> […] O my love, my wife,
> Death that hath suck'd the honey of thy breath
> Hath had no power yet upon thy beauty.
> Thou art not conquer'd. Beauty's ensign yet
> Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
> And Death's pale flag is not advanced there[72].

---

[68] *Ibidem,* III.ii.135-137, p. 174. [Yo, doncella, muero como viuda virginal. / Venid, cuerdas, ven, nodriza, iré a mi lecho nupcial, / Y que la muerte, y no Romeo, tome mi virginidad].
[69] *Ibidem,* IV.v.27-29, p. 210. [La vida abandonó a estos labios hace tiempo. / La Muerte se extiende sobre ella como una escarcha intempestiva / Sobre la flor más lozana de todo el campo].
[70] *Ibidem,* IV.v.31-32. [La Muerte, que se la ha llevado de aquí para hacerme llorar / Ata mi lengua y no me deja hablar].
[71] *Ibidem,* IV.v.35-40, p. 211. [¡Oh, hijo! La noche previa al día de tu boda / La Muerte ha yacido con tu esposa. Ahí está ella, / Flor como era, desflorada por él. / La Muerte es mi yerno, la Muerte es mi heredero. / Con mi hija se ha desposado. Moriré, / Y se lo dejaré todo: vida, bienes, todo es de la Muerte].
[72] *Ibidem,* V.iii.91-96, pp. 226-227. [[...] ¡Oh, amor mío, esposa mía! / La Muerte que ha libado la miel de tu aliento / No ha tenido aún poder sobre tu belleza. / No has sido conquistada. La enseña de la belleza es aún / carmesí en tus labios y en tus mejillas, / Y la pálida bandera de la Muerte no ha llegado hasta allí].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El efecto de la imagen es poderoso; la muerte, que deja intacta la belleza de Juliet, será al final la única posibilidad de unión para los amantes, y así los conservará definitiva y paradójicamente a salvo del tiempo, esa otra forma de muerte lenta y diferida.

La singular alianza entre belleza y muerte hace concebir una imagen cuyo atractivo reside en la mezcla de horror y fascinación que despierta, en su belleza lúgubre: la de la Muerte enamorada de Julieta:

> [...] Ah, dear Juliet,
> Why art thou yet so fair? Shall I believe
> That unsubstantial Death is amorous,
> And that the lean abhorred monster keeps
> Thee here in dark to be his paramour?[73]

Los mismos agentes poderosos que hemos analizado en *Romeo and Juliet* adquieren un papel relevante en el cuento "Abuela Julieta", donde el destino adopta la forma de la derrota, el amor es una desdicha tan inevitable como baldía, un anhelo imposible, y la muerte se confunde con la lenta ejecución del tiempo: tal es el mensaje de la luna, que se traduce en la sonrisa que se dibuja por dos veces en los labios de Emilio:

> Mas la luna, propicia por lo común a los hechizos, rompió esta vez el encanto. Uno de sus rayos dio sobre la cabeza de la anciana, y *en los labios del hombre sonrió, entonces, la muerte*. ¡Blancos! ¡Si estaban blancos, como los suyos, esos cabellos cuya opulencia fragante recordaba aún a través de tanto tiempo!
> [...]
> *Bajo el bigote de Emilio se estiró una sonrisa escuálida como un cadáver.* El lenguaje literario se le vino a la boca, y con una melancólica ironía que aceptaba todos los fracasos del Destino, hizo una paráfrasis de Shakespeare[74].

El gesto del sobrino resume la terrible conjunción que hace de la ironía melancólica un fantasma de la muerte. En el final del cuento está tan presente, pues, "el monstruo aborrecido y descarnado" como al final del drama shakespeareano, adoptando una representación metafórica en la sonrisa de Emilio. El que fuera sombrío desposado de Juliet, pero que es finalmente aquél que brinda la unión definitiva de los amantes, la victoria sobre la mutabilidad, pues hace que los jóvenes y su amor queden intactos en su juventud y belleza, en la pura intensidad de sus afectos –de modo que el cambio resulta ser en el drama algo que al fin concierne meramente a la peripecia– es en "Abuela Julieta" un agente más sutil y malicioso: regresa inopinadamente, desde sus

---

[73] *Ibidem,* V.iii.101-105, p. 227. [[...] ¡Ah, querida Julieta! / ¿Por qué estás aún tan bella? ¿He de creer / Que la Muerte insustancial está enamorada, / Y que el monstruo aborrecido y descarnado te guarda / Aquí en lo oscuro para que seas su amante?].

[74] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 269, 270. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

regiones incorpóreas, y trae consigo la consciencia del tiempo y de la mutabilidad; es ese Saturno devorador que comparte con ella la espantosa guadaña. Después de todo, la muerte es la solución trágica que produce su efecto catártico en *Romeo and Juliet*, mientras que la que se hace presente en "Abuela Julieta" deja ver un drama tal vez menos terrible pero más angustioso y melancólico con todo su patetismo.

3.6 El diseño de la melancolía

En la historia de Lugones, Shakespeare, el ruiseñor y la luna comparten el papel de Cupidos maliciosos: los primeros invocan lo amoroso, pues las confidencias de Emilio surgen de la conversación iniciada a causa del ruiseñor, que inevitablemente los lleva a Shakespeare:

> Y del ruiseñor... ¡a Shakespeare![75]

Shakespeare, se nos dice, tenía la culpa del espejismo momentáneo:

> Era Shakespeare el que tenía la culpa. ¡Quién lo creyera! ¡Tomar a lo serio un amor que representaba el formidable total de ciento veinte años![76]

Shakespeare, poeta de amores posibles e imposibles, realizados y malogrados, da la esperanza de amor y el engaño; Shakespeare procura, en fin, la melancolía que se desprende de la ironía ante la ilusión que hace concebir a los protagonistas la posibilidad de vencer al tiempo. La luna, por su parte, trae el desengaño doloroso y la realidad. Ahí reside la paradoja tristemente irónica que expresa el título, pues pese a él Olivia nunca será Julieta; las "inalcanzables Veronas" representan el sublime instante de realización amorosa que no llegará a gozar la anciana. A la luna corresponde el papel de burlona pero terrible reveladora de esta realidad.

No tiene mucho de particular destacar el tono melancólico del relato y la melancolía de los personajes, pues yéndonos a las meras referencias explícitas encontramos que se emplean hasta cuatro veces "melancolía" o términos derivados y hasta siete veces "tristeza" o derivados, y toda una cohorte de vocablos que se integran en el mismo universo: "misántropo" y "misantropía" (cuatro veces), "amargura" (dos veces), "inquietud", "hastío", "solitarios", "huraño", "miedo", "angustia" y "angustioso". Y puesto que el rasgo más marcado es el carácter crepuscular de esta historia de amor, el paso consumado del tiempo, continuamente encontramos términos

[75] *Ibidem*, p. 267.
[76] *Ibidem*, pp. 269-270.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que nos recuerdan el hecho: "vejez" y sus derivados (doce), así como los de "anciano" (cuatro). Se destaca igualmente el aspecto de la castidad estéril en el designio de Emilio de esterilizar su vida y en la virginidad de Olivia, lo que, por cierto, los vincula especialmente con la luna, astro de las esterilidades, la diosa virgen Diana. Finalmente, se les define con un término con regusto sentimental y que contiene un poco de todas las nociones anteriores: ambos son "solterones", y, como dice el narrador:

> ya se sabe que todos los solterones son un poco tristes[77].

Lo que acabamos de decir no es más que fruto del recuento más accesible, y aunque no por ello deja de ser significativo, tal vez tenga más relevancia hacer notar cómo la melancolía que Lugones diseña en su cuento no es meramente aquélla con la que nos referimos a la tristeza anímica, sino que se asienta en la herencia del código artístico y literario que se expresa a través de unas imágenes dadas y en la tradición larga y compleja de la que ya hemos expuesto numerosos aspectos.

3.6.1 Caracterización de los personajes

Así pues, en su cuento, Lugones nos presenta a la pareja de melancólicos atendiendo al legado iconográfico e incluye en su caracterización la tradición galénica y la aristotélica de la melancolía: es en los protagonistas un mal que se ha hecho crónico por el amor frustrado; el temperamento que corresponde a los que se encuentran en la fase de la vida que se denomina vejez (nótese que aunque Emilio tiene sólo alrededor de cincuenta años a él también se refiere el narrador como viejo de forma explícita); es asimismo temperamento o constitución natural en el caso de Emilio, que desde niño fue triste; y condición adquirida ligada a la soltería, a la castidad, a la esterilidad; todo ello dentro de la tradición que versa sobre la melancolía en términos de enfermedad o disposición negativa. Pero la melancolía también es en los protagonistas un distintivo de excelencia, y así se hace notar reiteradamente:

> Ricos ambos, y un poco tímidos, no eran estas las dos únicas condiciones que los asemejaban. Parecíanse también por sus gustos aristocráticos, por su amor a los libros de buena literatura y de viajes, por su concepto despreciativo del mundo.
> [...]
> Reservábanla [la tristeza], sin embargo, por ese egoísmo de la amargura que es el rasgo característico de los superiores.
> [...]
> cuya misantropía le pareció interesante[78].

---

[77] *Ibidem,* p. 264. Cabe recordar la incursión previa de Lugones en el tema a través de poemas tan conseguidos como "El solterón" o "La sola", de *Los crepúsculos del jardín.*
[78] *Ibidem,* pp. 263, 264, 265.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Particularmente en Emilio se destacan unidas su melancolía, tan enfermiza en cierto momento que hace temer por su vida, y su superioridad:

> Cuarenta años atrás —recordaba la señora Olivia—, aquel muchacho *sombríamente precoz*, cuyo *desbocado talento, unido a sordas melancolías*, hizo temer más de una vez por su existencia; aquel hombrecito, *huraño ya como ahora*, era su amigo. *No tenía esos risueños abandonos de los niños* en las rodillas del ser predilecto; pero miraba con unos *ojos tan tristes*, *su frente era tan alta y despejada*[79].

La elevación espiritual de los personajes se manifiesta incluso en los pasatiempos cultos que eligen (conversaciones, música, ajedrez) y en la erudición de que hacen gala:

> hablaban en términos literarios, hacían frases como las personas ilustradas[80].

En definitiva, Lugones ha reelaborado elementos de la tragedia de Shakespeare conformando un cuadro de melancólicos en el que se plasman síntomas, terapias, signos e imágenes que reproducen la iconografía de las parejas con sus gestos y actitudes. La caracterización de ambos está repleta de rasgos propios de melancólicos, y en la primera parte del cuento, sobre todo, el escritor se ocupa de trazar cuidadosamente ese cúmulo de rasgos: en Emilio se destaca, desde la primera línea, uno de los atributos definitorios de intensa melancolía, a saber, la misantropía:

> Cada vez más hundido en su misantropía, Emilio no conservaba ya más que una amistad.
> [...]
> pensaban con el interés que se presume, ella en la misantropía de él, él en la melancolía de ella.
> [...]
> Ella, en su independencia orgullosa de solterona rica, acogió amablemente al joven cuya misantropía le pareció interesante.
> [...]
> ¡y siempre esa extraña pasión poseyéndole el alma! Se hizo misántropo... ¡y cómo no! Esterilizó su vida[81].

Tía y sobrino aparecen caracterizados como viejos y solterones. La vejez es la edad del temperamento frío y seco, la edad en que predomina el humor negro[82]; y la soltería, que implica la soledad, por una parte, la continencia sexual en este caso, por otra, y la esterilidad, por último, está por todas esas razones ligada a la melancolía: la soledad se relaciona con dicho mal porque puede ser a la vez causa y síntoma, esto es, lo produce, lo agrava y es buscado por el melancólico, al que precipita a un abismo aún más hondo, y puede degenerar, por cierto, en la misantropía[83]; en cuanto a la

---

[79] *Ibidem*, pp. 264-265.
[80] *Ibidem*, p. 266.
[81] *Ibidem*, pp. 263, 264, 265, 268.
[82] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy*, I, op. cit., p. 183; J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, op. cit., p. 270.
[83] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy*, I, op. cit., pp. 213-216.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

continencia sexual, explica Burton que tanto el exceso de actividad en ese plano como la ausencia total de ella ("*Venus* omitted") produce melancolía[84], y el erudito inglés dedica incluso una de sus subsecciones a la clase específica que aflige a las doncellas, monjas y viudas, pues "*noble maids* [...] *barren women*, and widows, are generallly melancholy, such for the most part are misaffected, and prone to this disease"[85]. Lugones mismo da una expresión trascendente y abarcadora a la renuncia que el sobrino hiciera, al emplear la frase "Esterilizó su vida". Que ese hecho engendra melancolía queda implícito en las siguientes palabras del propio narrador:

> Emilio, sí, estaba viejo; mas no parecía un abuelo. *Carecía de esa plácida majestad de los ancianos satisfactoriamente reproducidos*[86].

La paradoja de la ancianidad ligada a cierta ingenuidad que se desprende de la total ignorancia en los tratos amorosos produce contrastes de particular resabio melancólico, como el de la doncellez anciana de Olivia o la ambigüedad que se daba en Emilio puesto que

> Era un viejo caballero que podía ser novio aún[87].

En todo aquello que los une se aprecian asimismo los rasgos del melancólico: riqueza, timidez, "gustos aristocráticos", afición a la literatura y a los libros de viajes (sustitutivo de una reputada terapia contra la melancolía –los viajes–, que muestra incluso en este caso el ingrediente de irrealización), el aislamiento y sentido de superioridad que se desprende de "su concepto despreciativo del mundo" y, en fin, "su melancolía" en sí, que hace explícita el narrador. La mayoría de esos elementos aparecen o están implícitos en la enumeración de Abu Ma'šar como aspectos presididos por Saturno: "tierras y mucha propiedad y las haciendas con sus riquezas [...] los viajes por mar y las estancias largas en el extranjero [...] el retiro al interior de uno mismo; la soledad y la insociabilidad [...] el orgullo, la altivez [...]"[88]. Como síntoma específico o hecho típico de la melancolía amorosa, Emilio y Olivia conservan el afán por mantener en secreto la causa de la misma[89]:

---

[84] *Ibidem*, I, p. 202.
[85] *Ibidem*, I, p. 356. [*las doncellas nobles* [...] *las mujeres estériles* y las viudas son generalmente melancólicas, la mayor parte de las cuales están afectadas, y son propensas a esta enfermedad]. Las cursivas son mías.
[86] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 266. Las cursivas son mías.
[87] *Ibidem*.
[88] Citado por Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 142.
[89] Babb pone de relieve este rasgo que hacía necesaria la observación cuidadosa del paciente para descubrir la causa de su pesar. Cf. L. Babb. *The Elizabethan malady*, op. cit., p. 137.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Aunque habíanse referido todo cuanto les era de mutuo interés, conservaban, como gentes bien educadas, el secreto de su tristeza [...] aquella tristeza que se conocían, pero cuyo verdadero fundamento ignoraban.
> [...]
> Cuarenta años de amarlo en secreto[90].

Vimos que en Emilio la melancolía es en primer lugar un temperamento o constitución natural que se manifestó desde niño. El niño se transformó después en el joven de misantropía interesante para Olivia, y acabó por tener la condición de la orfandad, común asimismo a los hijos de Saturno[91]. Podemos completar el cuadro de rasgos con la delgadez de Olivia, en lo físico, y con ese romanticismo al que se alude no sin ironía.

En relación con la caracterización de Emilio como melancólico hay que subrayar al agravamiento de esa condición a causa del amor frustrado. En este caso se desarrolla un contraste singular entre el Romeo de Shakespeare y el Emilio de Lugones: mientras que Romeo aparece al principio como el típico enamorado melancólico, entregado a una típica misantropía, que le hace buscar la soledad y el apartamiento de los hombres —actitud que abandona al enamorarse de Julieta y conocer el goce de amar—, Emilio desarrolla una verdadera y huraña misantropía que se agudiza con los años. Su melancolía amorosa, incubada durante largo tiempo, se hace crónica, sin dejar de tener el patetismo de una pasión inadecuada, pues primero es un niño que ama, después es un viejo que ama, y siempre un enamorado que ha elegido el objeto equivocado al poner sus afectos en su tía, veinte años mayor que él.

El amor insensato de la tía produce consecuencias similares y, en cualquier caso, está condenado a la irrealización:

> Aquel chiquillo la interesaba; pero ella descubrió primero que ese interés era un amor descabellado, imposible, una tentación quizá. Una noche deliraba mucho el pobrecito; los médicos presagiaban cosas siniestras con sus caras graves. Llorábase en la casa, sin ocultarlo ya. Entonces sus desvelos de tía, sus sobresaltos de vulgar ternura, reventaron en pedazos su desabrida corteza. Loca, sin saber lo que hacía, corrió a la pieza contigua, y allá, desarraigándosele el corazón en sollozos, se comió a besos, locamente, el retrato del enfermo. Fue un relámpago, pero de aquel deslumbramiento no volvió jamás[92].

La consciencia del amor correspondido dota a la pasión dolorosamente oculta durante cuarenta años de una grandeza de sacrificio, la desdicha tiene su reverso de elevación casi religiosa:

---

[90] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 264, 268.
[91] Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 142.
[92] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 268.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> ¡Y hacía cuarenta años de eso, Dios mío! Cuarenta años de amarlo en secreto, consagrándole su virginidad, como él le había consagrado también su alma. ¡Qué delicada altivez surgía de ese doble sacrificio, y qué dicha no haberse muerto desconociéndolo![93]

Caracterizados como melancólicos paradigmáticos, la exposición de los "pasatiempos" remite a las terapias de la melancolía:

> Después de las conversaciones, la música; después de la música, el ajedrez[94].

¿Qué decir de la música, de la que ya nos hemos ocupado con alguna extensión? En su inmenso tratado Burton recomendó asimismo el ajedrez[95] y distintos tipos de distracciones, entre los que se incluyen los viajes y la lectura[96], aficiones comunes de Emilio y Olivia, que en el caso de los viajes se conforman con los libros sobre el tema para nutrir sus conversaciones. Los largos viajes son uno de los remedios psicológicos de la melancolía desde tiempos antiguos, pues aparecen en las enseñanzas de Aulo Cornelio Celso (siglo I), que transmite a su vez las de Asclepíades de Bitinia (siglo I a.C.)[97]. Jean Starobinski señala la importancia de esta terapia y nos recuerda la figura isabelina del "malcontento viajero" de la que Shakespeare nos dejó como paradigmático espécimen el Jaques de *As you like it*[98]; también Lawrence Babb nos recuerda lo recomendable que resultaba viajar para el enamorado[99]. Obsérvese, por otra parte, que las terapias escogidas en este caso, aunque sean un paliativo en los días de estos tristes, revelan además el aspecto elevado de su melancolía: la música, por su relación con la inspiración; el ajedrez, como ocupación que pone en marcha la inteligencia; y las conversaciones, a veces eruditas y literarias.

Ya hemos hablado alguna vez de la vinculación entre ironía y melancolía; nos interesa ahora poner de relieve hasta qué punto estuvo presente la noción de esa relación, esto es, la interpenetración de la melancolía con un modo de lenguaje o una visión de la realidad, en la mente de Lugones, pues es así como puede entenderse la fundamental conexión entre *Lunario sentimental* y la melancolía dentro del espíritu paródico que preside el libro. En el cuento de que nos venimos ocupando, además de por el tono y los recursos del narrador, queda patente esa relación en la visión interna de

---

[93] *Ibidem.*
[94] *Ibidem,* p. 265.
[95] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy*, I, op. cit., p. 451
[96] *Ibidem,* pp. 436, 443, 445, 459.
[97] Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 67; J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origenes à 1900,* op. cit., p. 21.
[98] *Ibidem,* p. 67.
[99] Cf. L. Babb. *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 139.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los personajes, como se aprecia por el reiterado uso de expresiones que la hacen explícita:

> desarrollóse entre ellos una dulce amistad, ligeramente *velada de irónica tristeza*, que no excluía el respeto un tanto ceremonioso en él, ni la afabilidad un poco regañera en ella.
> [...]
> El lenguaje literario se le vino a la boca, y con una *melancólica ironía* que aceptaba todos los fracasos del Destino, hizo una paráfrasis de Shakespeare[100].

3.6.2 Blancura, frialdad y silencio

En el microsistema semiológico del cuento encontramos diversos signos visiblemente ligados con la melancolía por los significados concretos que portan: el blanco, por ejemplo, de aquí no es el blanco solar y alegre: es el color de las canas, de esa doble "nieve" con que el narrador se refiere a la vejez y a la virginidad, el color de la iluminación lunar que en la tragedia de Shakespeare se identificó con la palidez enfermiza y la esterilidad:

> Ambos tenían blancas las cabezas [...] La señora Olivia conservábase fresca, pues estaba cubierta por una doble nieve: la virginidad y la vejez [...] Sus cabellos blancos, su barba blanca.
> [...]
> La luna iluminaba aquella migaja de tragedia en la impasibilidad de los astros eternos [...] En la blancura luminosa de la noche, muy lejos, muy lejos, diseñábanse inalcanzables Veronas [...] ¡Blancos! ¡Si estaban blancos, como los suyos, esos cabellos cuya opulencia fragante recordaba aún a través de tanto tiempo! [101]

Christine Orobitg delinea la ambivalencia del blanco y frente al tono solar, signo de pureza, plenitud y perfección, explora las connotaciones del blanco lunar, entre las que se incluyen la carencia, la esterilidad, la muerte, la vejez, la tristeza; es además el pálido el color de la melancolía erótica[102], todo lo cual se ilustra ejemplarmente en el cuento de Lugones. Otro elemento que a lo largo del cuento se relaciona con la melancolía, como cualidad esencial en ella, es el de la frialdad, con diversos sentidos metafóricos; se vincula con la propia blancura, y la imagen de la nieve –nombrada más arriba– sintetiza esa unión:

> y cuando, tres años después, este se quedó huérfano, encontró en la casa de la vieja dama, a pesar de las etiquetas y los cumplimientos, *el calor de hogar, no muy vivo*, que le faltaba.
> [...]
> Su tía y él eran dos mármoles perfectamente aseados [...] *la frialdad del sobrino* velaba una desconfianza de adolescente.
> [...]

---

[100] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 264, 270. Las cursivas son mías.
[101] *Ibidem,* pp. 265-266, 269.
[102] Cf. C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., pp. 88-89.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Allá en el alma del hombre, en una obscuridad espantosamente uniforme, derrumbábanse grandes *montañas de hielo*.
> [...]
> Allá adentro, en la negrura remota, las *montañas de hielo* continuaban derrumbándose[103].

En conexión con ello se manifiesta la persistente presencia del silencio, una forma de renuncia en la que se agolpan emociones ilimitadas, un silencio siempre tenso, triste a menudo, temeroso también: el angustioso silencio para el que sólo se encuentra una vaga respuesta dentro de uno mismo:

> el niño, repentinamente virilizado por la enfermedad, comprendió que el amor de su tía le ocupaba el corazón con la obscura angustia de un miedo. Fue una religión lo que sintió entonces por ella durante dos años de silencio, siempre contenidos por su pantalón corto y su boina de alumno, ridículos para el amor... [...] El silencio del saloncito se volvió angustioso.
> [...]
> Él tuvo un estremecimiento casi imperceptible, que hizo palpitar, sin abrirlos, sus párpados entornados. Allá adentro, en la negrura remota, las montañas de hielo continuaban derrumbándose. Y pasó otra hora de silencio. *Emilio... Olivia...* suspiraban los rumores indecisos de la noche[104].

3.6.3 El ruiseñor, Shakespeare y la luna

Del ruiseñor ya dijimos que en "Abuela Julieta" era claramente ave de la melancolía; lo es explícitamente, pues casi al final del relato se nos dice que:

> El ruiseñor cantaba... Cantaba, sin duda, los lloros cristalinos de su ausencia, las endechas armoniosas de su viudez[105].

Y, lo que es más importante, refleja la ambivalencia de la melancolía: lo primero que sabemos del pájaro es su elevado valor y exquisita crianza; su canto es su rasgo de excelencia, que además es intensificada por Emilio cuando da las explicaciones en cuanto a la variedad del ruiseñor. Nada de lo que dice al respecto es inocente: naturalmente el ruiseñor no es de los veroneses; no será en el relato el ruiseñor cuyo canto sonara en la noche de amor de Juliet, sino una variedad, "la clásica Filomela", cuyo nombre remite a un mito de la melancolía, el de Procne y Filomela descrito en las *Metamorfosis* de Ovidio: mito del infortunio, de la mudez y del duelo por la pérdida, como señala Orobitg[106]; y a la vez que con la alusión al mito se recuerdan las más tristes connotaciones asociadas al ave, con la explicación sobre la naturaleza de su canto, verdaderamente original y excelente, se apunta a la cara elevada que adquieren todos

---

[103] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 265, 266, 268, 269.
[104] *Ibidem,* pp. 268, 269. En cursivas en el original.
[105] *Ibidem,* p. 270.
[106] Cf. C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., p. 67.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aquellos elementos del imaginario de la melancolía en los que se condensa la tradición sintética, ambigua y prestigiosa forjada a través de los siglos:

> —Pero este ruiseñor—afirmó Emilio—no es de los veroneses. Es la clásica *Filomela*, o ruiseñor alemán, el único pájaro que *compone*, variando incesantemente su canto, mientras aquellos recitan estrofas hechas. Un verdadero compatriota de Beethoven[107].

La identificación con el genial Beethoven, músico favorito de Lugones, no queda fuera tampoco del canon de la melancolía, sino que apunta a lo más alto de la inspiración y de la excelencia, también de la desdicha. La función crucial del ave dentro del discurso sentimental e irónico del relato, estrechamente vinculado con la que representa Shakespeare, se desarrolla en varias fases: la predilección de Olivia por la alondra, que vendrá justificada por el canto nocturno del ruiseñor que, en su caso, marcará la separación, invierte irónicamente la situación creada en *Romeo and Juliet*; el canto del ruiseñor, tan melancólico, supone una impresión particularmente dolorosa para ellos; y, efectivamente, después, su canto acaba por ser el aviso para la despedida y el último golpe de la consciencia frustrada de sus amores, a través de las irónicas palabras de Emilio:

> —No, mi pobre tía, el rocío nocturno hace daño a los viejos. *El ruiseñor ha cantado ya, y el ruiseñor es la alondra de la media noche* ... [108]

La luna compone en el cuento de Lugones, junto con el ruiseñor y Shakespeare, la tríada de referencias de poderosa significación en relación con la melancolía; es el tercer elemento en torno al cual se construye el discurso irónico con el que se dialoga con el texto shakespeareano y el canon de la melancolía. De su presencia personificada, testimonial al principio pero acechante y maléfica en definitiva ya hemos hablado antes; también de su papel estructural en el relato.

3.6.4 Reelaboración de una imagen

El tratamiento de Lugones del tema que reelabora aparece claramente bajo los auspicios del humor negro, pero además el narrador deja la evidencia codificada de su inserción en la tradición que utiliza, pero a la que también contribuye con una imagen antigua y nueva a la vez; la alusión explícita y traída a primer plano por su ubicación oracional del gesto de la mano en la mejilla no admite dudas en cuanto a sus

[107] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 267. En cursivas en el original.
[108] *Ibidem,* p. 269-270. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

implicaciones, a las que nos hemos referido en repetidas ocasiones; recordemos, no obstante, que es uno de los gestos paradigmáticos de la melancolía y muy expresivo de sus ambivalencias por representar lo mismo pesadumbre que meditación profunda entre otras cosas; el adormecimiento también se había ligado a la melancolía, pero con la imagen creada, que vuelve inoperante la terapia del ajedrez, el autor de "Abuela Julieta" crea una imagen propia en la que se mezclan muchas sugerencias. Para la puesta en escena de una pareja de melancólicos contaba Lugones con la tradición de representación dramática de los temperamentos, que se dio inicialmente en manuscritos iluminados y después en las ilustraciones de almanaques, en las que solía representarse a la pareja de melancólicos como una mujer dormida, con el huso en las manos, y un hombre dormido también[109] (fig. 55). El hecho nos obliga a insistir sobre algo ya dicho con anterioridad, a saber, la teatralización con que se vuelve a Shakespeare, manteniendo, en ese sentido, la línea de recreación shakespeareana sin perder el sentido dramático, aunque se tienen muy presentes los elementos poéticos que han ido ganando protagonismo progresivamente. He aquí la imagen que podemos comparar con la de las representaciones dramáticas del temperamento melancólico:

> *Con la mano apoyada en la mejilla*, la tía y el sobrino, separados apenas por el tablero donde las piezas inmóviles eternizaban abortados problemas, *parecían dormir*[110].

La actividad meditativa profundiza en el sistema de signos que se quiere crear:

> Y la señora Olivia meditaba también[111].

En semejante contexto en que prácticamente todo está puesto en relación con la melancolía también la elección del Shakespeare trágico tiene el mismo sentido: se trata del gran poeta de la melancolía –como lo vio Hugo–, del cantor de la melancolía amorosa, y también del genio más excelente y completo, como ese triste ruiseñor que canta las endechas del dolor pero que es a la vez un compatriota de Beethoven. El sublime mensaje de Shakespeare es melancólico, sobre todo, porque recuerda dolorosamente el instante supremo de la dicha de amar, que –pese a su final trágico– gozaron los protagonistas de su drama. No es casual, pues, que en el momento culminante concurran los tres elementos fundamentales para el diseño de la ironía: Shakespeare, la luz lunar y el canto del ruiseñor.

---

[109] Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 291-292.
[110] Cf. L. Lugones, "Abuela Julieta", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 268.
[111] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 4:

ITINERARIO DE DOS MITOS: HAMLET Y DON QUIJOTE. SU ENCUENTRO EN LA OBRA DE LUGONES

> "Y es que anda por el mundo, aun cuando parezca fantasía, una media docena de individuos inmortales, en carne y hueso, o si ustedes prefieren, varias veces centenarios, en los cuales encarnan los prototipos de la leyenda".
>
> L. Lugones, "El secreto de don Juan", en *Cuentos fatales*.

El enfoque comparatista se convierte en la vía de acercamiento más adecuada, la que promete, creemos, un conocimiento más profundo en el caso de la pieza de Lugones titulada "Dos ilustres lunáticos, o La divergencia universal" (que se inserta en la parte llamada "Teatro quimérico" de *Lunario sentimental*), pieza que se nutre de sus referentes literarios directos, pero que además, en un juego más complejo de referencias, construye su realidad literaria y metaliteraria al propiciar el encuentro de los dos mitos, y lo hace superponiendo al Hamlet de Shakespeare otros Hamlets, como el de Laforgue, y al don Quijote de Cervantes, el del Modernismo, que consagró Darío, autor por su parte del cuento "D. Q." y del poema "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote". Ello ocurre en un contexto en que tales figuras habían ido engrosando su volumen de significaciones y se habían diversificado las visiones que de ellas se tenían. Varias literaturas confluyen, pues, en la pieza magistral de Lugones, que, no obstante, crea una realidad nueva, y tiene el acierto, no explorado por sus predecesores, de hacer dialogar a los dos tipos universales.

A nadie escapará la relevancia que suele verse en la relación entre Shakespeare y Cervantes así como en el estudio comparativo de distintos aspectos de sus obras[1]. Harold

[1] Nos detendremos en los estudios que exploran vertientes relacionadas en alguna medida con nuestro análisis, pero conviene hacer notar que la comparación entre ambos escritores ha producido singulares ensayos y continúa centrando reflexiones críticas. En 1938 se publicó un estudio en el que la autora se servía del contraste en la representación femenina para explicar las diferencias entre los dos autores, en los que, por otra parte, sobresalían tanto las afinidades. Estudiaba además el desarrollo que hacen de los personajes

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Bloom, que admite al genio español como el único igual, quizás, de Shakespeare y Dante dentro del canon occidental[2], recuerda que "muchos críticos han advertido las afinidades entre Cervantes y Shakespeare"[3], y se adhiere a la percepción de esas analogías.

Y si hay un aspecto que ha centrado más que otros o de forma más significativa los estudios comparativos sobre Shakespeare y Cervantes, ese ha sido el análisis de las similitudes y diferencias entre Hamlet y don Quijote. Es oportuno recordar el juicio del argentino Arturo Marasso, que en su libro *Cervantes. La invención del Quijote* hacía notar no sólo que en la patria de Shakespeare "La erudición discutió largamente improbables relaciones entre ambos genios [Shakespeare y Cervantes]" sino también que "La posteridad acerca en una afinidad misteriosa a *Don Quijote* y *Hamlet*"[4]. La contrastación de los dos grandes escritores, que Bloom acomete en el capítulo tres de su libro *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, implica, por supuesto, el análisis contrapuesto de Hamlet y don Quijote. Hace pocos años, en el ámbito hispánico el mexicano Carlos Fuentes, que ya había acudido a la comparación entre el caballero de la Mancha y el príncipe danés en su libro *Cervantes o la crítica de la lectura*[5], cifró la modernidad de ambas creaciones en estos términos: "La dialéctica entre la memoria de Hamlet y el olvido de Don Quijote funda la literatura moderna, un territorio de géneros mestizos [...] Semejante tensión entre el recuerdo y el

---

femeninos como fruto del desarrollo de una muy distinta relación de ambos con las mujeres a lo largo de sus vidas. Cf. M. K. de Trinker, *Las mujeres en el Don Quijote de Cervantes comparadas con las mujeres en los dramas de Shakespeare*, México D. F., Talleres de la Editorial Cultura, 1938. En 2006 se han editado dos libros con trabajos sobre aspectos diversos de la comparación: algunos –que caen fuera de nuestro campo de estudio– están contenidos en J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Cervantes y/and Shakespeare. Nuevas interpretaciones y aproximaciones comparativas. New Interpretations and Comparative Approaches*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006; mayor pluralidad de perspectivas encontramos en el volumen Z. Luis-Martínez y L. Gómez Canseco (eds.), *Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento / Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*, Newark, Juan de la Cuesta, 2006, edición de las actas de un congreso celebrado en Huelva en 2004. En éste hay una artículo de V. Núñez Rivera donde compara el tratamiento de la locura en Shakespeare y en Cervantes, señalando sus coincidencias y "su mutuo papalelismo con muchos de los presupuestos erasmianos". Cf. V. Núñez Rivera, "Cada loco con su tema: perfiles de la locura en Shakespeare y Cervantes", en *Ibidem*, p. 189.

[2] Cf. H. Bloom, *El canon occidental,* op. cit., p. 139.

[3] *Ibidem*, p. 85.

[4] Cf. A. Marasso, *Cervantes. La invención del Quijote,* op. cit., p. 291.

[5] Por una parte, Fuentes observa el contraste entre los modos de relación con lo real en ambos personajes: "La identificación de lo imaginario con lo real remite a Hamlet a la realidad, y de la realidad, naturalmente, le remite a la muerte: Hamlet es el embajador de la muerte, viene de la muerte y a ella va: Don Quijote es el embajador de la lectura. Y para él, no es la realidad la que se cruza entre sus empresas y la verdad: son los encantadores que conoce por sus lecturas". Señala, no obstante, un punto de convergencia que los aproxima en el momento en que don Quijote recupera el juicio, pues esto es para el personaje cervantino "la suprema locura: es el suicidio, pues la realidad, como a Hamlet, le remite a la muerte". Cf. C. Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México D. F., Joaquín Mortiz, 1976, pp. 74 y 81.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

olvido, semejante 'puesta en abismo' de la memoria, revela la modernidad auroral de Shakespeare y Cervantes"[6].

Sin embargo, tal vez el ejemplo más conspicuo del acercamiento entre ambos personajes materializado en ensayo influyente fuera el escrito por el ruso Ivan Turguéniev con el título *Hamlet y Don Quijote* (1859), al que nos referiremos en detalle más adelante. Tal ensayo representa una opción de análisis: la que tiende a ver en los dos personajes tipos universales contrapuestos: el héroe de la fe y de la entrega generosa al ideal frente al representante del análisis estéril, el egoísmo y la incredulidad. La estela dejada por el texto del escritor ruso es un ancho camino poblado de confirmaciones e impugnaciones a sus ideas. Desde el momento de su publicación ha excitado la refutación o el comentario de sucesivas generaciones de escritores y críticos[7], pero nos interesa particularmente su recepción en el mundo hispánico. Precisamente hayamos una ilustración de su propuesta en el campo creativo gracias a la pluma de Lugones. Otro argentino, Bernardo Verbitsky (1907-1979), nos proporcionaría, en un ensayo que sigue el título del de Turguéniev como declarado diálogo con el ruso[8], una perspectiva muy diferente que en vez de enfrentar a los personajes los hace converger. Verbitsky plasma, primero, su propia interpretación de las dos figuras de modo independiente y se centra, en las páginas finales, en unas reflexiones con las que refuta el modelo de Turguéniev, que según él "Establece una oposición falsa y artificiosa"[9]. El escritor argentino rechaza el esquematismo de la interpretación del novelista ruso y la explica como producto de su necesidad de buscar referentes para diseñar a los personajes de sus propias novelas, reflejo de la estancada sociedad rusa de entonces. La interpretación de Hamlet que hace Verbitsky es esencialmente positiva: se trata de un hombre espiritual e intelectualmente superior, sensible y con un acentuado sentido de la justicia; es, en definitiva, de una naturaleza muy moral, pues su duda y su dilación para actuar se explican como un modo de resistencia al mal que se ha cruzado en su camino. Por eso, Verbitsky considera que Hamlet y don Quijote no son antagónicos, pues "pertenecen al

[6] Cf. C. Fuentes, "Shakespeare y Cervantes", Suplemento Cultural Babelia, en *El País*, 27 de octubre de 2001.
[7] Cf. R. Monforte Duprel, "Los motivos quijotescos en la obra literaria de Turguénev", en *Eslavística Complutense*, vol. I, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2001, pp. 164-167.
[8] "La tendencia que predomina es la de oponerlos [a Hamlet y a don Quijote]. La expresó y sintetizó un gran novelista ruso, Turguéniev, en páginas famosas [...] Pretendo demostrar que ese planteo es artificioso, y esto es justamente lo que me decide a conservar el mismo título del célebre ensayo". Cf. B. Verbitsky, *Hamlet y don Quijote*, Buenos Aires, Editorial Jamcana, 1964, p. 11.
[9] *Ibidem*, p. 127.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mismo linaje de seres"[10], el que contiene a los hombres de espiritualidad noble que sienten una pronunciada aversión al mal. Podremos ver más adelante que la interpretación de Verbitsky ilustra una de las dos formas en las que se ha reflexionado sobre Hamlet y don Quijote en Hispanoamérica, y se sitúa en la tradición de la visión modernista transmitida por Darío, aunque asume algunos caracteres personales y aspira a una apropiación aún mayor del héroe cervantino.

Ha habido otros ejemplos de repercusión mucho menor, pero que demuestran, en efecto, el interés paralelo por las creaciones más célebres de Shakespeare y Cervantes. En 1904 se publica en España (para su venta en las librerías de España y de América) un libro del inglés Leonardo Williams con dos ensayos en los que se elige a Hamlet y a don Quijote como objetos de estudio: *Algunos intérpretes ingleses de Hamlet* y *El verdadero espíritu de don Quijote de la Mancha*[11]. El ensayo sobre Hamlet está dedicado a dar testimonio de algunas interpretaciones teatrales inglesas de la obra (desde el Hamlet de Garrick en el siglo XVIII hasta los contemporáneos del propio L. Williams: Beerbohm Tree y Ermete Zacconi), pero se hacen observaciones sobre la tragedia indicativas de algunas visiones del personaje, y que tienen el interés de constituir un documento sobre la apreciación del fenómeno cultural que son las puestas en escena de la obra. Se enuncia la peculiaridad de que "*Hamlet* es el más popular de los dramas, y Hamlet el más irrepresentable de los papeles", papel seductor por ello para todo actor ambicioso, que anhela llevar "las negras vestiduras de duelo del príncipe danés"[12]. Y también se formulan –siguiendo las enseñanzas del Romanticismo– las notables paradojas en Hamlet que despiertan la admiración por la creación shakespeareana debido a todo lo que el dramaturgo fue capaz de conciliar en ella: "El carácter de Hamlet es á la vez el más real y el que está más fuera de lo natural, el más poético y el más prosaico, *el más lúgubre y el más grotesco*, el más etéreo y el más humano. Porque *Hamlet es una farsa dentro de una farsa*"[13]. En el breve ensayo que el

[10] *Ibidem*, p. 129.
[11] Cf. L. Williams, *Algunos intérpretes ingleses de Hamlet* y *El verdadero espíritu de don Quijote de la Mancha* (dos ensayos), Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera, 1904.
[12] Cf. L. Williams, *Algunos intérpretes ingleses de Hamlet*, en *Algunos intérpretes ingleses de Hamlet* y *El verdadero espíritu de don Quijote de la Mancha,* op. cit., p. 7.
[13] *Ibidem*. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

autor dedica a don Quijote encontramos, además, que la parte final del mismo está destinada a comparar a don Quijote y a Hamlet[14].

Desde el mundo de la psiquiatría también se ha querido dar respuesta al estudio comparado de ambos personajes a partir de los trastornos que padecen; ese fue el tema que el Dr. Enrique Fernández Sanz eligió para su "Discurso leído en la solemne sesión celebrada el día 29 de junio de 1940 en la Real Academia de la Medicina", que lleva el título *Dos locos literarios: Hamlet y don Quijote*[15], y que comentaremos después.

4.1 Un primer acercamiento a la recreación de Lugones

Se percibirá, pues, sin dificultad la pertinencia del diálogo que Lugones hace mantener a los personajes que se han convertido, además, en los paradigmas literarios más universales de la literatura occidental. El escritor argentino no podía dejar de dar un papel destacado en su libro dedicado a la luna a esos "ilustres lunáticos", como él los llama, que son don Quijote y Hamlet: como lunáticos proverbiales, como melancólicos reconocidos, era prácticamente inevitable que figuraran en este libro del escritor argentino, que contiene un amplio repertorio del imaginario y la tipología de la melancolía. Pese a eso que los une, Lugones acentúa también lo que los separa al subtitular su pieza como "O La divergencia universal", subtítulo que recuerda intensamente el célebre análisis contrastado que Ivan Turguéniev hiciera de ambos personajes en su texto escrito en 1959 y pronunciado como conferencia el 10 de enero de 1860.

La parodia vuelve a ser el instrumento eficaz con el que el poeta argentino dialoga con la tradición, particularmente en el caso de Hamlet, pues don Quijote ya tenía elementos paródicos desde su creación por Cervantes. La ironía también se aprecia desde el principio: a poco de haber leído el título en el que se nos presenta a los personajes como "ilustres", aparecen en la identificación de los "dramatis personae" de esta pieza como unos desconocidos "H." y "Q.".

No se pierde en la recreación de Lugones la conjunción de humor y melancolía que es común a las creaciones de Shakespeare y de Cervantes y que suele ser destacada por

[14] Cf. L. Williams, *El verdadero espíritu de don Quijote de la Mancha*, en *Algunos intérpretes ingleses de Hamlet* y *El verdadero espíritu de don Quijote de la Mancha,* op. cit., pp. 55-57.
[15] Cf. E. Fernández Sanz, *Dos locos literarios: Hamlet y don Quijote*, Madrid, J. Cosano, 1940.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quienes los comparan; así señala Bloom en el libro citado más arriba que "En sus momento más hilarantes, Don Quijote es inmensamente sombrío. De nuevo es Shakespeare la analogía que nos ilumina. Ni siquiera en sus momentos más melancólicos abandona Hamlet sus juegos de palabras ni su humor negro"[16]. Carlos Fuentes hace de la tristeza un rasgo común a los geniales creadores de Hamlet y don Quijote y a las criaturas que los representan con más fuerza: "El hombre de la Mancha y el cisne de Avon son aquí y ahora, hombres renacentistas. Uno más triste que el otro porque su historia española está cansada, agotada por la gesta imperial que circunnavegó el orbe y conquistó un Nuevo Mundo, y vaciada por la persecución y la intolerancia hacia las herencias árabe y hebrea, y por eso Cervantes adopta la máscara de la comedia. El otro más triste aún porque no cultiva ilusiones acerca de los actores que se pavonean una hora en el escenario rememorando su gloriosa gesta en Roma o Egipto, en Inglaterra o Escocia, y por eso, en la hora del triunfo isabelino, Shakespeare adopta la máscara de la tragedia [...] Quijote usa la máscara de la comedia, Hamlet y Macbeth las de la tragedia"[17].

En el texto teatral de Lugones queda una vez más en evidencia la necesidad de diálogo del escritor con los hitos de una tradición literaria en la que ya gozaban de todo su prestigio los pilares en que se apoyaba tal edificio: Shakespeare y Cervantes, junto con Dante, que estará igualmente presente y de forma muy destacada en el cuento final: "Francesca".

Al emprender el análisis de "Dos ilustres lunáticos, o la divergencia universal" desde la perspectiva de estudio que hemos elegido afrontamos una tarea compleja, en la que hemos de atender al modo en que, como en un palimpsesto, se superponen no pocas apreciaciones y visiones, y cuya exploración podría resultar casi inagotable, en parte porque los personajes elegidos tienen en común algo que Bloom apunta al estudiar el *Quijote* y que es difícil no suscribir, siquiera sea eliminando la formulación absoluta de que con demasiada frecuencia abusa el crítico: "No hay dos lectores que den la impresión de haber leído el mismo *Quijote*, y los críticos más distinguidos todavía no han conseguido ponerse de acuerdo en los aspectos fundamentales del libro"[18], y añade poco después lo que sabemos bien: "Probablemente sólo *Hamlet* da pie a tan variadas interpretaciones como

[16] Cf. H. Bloom, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Madrid, Taurus, 2005, p. 82.
[17] Cf. C. Fuentes, "Shakespeare y Cervantes", op. cit.
[18] Cf. H. Bloom, *El canon occidental*, op. cit., p. 140.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Don Quijote"[19]. Al incidir en la misma idea en el libro *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, después de hacer notar que "*Don Quijote de La Mancha* es un espejo que no se pone delante de la naturaleza, sino ante el lector", Bloom se pregunta aún "¿Cómo es posible que ese caballero errante aporreado y ridiculizado sea, como es, un paradigma universal?"[20] Sabemos que precisamente esa capacidad proteica que se manifiesta al aparecer en la mente del lector garantiza la vitalidad del mito, que adopta incontables caras y funciones según el contexto y el receptor. Ello ha hecho inevitable la producción no sólo de una literatura crítica diversa, sino también de recreaciones *sui generis* como las de Laforgue y Lugones. Tal fenómeno puede verse como un indicio de modernidad, y Martín Scofield apunta en su libro sobre la "imagen" de Hamlet en una serie de escritores modernos, entre ellos Laforgue, que "La literatura moderna en el amplio sentido de la palabra parece única en esto: ha encontrado en *Hamlet* como no lo ha hecho ninguna literatura anterior un estímulo y símbolo especial. El enigmático carácter del héroe y las perspectivas diferentes que se pueden adoptar ante la obra como conjunto los han convertido en temas de reflexión y símbolos de la experiencia fragmentada y confusa de la vida moderna"[21].

Creemos que es conveniente proporcionar, antes de proseguir, un breve resumen de la pieza de Lugones para situarnos en el contexto que tenemos como referente de nuestro análisis. El texto se presenta como una breve pieza teatral que consta de dos escenas. Previamente se indican los "dramatis personae": son H. y Q., unos supuestos desconocidos; el primero, escandinavo, y el segundo, español. El escenario es una estación de ferrocarril donde, en un andén desierto y en una noche de luna llena, se encuentran los dos personajes. Ambos son descritos físicamente y el primero gestualmente, no sin que el autor deje asentadas ciertas valoraciones personales. Mantienen una conversación que gira en torno a varios temas sobre los que mantienen posiciones opuestas: la observación por parte de H. de que hay huelga general y no habrá servicio durante la semana los lleva a discutir sobre los obreros y la conveniencia de luchar por sus reivindicaciones de esa forma, manifestando ambos su postura ante la lucha social y la justicia; H. se confiesa socialista y materialista,

[19] *Ibidem*, p. 141.
[20] Cf. H. Bloom, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, op. cit., p. 87.
[21] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 6. "Modern literature in the broad sense of the term seems unique in this: it has found en *Hamlet* as no previous literature has done a special stimulus and symbol. The enigmatic character of the hero and the different perspectives it is possible to take of the play as a whole have made them themes for reflection and symbols for the perplexing, fragmented experience of modern life".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en tanto que Q. dice ser anarquista y espiritualista. Aquél explica a Q. algunas de las manías que se pueden observar en él y da ciertas claves sobre el desarrollo de su vida. Hablan asimismo sobre la mujer, el amor que ambos sintieron –en lo que se refiere a Q. que continúa sintiendo– y sobre el objeto de su amor en los dos casos. También la luna, visible ahora, les inspira sentimientos opuestos, despectivos en el caso de Hamlet, lo que provoca la irritación de Q. –ya molesto por las observaciones de su interlocutor sobre las mujeres–, que está dispuesto a recurrir a las armas para la defensa de la luna, tomándola por "doncella desamparada". Ambos se muestran finalmente las tarjetas, descubriéndose una identidad que los asombra: son el príncipe Hamlet y Alonso Quijano. La brevísima escena segunda no tiene diálogo: tanto don Quijote como Hamlet, nombrados ahora así por el autor, miran a su alrededor y se percatan de que ya no está el otro; a su vez "el lector" percibe que ambos han desaparecido.

4.2 Hamlet en la crítica, la literatura y el arte

Antes de abordar el estudio de las referencias más próximas a Lugones y el modo en que tuvo lugar su apropiación de Hamlet es conveniente saber quién era el príncipe danés a esta altura de su recorrido por la historia de la literatura. Cuando A. C. Bradley escribió su conocido libro sobre la tragedia shakespeareana a principios del siglo XX ya pudo hablar de la fascinación que ejercía el príncipe danés y pudo afirmar que *Hamlet* era entonces la más popular de las tragedias de Shakespeare, pues en realidad el personaje que ha despertado más interés a partir de determinado momento no había resultado particularmente atrayente para la mayoría de los críticos hasta finales del siglo XVIII[22]. Tal hecho se reflejaba en las representaciones de la obra igualmente: provocó, por ejemplo, que incluso pasajes tan significativos como el monólogo "To be or not to be" se interpretaran de un modo que resultaría hoy extraño, llegando a transformarlo en un romance con música ejecutada con acompañamiento de guitarra[23]. Por otra parte, las adaptaciones que se hicieron a otras

[22] Cf. A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy,* op. cit., pp. 74-75.
[23] Cf. G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* London, Dennis Dobson, 1967, p. 110.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lenguas durante la segunda mitad de dicho siglo distorsionaban el texto, convirtiéndolo en una simple historia de venganza y quitándole su dimensión de tragedia de pensamiento[24].

La concentración en el carácter del héroe –más que en los sucesos del drama– y la apreciación de la excelencia de Hamlet están, pues, unidas al advenimiento del Romanticismo; esa apreciación y el afán por explicar minuciosamente al personaje pueden comprenderse por varias razones: el surgimiento del interés por la indagación psicológica ligado al desarrollo de la novela pero que se extendió por supuesto a la crítica dramática desde el siglo XVIII[25], el protagonismo absoluto que cobraron la subjetividad y la individualidad en la nueva estética, y muy notablemente la fuerza y las características propias que adoptó el código de la melancolía, que convirtió en héroes predilectos del momento a quienes poseían el temperamento que junto a un destino aciago daba la superioridad intelectual y el sentido de lo sublime, seres tales como Werther, Fausto, Hamlet...

No obstante, aunque la figura de Hamlet tomó unas dimensiones colosales a lo largo del siglo XIX, las apreciaciones críticas sobre su persona no fueron homogéneas: ¿héroe verdadero o demasiado frágil para serlo? ¿Sensible o despiadado? ¿Indeciso e inactivo por debilidad, por sensibilidad o por la reflexión excesiva? ¿Con sentido moral o sin él? ¿Individualista y egoísta o idealista y noble? En uno y otro lado de la balanza se ha podido encontrar en algún momento y según quien fuera el intérprete al príncipe de Shakespeare. La fascinación despertada por Hamlet se ha manifestado de hecho en las múltiples interpretaciones que se han forjado del que ya es un mito universal, y para justificar tales interpretaciones se han diseccionado con toda exhaustividad sus movimientos de conciencia, sus posibles motivaciones en cada una de las acciones o los pensamientos en que se ve envuelto en el drama.

Además, la figura de Hamlet ha ido acumulando rasgos o cambiando, metamorfoseándose, no sólo a través de las visiones que la crítica iba ofreciendo de él, sino también por su concreción en representaciones escénicas, realizaciones pictóricas o creaciones literarias. Así pues, nuestra tarea debe incluir la consideración de las grandes corrientes de ideas o argumentaciones en relación con el príncipe, así como las imágenes

[24] *Ibidem.*
[25] Cf. H. Jenkins, "Introduction", en W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., p. 124.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que de él se han forjado en diferentes ámbitos, para conocer las visiones que el propio Lugones pudo atesorar, de dónde surge la suya propia y cuál fue aquélla que quiso neutralizar con su parodia.

Al centrar los pensadores alemanes su atención en el protagonista de la tragedia de Shakespeare, comenzó una nueva visión de *Hamlet* que sería en definitiva y globalmente el punto de partida de las interpretaciones modernas de la obra; sería el inicio del desarrollo de la vida de Hamlet en la cultura –a veces con independencia del personaje que Shakespeare creara en su obra–, del "hamletismo": una forma de situarse ante la vida y ante la sociedad que se deriva en cada momento de las circunstancias históricas de una época[26], hecho cultural que estudia con penetración el director de teatro y cine ruso Grigori Kozintsev en un trabajo sobre *Hamlet*[27].

4.2.1 Nobleza y fragilidad. La interpretación de Goethe

En la Alemania de Goethe, el príncipe danés gozaba del favor de la juventud y, según el poeta alemán lo describe, ésta se dejaba llevar por el deseo de emular su melancolía[28]. Luego, la interpretación que el autor de *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1796) hizo del personaje shakespeareano en esa misma novela llegó a tener una considerable influencia a lo largo del siglo diecinueve e incluso después; sin ir más lejos veremos cómo el puertorriqueño Hostos en su ensayo sobre *Hamlet* alude a ella en varias ocasiones, aunque para rebatirla y afianzar su propia visión. La melancolía del príncipe sigue siendo, en la novela de Goethe, un elemento fundamental ("También creí penetrar perfectamente en el espíritu del papel tomando sobre mí, de igual modo, el peso de aquella profunda melancolía"[29]), pero se busca una comprensión del personaje shakespeareano que

[26] "El término 'Hamletismo' –apunta Foakes– fue establecido para 1840, normalmente con referencia a (a) la conducta bienintencionada pero ineficaz de los personajes de dramas y novelas [...] o (b) a los intelectales vacilantes de la política europea; o (c) al artista o intelectual sensible que se sentía fuera de lugar en un mundo filisteo". Cf. R. A. Foakes, "The critical reception of Shakespeare's tragedies", op. cit., p. 231. "The term 'Hamletism' was established by 1840, with reference usually to (a) the well-intentioned but ineffectual behaviour of characters in plays and novels [...] or (b) to dithering intellectuals in European politics; or (c) the sensitive artist or intellectual who felt out of place in a philistine world".

[27] Cf. G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* op. cit., pp.105-133.

[28] Cf. J. W. Goethe, *Poesía y verdad,* op. cit., pp. 602-603.

[29] Cf. J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, Tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1931, p. 26.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dé coherencia al conjunto de la obra. Goethe ve a Hamlet –de acuerdo con el protagonista de su novela– como un ser frágil que se encuentra sobrepasado por la penosa tarea que se le encomienda, sucumbe bajo un peso que es incapaz de soportar; la clave está para él en las palabras con que el príncipe termina el acto primero:

> The time is out of joint. O cursed spite,
> That ever I was born to set it right[30].

Estas palabras iluminan la percepción del personaje en el autor del *Wilhelm Meister* y se le aparece claramente lo que Shakespeare se habría propuesto retratar: a alguien noble y de elevada moral, pero que carece de la fuerza necesaria para llevar a cabo heroicamente lo que debe, y que se siente atrapado por tanto entre la imposibilidad de abandonar sin más su cometido y la de soportar tan pesada carga:

> para mí es manifiesto que Shakespeare ha querido pintar un gran acto impuesto a un alma que no se ha desarrollado hasta la medida de tal acto, y encuentro que, según este sentido, está en su totalidad compuesta toda la obra. Es un roble plantado en un precioso vaso que sólo hubiera podido recibir en su interior flores delicadas; extiéndense las raíces, y el vaso es totalmente destrozado. Un carácter hermoso, puro, noble, altamente moral, pero sin la fuerza de complexión que constituye al héroe, sucumbe bajo una carga que no es capaz de soportar ni de arrojar de sí; todo deber es sagrado para él, pero éste es demasiado pesado. Solicítase de él lo imposible; no lo imposible en sí mismo, sino lo que es imposible para él. Vemos cómo anda con rodeos, cómo se angustia, cómo avanza y retrocede, cómo siempre le es recordado su deber, cómo siempre lo recuerda, y, por último, casi pierde de vista el fin que se ha propuesto, aunque sin volver a recobrar nunca su serenidad[31].

El peso de Goethe en la cultura de su tiempo y posteriormente, así como la poderosa y literaria formulación de su interpretación, harían a ésta particularmente influyente. Dicha interpretación le exigió minimizar la importancia de los pasajes que según él se refieren a las relaciones externas de los personajes, pero que son también aquéllos en los que se evidencian el valor y la resolución de Hamlet, su implicación activa en la acción dramática, su impetuosa respuesta a los peligros que le acechan, adaptando la obra –so pretexto de su

---

[30] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., I.v.196-197. [El mundo está fuera de quicio. ¡Oh, suerte maldita! / Que haya nacido yo para ponerlo en orden].

[31] Cf. J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, op. cit., pp. 73-74. No seríamos del todo justos si no recordáramos que en Escocia habían visto la luz tres análisis que, al interpretar la dilación de Hamlet en su venganza como efecto de la debilidad de su voluntad, anticipaban visiones como las de Goethe y Coleridge, si bien ligeras variaciones distinguían a su vez esos tres análisis: William Richardson esbozó en *Philosophical analysis* (1774) y desarrolló en *Essays on Shakespeare's dramatic characters* (1784) su explicación, según la cual son los escrúpulos morales los que inhiben a Hamlet a la hora de llevar a cabo la venganza; Henri Mackenzie, cuya explicación coincide casi del todo con la de Goethe, atribuye la demora del príncipe, en la publicación periódica *Mirror* (1780, nºs. 99-100), a su extrema sensibilidad, que, al sumirlo en la melancolía ante la crueldad del mundo que contempla, lo deja sin energía; por último, Thomas Robertson, en *Transactions of the Royal Society of Edinburgh,* ii (1790) explica el hecho por la benevolencia, la suavidad de carácter del príncipe. Cf. T. M. Raysor, "Introduction", en S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, I, pp. xix y n. 6, y p. xx.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

excesiva longitud– para subordinar cuanto ocurre en ella al tema que Goethe quería presentar como dominante[32]. Situado el poeta alemán en su propia sociedad como "un hombre que comprende los males de la estructura social contemporánea, pero que es incapaz de luchar contra sus causas [, de donde surge] el tema de la contradicción entre la intrepidez de pensamiento y la incapacidad para luchar"[33], Grigori Kozintsev sugiere la identificación de Goethe con el príncipe Hamlet, pues "La contradicción que Goethe vio en *Hamlet* era esencial para la mayoría de sus contemporáneos, así como para él mismo [...] El contraste entre fuerza mental y debilidad de voluntad fue básico para generaciones enteras en la Alemania del siglo diecinueve [de modo que] La obra se convirtió en el drama de un pensador que no podía llevar a efecto hazañas de grandeza"[34]. Así se inició, nos explica Kozintsev, el "hamletismo", y se produjo en Alemania la ola de identificación con el príncipe de la que tuvimos noticias por Goethe y de la que se hicieron eco otros escritores alemanes[35].

4.2.2 Teoría Schlegel-Coleridge

En efecto, la fascinación despertada por Hamlet se manifiesta en la frecuente tendencia a identificarse con el personaje shakespeareano, hecho al que no fue ajeno uno de sus principales intérpretes en el mundo anglosajón: Coleridge, quien destacó en el carácter de Hamlet "el predominio del hábito de abstracción y generalización sobre el práctico"[36] y

---

[32] Cf. G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* op. cit., pp. 112-113.

[33] *Ibidem,* p. 114. "a man who understand the evil of the contemporary social structure, but who is unable to strike out against its causes [...] the theme of contradiction between intrepidity of thought and inability to struggle".

[34] *Ibidem.* "The contradiction Goethe saw in *Hamlet* was vital to most of his contemporaries, as well as to himself [...] The contrast of strength of mind and weakness of will was basic for whole generations in nineteenth century Germany [...] The play became the drama of a thinker who could not effect deeds of greatness".

[35] Señala R. A. Foakes que "la idea del Hamletismo fue tan potente en Alemania que la edición Furness Variorum de la obra, publicada después de la guerra franco-prusiana en 1877, fue dedicada al pueblo alemán, 'cuya historia reciente ha demostrado de una vez por todas que Alemania no es Hamlet'". Cf. R. A. Foakes, "The critical reception of Shakespeare's tragedies", op. cit., p. 232. "the idea of Hamletism was so potent in Germany that the Furness Variorum edition of the play, published after the Franco-Prussian war in 1877, was dedicated to the German people, 'whose recent history has proved once for all that Germany is not Hamlet'". Y es que entre los innumerables testimonios de la adhesión alemana a Hamlet figuraba la hipérbole de Freiligrath al escribir a finales de 1847: "¡Sí, Alemania es Hamlet!". Véase en G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* op. cit., p. 116.

[36] Cf. S. T. Coleridge, *Coleridge's criticism of Shakespeare. A selection*, R. A. Foakes (ed.), London, The Athlone Press, 1989, p. 89. "the prevalence of the abstracting and generalizing habit over the practical".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dijo pocas líneas después: "Yo mismo tengo algo de Hamlet, si se me permite decirlo"[37].

Ya aludimos en el primer capítulo de nuestro trabajo a las coincidencias entre las visiones de A. W. Schlegel y las de Samuel Coleridge, y a las acusaciones de plagio de las que se defendió como pudo el poeta inglés[38]. Constatamos el hecho para señalar que, según se ha considerado posteriormente, cabe hablar de la concepción de ambos como de una sola, aunque aquí nos refiramos al análisis de Coleridge. En su rigurosa introducción a la crítica shakespeareana de Coleridge, T. M. Raysor señala que "Schlegel y Coleridge desarrollaron con absoluta independencia sus teorías muy similares, y fueron seguidos por Hazlitt, Campbell, y muchos otros. El número de estos críticos y la parcial independencia entre ellos indican la adhesión del movimiento romántico al nuevo Hamlet, con el que no se había soñado jamás antes [...] Coleridge reivindicó su prioridad en el análisis de Hamlet, que es probablemente el texto de crítica shakespeareana más influyente que se ha escrito jamás"[39]. Es cierto que el carácter fragmentario de la crítica de Coleridge no ha impedido que su análisis resultara extraordinariamente influyente y que sus ideas sobre Hamlet en particular sigan teniendo plena vigencia para un elevado número de estudiosos, a veces introduciendo matices de otras teorías.

Fundamentalmente Coleridge enfatizó tres rasgos de la psicología de Hamlet: la reflexión continua, la tendencia a la generalización[40] y el predominio del idealismo[41]. De ellas es esencial la primera para comprender al personaje, pues el poeta y crítico inglés achaca la dilación del príncipe danés para cumplir lo que se le presenta como un deber a esa excesiva, continua reflexión. Lo presenta, pues, como un contemplativo con una "actividad intelectual enorme, inmensa, y en consecuencia una aversión proporcionada a la acción

[37] *Ibidem*. "I have a smack of Hamlet myself, if I may say so".
[38] Cf. S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, I, op. cit., p. 17.
[39] Cf. T. M. Raysor, "Introduction", en S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, I, p. xliv. "Schlegel and Coleridge developed in entire independence their very similar theories, and were followed by Hazlitt, Campbell, and innumerable others. The numbers of these critics and their partial independence of each other indicate the sympathy of the romantic movement with the new Hamlet, who had never been dreamed of before [...] Coleridge was naturally jealous of his priority in his analysis of Hamlet, which is probably the most influential piece of Shakespearean criticism which has ever been produced".
[40] De tal tendencia dice el crítico que "Esta aversión a las preocupaciones personales individuales, personales, y la huida hacia las generalizaciones y los razonamientos generales es una característica muy importante". Cf. S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, I, op. cit., p. 36. "This aversion to personal, individual concerns, and escape to generalizations and general reasonings is a most important characteristic".
[41] *Ibidem*, p. 22.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

real, con todos los síntomas y cualidades que la acompañan"[42], puesto que en él no existe el necesario equilibrio entre la atención a lo externo y la meditación introspectiva, esto es, entre el mundo real y el imaginario[43], sino que el segundo aparece con perfiles inmensamente más vívidos que el primero. En algunos rasgos concretos del personaje presentes desde el principio, en su lenguaje mismo, se trasluce esa actividad mental excesiva; por ejemplo, en el gusto por los juegos de palabras, en sus frecuentes monólogos, en la apariencia de realización que adoptan sus pensamientos al exteriorizarse en palabras, y también en esa tendencia que le hace seguir el curso de sus razonamientos para llevarlos desde lo particular a lo general[44]. No obstante, en el análisis de Coleridge, la actividad mental excesiva no es la consecuencia del desequilibrio aludido, sino su causa, de modo que entre las razones por las que "el *taedium vitae* oprime mentes como las de Hamlet [está] el agotamiento de los sentidos corporales por el esfuerzo constante de la mente"[45].

La creación shakespeareana es expuesta en estos términos en la reseña de la tercera conferencia de Coleridge publicada en la *Bristol Gazette* el 11 de noviembre de 1813: "Shakespeare parece haber concebido una mente en el más alto grado de excitación, con esta abrumadora actividad del intelecto, y haberlo puesto en circunstancias en las que estaba obligado a actuar acuciado por el momento. Hamlet, aunque valeroso e indiferente a la muerte, había contraído una sensibilidad enfermiza por este desequilibrio en la mente, produciéndole las prolongadas y vacilantes demoras de la falta de resolución; y malgastando en la energía de decidir, la energía de actuar"[46]. Lo enfermizo no deja de estar presente, pero si penetramos en los mecanismos que Coleridge aprecia en la formación de caracteres por parte de Shakespeare y su concreción en la figura de Hamlet podemos aislar, en realidad, dos nociones: la presencia real de lo mórbido por una parte, junto a la de lo extraordinario por otra.

---

[42] *Ibidem,* p. 34. "great, enormous, intellectual activity, and a consequent proportionate aversion to real action, with all its symptoms and accompanying qualities"
[43] *Ibidem.*
[44] *Ibidem,* pp. 35-36.
[45] *Ibidem,* p. 35. "*taedium vitae* oppresses minds like Hamlet's: the exhaustion of bodily feeling from perpetual exertion of mind". En cursivas en el original.
[46] Cf. S. T. Coleridge, *Coleridge's criticism of Shakespeare. A selection*, op. cit., p. 76. "Shakespeare seems to have conceived a mind in the highest degree of excitement, with this overpowering activity of intellect, and to have placed him in circumstances where he was obliged to act on the spur of the moment. Hamlet, though brave and careless of death, had contracted a morbid sensibility from this overbalance in the mind, producing the lingering and vacillating delays of procrastination; and wasting in the energy of resolving, the energy of acting"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con respecto a la primera, la encuentra el crítico inglés en el origen de la concepción misma de caracteres por parte de Shakespeare: en su "modo de concebir a los personajes por sus propias facultades morales e intelectuales, al concebir cualquier facultad moral o intelectual en un exceso mórbido y situarse él mismo después, de tal forma mutilado y enfermo, bajo determinadas circunstancias"[47]. Pero además Coleridge, para quien "la locura de Hamlet viene a ser la enunciación completa de todos los pensamientos que habían cruzado su mente antes, la expresión de verdades"[48], no considera la demencia del príncipe como mera impostura, y dice de ella que es sólo "*falsa a medias*", explicándola como "ese sutil ardid para fingir una actuación sólo cuando estamos muy cerca de ser lo que interpretamos"[49], algo que se puede considerar como una "manía transitoria".

En cuanto al sentido positivo o al menos elevado del personaje, hemos de señalar en primer lugar una analogía particularmente significativa establecida por Coleridge, quien al comentar en sus notas las exclamaciones del príncipe cuando el fantasma de su padre se desvanece, compara la intensidad de las mismas con otras pronunciadas por Prometeo, sugiriendo así la grandeza, la dimensión heroica del príncipe: "No recuerdo nada igual a este estallido si no es el primer discurso de Prometeo, después de la salida de Vulcano y las dos potencias malignas en Esquilo"[50].

La melancolía de Hamlet sería puesta en un primerísimo plano por analistas posteriores, pero el camino ya lo estaba abriendo Coleridge, además de por las razones anteriores, por hacer al príncipe danés especialmente propenso al sentido de lo sublime. A través de este rasgo, que el poeta identifica con la ocupación introspectiva, con la abstracción de lo exterior, le otorga la sensibilidad y el temperamento que Kant había situado sin vacilación en el melancólico. Tales fueron las ideas expuestas por Coleridge al respecto según la reseña mencionada más arriba que apareció en la *Bristol Gazette*: "El sentido de lo sublime surge, no de la visión de un objeto exterior, sino de la reflexión sobre él; no de la impresión, sino de la idea [...] en él [Hamlet] vemos una mente que se mantiene

[47] Cf. S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, I, op. cit., p. 34. "Shakespeare's mode of conceiving characters out of his own intellectual or moral faculties, by conceiving any one intellectual or moral faculty in morbid excess and then placing himself, thus mutilated and diseased, under given circumstances".
[48] *Ibidem,* p. 30. "Hamlet's madness is made to consist in the full utterance of all the thoughts that had past thro' his mind before—in telling home truths".
[49] *Ibidem,* p. 36. "Hamlet's wildness is but *half-false*. O that subtle trick to pretend the *acting* only when we are very near *being* what we act". En cursivas en el original.
[50] *Ibidem,* p. 23. "I remember nothing equal to this burst unless it be the first speech of Prometheus, after the exit of Vulcan and the two Afrites, in Aeschylus".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en un estado de abstracción, y contempla los objetos externos como jeroglíficos. Su soliloquio '¡Oh! ¡Que esta carne sólida, demasiado sólida pudiera derretirse! [1.2.129] surge de un deseo vehemente por lo indefinido, *una disposición o temperamento que con la mayor facilidad acosa a los hombres de genio□un anhelo enfermizo por aquello que no existe*"[51].

4.2.3 La visión de Hazlitt

En sus *Characters of Shakespear's plays* (1817) Hazlitt lleva la identificación con el príncipe danés tan lejos como para afirmar que Hamlet está en nosotros, en los lectores, pues sus pensamientos son "tan reales como nuestros propios pensamientos [...] Su realidad reside en la mente del lector. Somos *nosotros* quienes somos Hamlet"[52]. El verdadero Hamlet es para Hazlitt una experiencia común que acontece a todo aquél a quien la adversidad haya vuelto reflexivo y melancólico, desengañado, a aquél que haya visto su vida coartada, su capacidad para actuar limitada por el pensamiento... En lo fundamental Hazlitt sigue la interpretación de Schlegel y Coleridge al explicar como causa principal de la inacción de Hamlet la meditación excesiva, al hablar del príncipe como alguien "cuyas energías para la acción han sido devoradas por el pensamiento"[53], y destaca asimismo el hábito generalizador, pero en su exposición la importancia última de ello radica en que por tal mecanismo se logra que un problema particular se transforme en una reflexión común a las preocupaciones del hombre, produciéndose así la transferencia de los pensamientos de Hamlet a la mente del lector y la mencionada identificación: eso es en definitiva lo que más le interesa de la obra, lo que más le hace pensar en ella, el que sea —según sus propias palabras— la que "más abunda en sorprendentes reflexiones sobre la vida humana, y [el que] las angustias de Hamlet [sean] transferidas, por la propensión de su mente, a la consideración general de la humanidad. Le ocurra lo que le ocurra lo aplicamos a nosotros,

---

[51] Cf. S. T. Coleridge, *Coleridge's criticism of Shakespeare. A selection*, op. cit., p. 76. "The sense of sublimity arises, not from the sight of an outward object, but from the reflection upon it; not from the impression, but from the idea [...] in him [Hamlet] we see a mind that keeps itself in a state of abstraction, and beholds external objects as hieroglyfics. His soliloquy, 'O, that this too, too solid flesh would melt [1.2.129], arises from a craving after the indefinite, *a disposition or temper which most easily besets men of genius— a morbid craving for that which is not*". Las cursivas son nuestras

[52] Cf. W. Hazlitt, *Characters of Shakespear's plays*, op. cit., p. 79. "as real as our own thoughts [...] Their reality is in the reader's mind. It is *we* who are Hamlet". En cursivas en el original.

[53] *Ibidem*, p. 80. "whose powers of action have been eaten up by thought".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

porque así lo aplica él mismo como un medio de razonamiento general"[54]. En ese sentido Hazlitt subraya el aspecto moralista de Hamlet.

En definitiva, pues, el crítico traza su retrato con los siguientes rasgos: la índole reflexiva e irresoluta del príncipe, la tendencia a la generalización que da universalidad a sus inquietudes, y su melancolía, esa "tristeza [que] se adhiere a su corazón como una enfermedad[55]. Pero lo que Hazlitt subraya de específico en Shakespeare es, más allá de la naturalidad con que presenta la acción, el hecho de que nos lleve a ser más que meros espectadores de sucesos externos, que nos haga oír los pensamientos mismos, que nos permita asistir al nacimiento y desarrollo de las pasiones. Shakespeare no ofrece sólo sus comentarios, sino el "texto original, para que podamos juzgar por nosotros mismos"[56]. Quizás el aspecto más destacado de la crítica de Hazlitt es el agradecimiento que muestra al dramaturgo isabelino por integrar en su creación al lector mismo, por permitirnos conocernos mejor a través de las meditaciones de Hamlet. Esta perspectiva fue, sin duda, tomada muy en serio por nuestro contemporáneo bardólatra Harold Bloom, que se declara con frecuencia de la misma tradición crítica romántica que Hazlitt, y que incide una y otra vez en que la concepción misma del yo reconocible en nosotros se la debemos a Shakespeare.

Por otra parte, Hazlitt se acerca a la visión de Goethe al no concebir a Hamlet como héroe: frente a potencias tales como la fuerza de voluntad o el impulso de la pasión, acentúa la preeminencia en el príncipe de la sensibilidad, del entusiasmo elevado, del "refinamiento de pensamiento y de sentimiento"... y le resulta tan poco heroico como cualquier hombre pueda serlo[57]. El análisis de la debilidad de Hamlet sigue girando en torno a su incapacidad para actuar, de modo que sólo el estímulo de las circunstancias que lo dejan sin tiempo para la reflexión lo empujan a la acción. Las reflexiones mismas en que se sume son vistas por el crítico como excusas para su falta de resolución cuando se requiere que actúe; incluso cuando sabe por fin lo que ha de hacer y asume la determinación de hacerlo, no pasa de recrearse en ello sin llegar finalmente a culminar lo que ha decidido. Y la reflexión sobre su

[54] *Ibidem.* "it abounds most in striking reflections on human life, and [...] the distresses of Hamlet are transferred, by the turn of his mind, to the general account of humanity. Whatever happens to him we apply to ourselves, because he applies it so himself as a means of general reasoning".
[55] *Ibidem.* "sadness [that] clings to his heart like a malady".
[56] *Ibidem,* p. 81. ""the original text, that we may judge for ourselves. This is a very great advantage".
[57] *Ibidem.* "refinement of thought and sentiment".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propia falta de firmeza no sirve más que para volver a ejercer su autoindulgencia. "La pasión que prevalece en él es pensar", dice de modo conclusivo Hazlitt[58].

Establecidas las líneas fundamentales de la comprensión de Hazlitt del personaje shakespeareano, aquél expresa su perplejidad ante las críticas que han denunciado la falta de perfección moral en Hamlet, y las rebate haciendo notar que las obras del dramaturgo exploran algo mucho más valioso que la total rectitud o perfección moral, a saber, la complejidad, el interés de lo humano: "Se puede decir que él [Hamlet] está dispuesto a dejarse juzgar sólo ante el tribunal de sus propios pensamientos, y está demasiado absorto en el mundo etéreo de la contemplación para poner tanto énfasis como debiera en las consecuencias prácticas de las cosas"[59].

En cuanto a la relación del protagonista con Ophelia, Hazlitt, dadas las circunstancias y el estado mental en que se encontraba el príncipe, justifica el modo en que éste se comportó. Coactúan para provocar tal actitud "la esperanza defraudada", "los sentimientos amargos", "la suspensión de su afecto, que no su destrucción, por las distracciones del panorama en torno a él"[60]. Capta el crítico inglés, como casi siempre ha sucedido, el aliento poético que insufla Shakespeare a su obra con la creación de Ophelia, personaje "exquisitamente conmovedor" que no se presta al análisis, logro exclusivo del genial poeta y "a cuya concepción no hay ni la más pequeña aproximación, excepto en algunas de las viejas baladas románticas"[61].

Es, por último, particularmente reveladora la visión que Hazlitt como lector tiene de Hamlet, que es la que estima más verdadera, pues si cualquier obra de Shakespeare sufre al ser llevada a escena, ello es tanto más así en el caso de *Hamlet*, cuyo protagonista resulta difícilmente representable en toda su complejidad y tiende a ser simplificado. En consecuencia, el crítico lamenta algunas interpretaciones concretas que le parecen totalmente equivocadas, tergiversadoras del personaje auténtico, y al emitir su juicio hace algo más: lo dibuja como él quisiera verlo en escena, como el hombre reflexivo que piensa

[58] *Ibidem,* pp. 82-84. "His ruling pasión is to think".
[59] *Ibidem,* p. 84. "He [Hamlet] may be said to be amenable only to the tribunal of his own thoughts, and is too much taken up with the airy world of contemplation to lay as much stress as he ought on the practical consequences of things".
[60] *Ibidem.* "disappointed hope", "bitter regrets", "affection suspended, not obliterated, by the distractions of the scene around him!".
[61] *Ibidem,* p. 85. "to the conception of which there is not even the smallest approach, except in some of the old romantic ballads".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en voz alta (no para quienes lo escuchan), como persona noble y docta con "Un pensativo aire de tristeza [que] debería posarse de mala gana sobre su frente, pero sin la apariencia de un pesimismo fijo y hosco. Está lleno de debilidad y melancolía, pero no hay severidad en su naturaleza. Él es el más afable de los misántropos"[62]. Meditación, nobleza, conocimiento, tenue melancolía configuran, pues, los perfiles definitivos con los que a Hazlitt se le apareció la figura del dulce príncipe.

4.2.4 Hamlet como tipo superior en el análisis de Victor Hugo

En el ámbito francés un referente fundamental proporcionaría ciertas nuevas claves de lectura del personaje más estudiado de Shakespeare. El libro de Hugo, *William Shakespeare*, fue decisivo a la hora de cambiar el modo en que se consideró al príncipe danés. Grigori Kozintsev cita en su estudio sobre *Hamlet* las palabras del crítico Apollon Grigoriev, que diera en el mundo eslavo la bienvenida a la obra de Hugo por desbancar la concepción blanda y sentimental de Hamlet popularizada por Goethe: "En una palabra, Hugo elimina el tipo raído y gastado de Hamlet, héroe de la indecisión, que los alemanes habían creado, y restablece la figura anglo-esplenética llena de oscura poesía..."[63], juicio que en parte estuvo determinado por el de Belinskim –que vio fuerza, energía y grandeza de espíritu en Hamlet–, así como por la interpretación de él que hiciera el actor ruso Mochalov, de la que se dijo que los elementos tristes y siniestros oscurecieron las demás del príncipe[64].

Pero, ¿sobre qué se asienta la interpretación de Hugo? ¿En qué difiere básicamente de la de sus predecesores? En primer lugar hay que considerar su teoría de los tipos: por una parte, la conceptualización de Hamlet como un tipo enfatiza su dimensión universal, la validez permanente de la figura creada por Shakespeare; por otra parte, la creación de tipos está íntimamente ligada al genio, a sus facultades, pues sólo él puede crear estos ejemplares de hombres, estos paradigmas; pero además Hugo no sitúa a todos los tipos a la misma

[62] *Ibidem,* p. 87. "A pensive air of sadness should sit reluctantly upon his brow, but no appearance of fixed and sullen gloom. He is full of weakness and melancholy, but there is no harshness in his nature. He is the most amiable of misanthropes".
[63] Citado por G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* op. cit., p. 118. "In one word, Hugo crosses out the shabby, fly-blown, hero-of-indecision sort of Hamlet which the Germans had created, and reestablishes the Anglo-splenetic figure filled with dark poetry...".
[64] Cf. G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* op. cit., p. 119.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

altura, y frente a la grandeza que alcanzan algunos de ellos, el escritor francés destaca la inmensidad de otros: Hamlet y Prometeo son dos de esos tipos inmensos[65]. La invención de tipos se constituye en la esencia del drama: "El drama –dice el escritor francés– lo crea el poeta colocándose en lugar del Destino y lo forman la invención de tipos y de acontecimientos tan extraños"[66]. La teoría de los tipos de Hugo adopta asimismo una dimensión mítica, una grandeza genesíaca: Adanes los llama, porque si Adán procede de la creación directa de Dios y es el prototipo, aquellos proceden de la creación humana, que es indirectamente divina.

Con su concepción de los tipos Hugo quiere descubrir, en la creación más completa y valiosa del genio, una entidad de enorme densidad simbólica y al mismo tiempo dotada de vida propia, a la que ha de sentirse respirar y vivir, con la forma más material que admite la existencia ficcional, esto es, la plasticidad, pero también con un poder extraordinario para representarnos y hacer que nos reconozcamos en ella, pues los tipos no son para Hugo ni representaciones de individuos concretos ni abstracciones, sino que resumen en sí las facetas más profundas y variadas de un conjunto de personalidades para formar una individualidad de intensidad inusitada, más vivo y real que cualquier personalidad aislada: "Un tipo no reproduce ningún hombre en particular ni se asemeja exactamente a un individuo, sino que resume y concentra bajo una forma humana toda una familia de caracteres. Un tipo no abrevia, condensa. No es uno, es toda la familia [...] el tipo contiene el misterio del hombre. De esto proviene la vida aislada del tipo [...] El tipo es una lección que da un hombre, un mito con rostro humano, tan plástico que os mira, y su mirada es un espejo, una parábola que os da un codazo, un símbolo que os pone en guardia, una idea con nervios, músculos y carne, con corazón para amar, con entrañas para sufrir, con ojos para llorar, con dientes para devorar o para reír, una concepción psíquica que tiene el relieve del hecho y que destila verdadera sangre. Ese es el poder de la poesía. En ella los tipos son seres que respiran, palpitan y existen. Esos fantasmas tienen más densidad que el hombre porque contienen en su esencia la cantidad de eternidad de que solo pueden disponer las obras magistrales [...] Los tipos son casos previstos por Dios, que el genio realiza"[67]. Hamlet mismo como tipo no puede ser ni es una abstracción para Hugo: tiene un pasado y

[65] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 324.
[66] *Ibidem,* p. 325.
[67] *Ibidem,* pp. 329-331.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

unos rasgos definidos que pueden deducirse de la acción (como ya lo había hecho Goethe[68]), y que en su momento veremos que recoge Lugones: "Estudió en la Universidad. Tiene el salvajismo dinamarqués, que dulcifica la cortesía italiana. Es de baja estatura, grueso, maneja bien la espada, pero se sofoca con facilidad. Rechaza beber con exceso durante el lance de armas que tiene con Laertes, temeroso sin duda de sudar demasiado"[69]. Cuando Hugo analiza con más profundidad el tipo que es Hamlet revela una concepción que, aunque presenta puntos de contacto con las alemanas e inglesas anteriores, otorga algunos rasgos fundamentalmente distintos. Hamlet es, para Hugo, el tipo que inaugura la estirpe de los visionarios. Frente al otro tipo inmenso, Prometeo, que representa la acción, Hamlet es básicamente la duda; frente a la lucha externa, Hamlet personifica la lucha interior: es una especie de titán del intelecto, y de ahí se desprende su grandeza heroica.

La explicación esencial de Hugo sobre el problema de Hamlet es la de la voluntad paralizada por la "meditación anticipada, que da por resultado las irresoluciones y las perplejidades"[70]. Hamlet está además herido por la duda, esa forma torturada de pensamiento que lo pone en lucha consigo mismo. Hazlitt había dicho que la pasión dominante en Hamlet era el pensamiento; Hugo destaca que "La duda se apodera de su espíritu"[71]. El poeta francés no pierde de vista, por otra parte, la noción de creación gigantesca, y la afinidad que le hace ver a Prometeo y a Hamlet como "los dos encadenados"[72] lo lleva también a situar a *Prometeo* y a *Hamlet* "Entre el conjunto de obras más que humanas"[73]; como obra del espíritu *Hamlet* le parece acaso igualable pero nunca superable, y "la obra capital de Shakespeare"[74].

La grandeza es, pues, atributo esencial de la creación shakespeareana, de modo que la visión que Hugo plasma de Hamlet es más elevada y heroica que la que nos presentaron Coleridge o Hazlitt: comparado con Prometeo, nos dice, "Hamlet no es tan gigantesco, pero es más hombre y *no es menos grandioso*"[75]. Aunque la orientación de Hugo al hablar de "meditación anticipada" se aproxime a las ideas de Coleridge y Hazlitt hay un giro

[68] Cf. Cf. J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister,* op. cit., p. 169.
[69] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 342.
[70] *Ibidem,* p. 333.
[71] *Ibidem,* p. 343.
[72] *Ibidem,* p. 334.
[73] *Ibidem,* p. 335.
[74] *Ibidem,* pp. 342-343.
[75] *Ibidem,* p. 338.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sustancial en su concepción que será fundamental como herencia: Coleridge tuvo muy presente el desequilibrio enfermizo que procedía de la reflexión continua en el personaje shakespeareano; Hazlitt presentó a Hamlet como una posibilidad de ser de cualquier hombre, que en determinadas circunstancias puede sentir en el príncipe el reflejo de su interioridad; y ambos enfatizaron la incapacidad del príncipe para actuar, una especie de debilidad. Sin embargo, Hugo sitúa a Hamlet como un tipo superior que representa a algunos hombres, pero dotado de una intensidad que no posee ningún individuo aislado. Además que aquéllos a los que representa forman una estirpe superior de caracteres que viene a ser la de un género excelso de pensadores: el de los visionarios. Y, sobre todo, el poeta francés pone en el centro de la obra de Shakespeare la lucha interior titánica en que se emplea el príncipe, que nos hace asistir a la puesta en escena de un panorama de dolor, contradicción y espanto abismal.

Tal espectáculo deja entrever, en su amalgama de tenebrosidades, aflicciones, y una consciencia y un intelecto superiores, la prestigiosa mezcla por la que la concepción mórbida de la melancolía se complementa con la tradición aristotélica que le otorga los caracteres más nobles: he ahí la clave con la que hemos de leer ciertas expresiones que escapan de la pluma de Hugo, como que "Hamlet tiene toda *la majestad de lo lúgubre*"[76] o que Shakespeare "hace casi invisible la *grandiosa palidez* de aquella alma"[77], y ello es lo que induce al escritor francés a presentar al príncipe no ya como un melancólico, sino como una encarnación y una imagen de la melancolía, y más en particular como la *Melancolía* de Alberto Durero: "Como la gran larva de Alberto Durero, *Hamlet* podría titularse *Melancolía*. También él tiene, por encima de su cabeza, el murciélago que vuela despanzurrado, y a sus pies, la ciencia, la esfera, el compás, el reloj de arena, el amor, y detrás en el lejano horizonte, un enorme y terrible sol que parece ennegrecer aún más el cielo"[78]. Es precisamente con la adopción de esa referencia iconográfica como el poeta francés traza con tinta indeleble los rasgos de una vinculación tan significativa como atractiva. Ya no es Hamlet ciertamente el héroe de la indecisión o del pensamiento improductivo, sino el del pensamiento elevado (de hecho, dice Hugo del Hamlet de

[76] *Ibidem*, p. 343. Las cursivas son nuestras.
[77] *Ibidem*. Las cursivas son nuestras.
[78] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Shakespeare que "es un filósofo"[79]), y además sostiene una heroica lucha llena de complejidades de la que sólo es capaz el hombre extraordinario, lo que convierte su duda en una riqueza, antes que en una debilidad.

Pero el retrato de Hugo se completa aún más; a diferencia de otras visiones que hemos reseñado, el poeta francés presenta esa otra cara de Hamlet en la que la acción tiene cabida. A la visión algo blanda del personaje, a la figura de exquisita sensibilidad definida por Goethe, Hugo contrapone los arrebatos de Hamlet, su capacidad para actuar en esos momentos, la pasión, que Hazlitt minimizaba y que hace de la ira otra fuerza rectora en el personaje, algo que se dejará ver, por cierto, en los movimientos espasmódicos del Hamlet de Lugones. He aquí el ágil recuento que hace Hugo de los momentos en que asoma esa otra faceta del príncipe: "Sin embargo, una mitad de Hamlet la llena la ira, la furia, los ultrajes, los sarcasmos de Ofelia, las maldiciones a su madre y los insultos a sí mismo. Conversa con los sepultureros riendo, después coge a Laertes por los cabellos, lo arroja a la fosa de Ofelia y patea furiosamente su ataúd. Da estocadas a Polonio, a Laertes y a Claudio. Hay momentos en que parece que su inacción se entreabre y por su abertura salen truenos"[80]. En este esbozo se ven prefigurados algunos de los rasgos más notables que Lugones va a poner en su Hamlet, que va haciendo molinetes con el bastón como si se tratara de las estocadas de que habla Hugo; en realidad, este Hamlet contradictorio y extraño tiene parte del germen del que parodiarán Laforgue y Lugones.

El escritor francés hace emerger la figura del príncipe a través de un cuadro lo más completo posible, pero es consciente de que buena parte de la grandeza de Hamlet reside en la infinita potencialidad surgida de la indefinición que se percibe en el personaje, lo que contribuye aún más a trazar su perfil extraordinario, de hombre excepcional, también en su nebulosa realidad de hombre-enigma: "No se sabe cómo definir este ser espantoso, este ser completo en lo incompleto. Lo es todo para no ser nada. Es príncipe y demagogo, sagaz y extravagante, profundo y frívolo, hombre y neutro [...] Primero espanta y después desconcierta"[81]. Los rasgos del protagonista contagian a la obra entera, descrita como "Obra confusa y vertiginosa [...] obra maestra en la cual aparecen yuxtapuestas la tragedia y

[79] *Ibidem,* p. 342.
[80] *Ibidem,* pp. 343-344.
[81] *Ibidem,* pp. 338-339.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la fantasía"[82]. Hugo analiza asimismo la interioridad de Hamlet, el origen y la forma de su sufrimiento: "Se siente atormentado por una vida posible, mezclada de realidad y de quimera, y de su ansiedad participamos todos. Todas sus acciones participan de cierto sonambulismo", y su cerebro parece estar formado por "una capa de sufrimiento, otra de pensamiento y otra de visión"[83]. Hamlet es, pues, una especie de observador paralizado de su vida y de ahí se desprende su soledad esencial, el aislamiento que no es sólo el distanciamiento de otros seres, sino un aislamiento de la realidad misma, una relación de extrañamiento con su propia vida: "Hamlet no está en el lugar en que está su vida [...] Se encuentra a bastante distancia de la catástrofe en que vive, del transeúnte a quien interroga, del pensamiento que lo domina, de la acción que realiza. Parece que ni siquiera toca el objeto que tritura. Apenas se concibe su aislamiento"[84]. Esa soledad en que habita, rasgo constitutivo de su melancolía, aparece para Hugo, al menos en parte, como consecuencia de la indecisión: "La indecisión verdaderamente es una soledad. En ese estado ni con la voluntad propia se puede contar. Diríase que se hubiera ausentado vuestro yo, dejándoos allí"[85].

Antes manifestamos el contraste entre la visión que Hazlitt tenía de Hamlet, según la cual cualquier hombre podía sentirse identificado con él, y la concepción de Hugo, que lo ve como un tipo que representa a una familia de caracteres; sin embargo, lo cierto es que también en el análisis de Hugo se valora la universalidad del príncipe danés, el sentir que en él nos reconocemos: "A pesar de estar alejado de los hombres, Hamlet contiene algo de sí que los representa a todos. *Agnosco fratrem*. Si en ciertos momentos nos tomáramos el pulso, sentiríamos su misma calentura, porque su extraña realidad es nuestra realidad. Es el hombre fúnebre que somos todos en determinadas situaciones. Aunque Hamlet representa un caso patológico, expresa un estado permanente del hombre, representa el malestar que siente el alma en una vida que no se ha creado para ella, el calzado que molesta e impide andar. El calzado es el cuerpo [...] Vive tan fuera de todo, que es incapaz de gobernar. Pero hace más que gobernar. Existe. Aunque se le quitara la familia y el país, el espectro y la aventura de Elsenor, sería un tipo solitario y extrañamente terrible. Esto consiste en la

[82] *Ibidem*, pp. 339-340.
[83] *Ibidem*, p. 344.
[84] *Ibidem*.
[85] *Ibidem*, p. 345.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cantidad de humanidad y en la cantidad de misterio que encierra"[86]. Aunque al leer estas palabras nos acordemos del Hazlitt que nos identificaba con Hamlet, su concepción es bien distinta de la de Hugo: según el crítico inglés nos reconocemos en el príncipe porque sus pensamientos son los nuestros, como pueden serlo su reflexiva melancolía, su desengaño, sus inquietudes, su inacción, sus amarguras, elementos que pueden asolar la vida de un hombre sin que haya de ser tenido como héroe, bien que se trate de un ser de sensibilidad aguda y pensamiento refinado; en el caso de Hugo, pese a que podamos seguir reflejándonos en Hamlet, al cambiar el retrato del personaje de Shakespeare cambia el espejo en que nos miramos, y es ahora en el lado más oscuro y sombrío de nuestra propia melancolía donde podemos encontrarnos con el príncipe, es en un sustrato profundo de nuestra naturaleza humana donde podemos reconocernos en Hamlet, no ya meramente a través de sus pensamientos sino de su propia realidad, no sólo en un plano mental o sentimental sino en uno absolutamente vital y esencial. Hugo habla del elemento patológico en Hamlet, pero en definitiva ve que su presencia expresa la inevitable insatisfacción del hombre que sufre un desfase entre sus anhelos espirituales y la existencia material dentro de los márgenes estrechos de la vida en que se desenvuelve.

Nos queda destacar que aunque Hugo señala lo patológico en el caso de Hamlet, desarrolla de manera curiosa su argumentación en relación con la locura fingida del príncipe; decimos de manera curiosa porque con ella parece revelar dos cosas: pasa por alto las explicaciones contenidas en las posibles fuentes, siquiera indirectas, de Shakespeare, si bien demuestra conocerlas, e ignora la crítica de Coleridge. Lo primero porque da como original su explicación de que lo que Hamlet pretende con su fingimiento es "obtener su seguridad personal"[87] –punto que no deja de ser importante porque tal explicación le parece "una clave para descubrir y comprender el pensamiento de Shakespeare"[88] –, y proporciona ejemplos literarios e históricos en los que se echa mano de tal estratagema para eludir el peligro, sin aludir a que tanto en la narración sobre Amleth de Saxo Grammaticus, la leyenda del siglo XII escrita en latín dentro de las *Historiae Danicae* y publicada en 1514 por primera vez, como en la versión de Belleforest de 1582 en sus *Histoires Tragiques* (que

[86] *Ibidem.*
[87] *Ibidem,* p. 340.
[88] *Ibidem,* p. 342.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cita Hugo en su libro[89]) el protagonista asume una locura fingida primordialmente para protegerse. Lo segundo porque señala como la causa esgrimida por los críticos para el ardid de Hamlet el que lo utilice "para ocultar su pensamiento"[90], como hiciera Bruto, cuando Coleridge identificó, según vimos, la locura de Hamlet con la expresión de sus pensamientos. La apreciación de Coleridge era pertinente y tal rasgo añadía un elemento de complejidad digno de análisis en la elaboración de Shakespeare con respecto a los materiales básicos, mientras que en este punto la exposición de Hugo podría resultar menos matizada, si bien para nosotros tiene la relevancia de mostrarnos indirectamente la diferencia entre la melancolía impostada de Hamlet, pues su fingimiento incluye los signos y síntomas de esa patología, como tendremos ocasión de ver, y su melancolía profunda, con sus valores de superioridad, como tipo humano.

4.2.5 Configuración de Hamlet como mito moderno

4.2.5.1 Aportaciones de Delacroix y Baudelaire

Junto a las perspectivas de Hamlet que se obtenían a través de la crítica estaban las imágenes que transmitían las interpretaciones teatrales de la obra, las de los escritores en el marco de la ficción, su plasmación en la pintura, etc[91]. Es impensable trazar el mapa de Hamlet a lo largo del siglo XIX sin aludir a las litografías que en 1843 publicara Eugène Delacroix sobre la tragedia de Shakespeare —influidas por la representación de la obra (una producción inglesa) en Paris en 1827 con Charles Kemble como Hamlet y Harriet Smithson como Ophelia— además de sus óleos, sobre todo el de *Hamlet y Horatio en el cementerio* de 1839 (fig. 16). Señala Grigori Kozintsev que "La influencia de estas ilustraciones era tan grande que los críticos románticos no juzgaban las interpretaciones por

[89] *Ibidem.*
[90] *Ibidem,* p. 340.
[91] H. Peyre pone el acento en la recepción creativa de Shakespeare en Francia, donde menciona varios de los artistas más destacados que se identificaron con Hamlet: Delacroix, Hugo, Musset, Baudelaire, el Mallarmé de *Igitur* y de varios poemas tempranos, Jules Laforgue y una serie de simbolistas para quienes Hamlet parecía encarnar su héroe mítico favorito, Narciso. Cf. H. Peyre, "Shakespeare and modern French criticism", en H. Schueller (ed.), *The persistence of Shakespeare idolatry*, Detroit, Wayne State University Press, 1964, pp. 9-10.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el texto de la obra, sino por la representación de ella hecha por Delacroix. Baudelaire y Théophile Gautier escribieron más extensamente sobre la correspondencia del Hamlet del actor Rouvière con la versión de Delacroix que sobre su relación con el de Shakespeare"[92]. Y es que el propio Rouvière diseñó su personaje basándose en los grabados de Delacroix. Más tarde Manet realizaría los retratos de dos actores en el papel de Hamlet: el de Rouvière (fig. 17) y el de Faure (fig. 18). En el Hamlet de Delacroix se condensaba uno de los aspectos de la tragedia, la melancolía del protagonista: "Hablando en sentido figurado, Delacroix cortó la pasión, el sarcasmo, la rudeza, e incluso el ingenio del papel de Hamlet: *sólo quedó una cualidad. Una generación fue marcada por ella*"[93].

Baudelaire vio a su vez en Delacroix a uno de esos melancólicos "faros" de su propia inspiración que cantó en el poema de *Las flores del mal* (1857) en estos términos:

> Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
> Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
> Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
> Passent, comme un soupir étouffé de Weber[94];

En pocos versos el poeta francés plasma, como en una pintura de intensa cualidad emocional, todo lo oscuro, sombrío, extraño, inquietante y doloroso que percibió en la obra de Delacroix. Escribió asimismo un soneto sobre un cuadro del pintor francés: *El Tasso en prisión* (1839), especialmente relevante en cuanto cuadro emblemático de la relación entre el genio y la locura melancólica (fig. 56), un "retrato del elevado sufrimiento del poeta Tasso"[95] que muestra poderosamente el regreso en el siglo XIX del "énfasis en las compensaciones de la melancolía"[96]. La preferencia de Baudelaire es harto significativa en

---

[92] Cf. G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* op. cit., p. 129. "The influence of these illustrations was so great that Romantic critics did not judge performances by the text of the play, but by the representation of it by Delacroix. Baudelaire and Théophile Gautier wrote at more length about the correspondence of the actor Rouvière's Hamlet with the Delacroix version than they did about its relation to the Shakespearean one"

[93] *Ibidem.* "Figuratively speaking, Delacroix cut passion, sarcasm, coarseness, and even wit from the role of Hamlet: Only one quality remained. A generation was marked by it". Las cursivas son nuestras.

[94] Cf. Ch. Baudelaire, "Los faros", *Las flores del mal,* (ed. bilingüe, trad. de L. Martínez de Merlo), Madrid, Cátedra, 1993, p. 104. Para la traducción reproduciré las de Luis Martínez de Merlo de la edición citada. "Delacroix, sanguinoso lago de ángeles malos, / por un bosque de abetos siempre verdes umbrío, / donde extrañas fanfarrias, bajo un cielo de pena / cruzan, como un suspiro sofocado de Weber". *Ibidem,* p. 105.

[95] Cf. J. Radden, "Introduction: from melancholic states to clinical depression", *The nature of melancholy. From Aristotle to Kristeva,* New York, Oxford University Press, 2000, p. 12. "portrayal of the elevated suffering of the poet Tasso".

[96] *Ibidem.* "emphasis on the compensations of melancholy".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el contexto de su obra, riquísima en la iconografía y en las derivaciones temáticas de la melancolía[97]. Merece la pena citar el texto:

Sur *Le Tasse en prison*

D'Eugène Delacroix

Le poëte au cachot, débraillé, maladif,
Roulant un manuscrit sous son pied convulsif,
Mesure d'un regard que la terreur enflamme
L'escalier de vertige où s'abîme son âme.

Les rires enivrants dont s'emplit la prison
Vers l'étrange et l'absurde invitent sa raison;
Le Doute l'environne, et la Peur ridicule,
Hideuse et multiforme, autour de lui circule.

Ce génie enfermé dans un taudis malsain,
Ces grimaces, ces cris, ces spectres dont l'essaim
Tourbillonne, ameuté derrière son oreille,

Ce rêveur que l'horreur de son logis réveille,
Voilà bien ton emblème, Ame aux songes obscurs,
Que le Réel étouffe entre ses quatre murs![98]

Extremada mezcla de lo lóbrego, lo enfermizo, lo terrorífico y lo grotesco, de lo elevado y lo abismal, aterrador destino que puede convertirse en el precio del genio, en la cara más amarga de la condición que brinda la superioridad intelectual y la inspiración poética. Rodeado por la Duda y el Miedo acaso tenga este Tasso de Baudelaire algo del Hamlet indeciso que se sintió en Dinamarca y en el mundo como en una cárcel, acosado también él en definitiva por un espectro.

---

[97] Starobinski, por ejemplo, ha estudiado el tema de la melancolía en Baudelaire selectivamente, en su asociación con ciertas imágenes recurrentes, como la del espejo –que remite a la relación entre melancolía y reflexión en la tradición filosófica–, o el motivo de la figura inclinada, prestando especial atención a su representación en el poema "El cisne", que señala como "gran poema de la melancolía [que] conjuga el acto del pensamiento con la imagen de la figura inclinada". Cf. J. Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire,* Paris, Julliard, 1989, p. 56. "«Le Cygne», ce grand poème de la mélancolie, conjugue l'acte de pensée et l'image de la figure penchée". Otro estudio muy completo se debe a Giovanni Macchia, que también ha tratado el tema, centrándose en buena medida en los elementos que conforman "la poética de la melancolía" en Baudelaire. Cf. G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Milano, Rizzoli, 1992.

[98] Cf. Ch. Baudelaire, "Sur *Le Tasse en prison*", en *Las flores del mal,* op. cit., p. 578. "El poeta en la cárcel, desaliñado, enfermo, / pisando un manuscrito bajo su pie convulso, /mide con unos ojos que el terror ha inflamado / la escalera del vértigo donde su alma se abisma. / Las risas embriagantes que llenan la prisión / a su razón invitan a lo extraño y lo absurdo; / la Duda le rodea y el ridículo Miedo, / horrendo y multiforme, en redor lo circunda. / Este genio encerrado en un antro malsano, / esas muecas y gritos, y espectros cuyo enjambre / da vueltas, y alborota por detrás de su oreja, / el soñador despierto al horror de su cuarto, / ¡ahí puedes ver tu emblema, Alma de oscuros sueños, / a quien lo Real sofoca entre cuatro paredes!" *Ibidem,* p. 579.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Volviendo a las pinturas de Delacroix sobre Hamlet añadiremos que la propia elección, por parte del pintor, de la escena de Hamlet y Horatio en el cementerio así como la fortuna que corrió tal representación son de por sí elocuentes, debido al carácter emblemático que la melancolía adquiría en esa escena. Bridget Gellert la estudia, en un artículo titulado "The iconography of melancholy in the graveyard scene of *Hamlet*"[99], en tanto que representación emblemática del tema de la melancolía (presente a lo largo de toda la obra) "de una forma verbal y pictórica muy condensada"[100], teniendo en cuenta la dualidad anexa a la melancolía en el Renacimiento por la combinación de la tradición médica galénica –por la que se la consideraba como un humor esencialmente negativo y enfermizo– y la aristotélica –que le otorgaba el privilegio de ser el temperamento de aquellos que sobresalían en la política y las artes–. Asociada además con Saturno, como sabemos, es también cierto que entre sus "hijos" se encontraban seres de elevada espiritualidad y capacidad contemplativa, aunque condenados a la soledad y los padecimientos morales, al mismo tiempo que los que ostentaban empleos bajos, como el de sepulturero. Gellert ve la primera parte de la escena que comenta como emblema de la melancolía saturnina, con la figura del pensador como centro reflexionando sobre la vanidad de las acciones humanas ante la vista de un cráneo, y lo ejemplifica con representaciones pictóricas del tema. El cuadro es completado "visual y verbalmente, por un grupo de figuras humanas, animales, ocupaciones y profesiones tradicionalmente asociadas con la melancolía"[101]; así, por ejemplo, "Mientras que los Clowns discuten y representan las profesiones saturninas más bajas, Hamlet mismo habla de las más altas"[102]. Se analizan igualmente los distintos modos en que se refleja en escena la íntima conexión de Saturno con el tiempo.

Efectivamente, existía una amplia tradición pictórica que presentaba el cuadro que se nos ofrece en la escena comentada, lo que haría fácil y natural que esa escena de *Hamlet* resultase especialmente adecuada para su representación visual, como la realizada por

[99] Cf. B. Gellert Lyons, "The iconography of melancholy in the graveyard scene of *Hamlet*", *Studies in Philology*, 67 (1970), pp. 57-66. El contenido de este artículo se incluirá después en el capítulo "Melancholy and Hamlet" de libro de la autora *Voices of melancholy,* op. cit., pp. 98-109.
[100] *Ibidem,* p. 58. "in a highly condensed verbal and pictorial form".
[101] *Ibidem,* p. 60. "visually and verbally, by a group of human figures, animals, occupations and professions traditionally associated with melancholy".
[102] *Ibidem,* p. 61. "While the Clowns discuss and represent the lower Saturnian professions, Hamlet himself speaks of the higher ones".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Delacroix. Las razones de la elección resultan claras si leemos las siguientes palabras de Baudelaire que confirman lo que llevamos dicho, pues en ellas el poeta francés enunció la melancolía como la cualidad fundamental de Delacroix y del siglo XIX, y además ligó ese hecho con su elección de Shakespeare y Dante: "Para completar este análisis, me resta señalar una última cualidad en Delacroix, la más notable de todas, y que hace de él el gran pintor del siglo XIX: es *esa melancolía singular y obstinada que emana de todas sus obras, y que se expresa a través de los temas, en la expresión de las figuras, en el gesto y en el estilo del color. Delacroix tiene afecto a Dante y a Shakespeare, otros dos grandes pintores del dolor humano*; los conoce a fondo y sabe traducirlos libremente. Al contemplar la serie de sus cuadros, se diría que se asiste a la celebración de algún misterio doloroso: *Dante y Virgilio*, *Las matanzas de Quíos*, *Sardanápalo*, *Cristo en el Huerto de los Olivos*, *San Sebastián*, *Medea*, *Los náufragos* y *Hamlet,* tan criticado y tan poco comprendido. En varios se encuentra, por no sé qué constante azar, una figura más desolada, más abatida que las otras, en la que se resumen todos los dolores circundantes [...] Esta melancolía se respira hasta en las *Mujeres de Argel*, su cuadro más golante y florido [...] No es sólo el dolor lo que mejor sabe expresar, sino especialmente –prodigioso misterio de su pintura–, ¡el dolor moral! *Esta elevada y seria melancolía brilla con un fulgor apagado*, hasta en su color, amplio, sencillo, abundante en masas armoniosas, como el de todos los grandes coloristas, pero quejumbroso y profundo como una melodía de Weber"[103].

Hay que decir también que cuando Baudelaire juzga lo más sobresaliente de la producción de Delacroix, al dedicarle el mejor elogio que puede hacerse indica que los cuadros que comenta "son de una belleza shakesperiana. Pues nadie, después de Shakespeare, destaca como Delacroix al fundir en una unidad misteriosa el drama y la ensoñación"[104]; y después de considerar brevemente otras obras del pintor se detiene en dos que ilustran temas shakespeareanos preguntándose: "¿Pero, cómo definir ese orden de cuadros encantadores, como *Hamlet*, en la escena del cráneo, y *Los adioses de Romeo y Julieta*, tan profundamente penetrantes y conmovedores, que el ojo que ha sumergido su mirada en *sus pequeños mundos melancólicos* ya no puede huir de ellos, que el espíritu ya

[103] Cf. Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 125. Las cursivas son nuestras.
[104] *Ibidem,* p. 215.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no puede evitarlos?"[105]. Conviene dejar constancia de que el testimonio de la admiración de Baudelaire por Delacroix es tanto más significativo cuanto que el poeta francés dio fe en su práctica poética de su adhesión al código del pintor al seleccionar como parte del universo de su creación literaria a los héroes melancólicos retratados como tales por Delacroix, selección de hondas implicaciones por la condición de Baudelaire como padre de la lírica moderna[106].

Así pues, Delacroix, según ya hemos apuntado, volvió su vista particularmente a Shakespeare y a Dante, a los que supo traducir de modo conmovedor a juicio de Baudelaire[107]. Se estaba gestando el canon de integración de ambos poetas que tendrá larga vida y veremos aflorar de nuevo en Lugones, y ello dará, de la pluma de Baudelaire, una composición de las *Flores del mal* que bajo el título "La Béatrice" incluye una referencia explícita a Hamlet muy reveladora. El sumo interés que presenta la composición entera en el marco de nuestro estudio justifica su reproducción aquí:

Dans des terrains cendreux, calcinés, sans verdure,
Comme je me plaignais un jour à la nature,
Et que de ma pensée, en vaguant au hasard,
J'aiguisais lentement sur mon coeur le poignard,
Je vis en plein midi descendre sur ma tête
Un nuage funèbre et gros d'une tempête,
Qui portait un troupeau de démons vicieux,
Semblables à des nains cruels et curieux.
A me considérer froidement ils se mirent,
Et, comme des passants sur un fou qu'ils admirent,
Je les entendis rire et chuchoter entre eux,
En échangeant maint signe et maint clignement d'yeux:
— «Contemplons á loisir cette caricature
Et cette ombre d'Hamlet imitant sa posture,
Le regard indécis et les cheveux au vent.
N'est ce pas grand'pitïé de voir ce bon vivant,
Ce gueux, cet histrion en vacances, ce drôle,
Parce qu'il sait jouer artistement son rôle,
Vouloir intéresser au chant de ses douleurs
Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs,
Et même à nous, auteurs de ces vieilles rubriques,
Réciter en hurlant ses tirades publiques?»

J'aurais pu (mon orgueil aussi haut que les monts

[105] *Ibidem,* p. 216. Las cursivas son nuestras.
[106] Una justificación razonadísima de tal condición, cimentada en las realizaciones poéticas del escritor y aún más en sus expresiones teóricas, puede verse en el estudio clásico de Hugo Freidrich *La estructura de la lírica moderna*, donde se señala a Baudelaire como "el primer gran lírico de la época moderna, que es al mismo tiempo el primer teórico decidido de la lírica y de la intención artística modernas en Europa". Cf. H. Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 40.
[107] Cf. Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte,* op. cit., pp. 218, 326.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Domine la nuée et le cri des démons)
Détourner simplement ma tête souveraine,
Si je n'eusse pas vu parmi leur trouppe obscène,
Crime qui n'a pas fait chanceler le soleil!
La reine de mon cœur au regard nonpareil,
Qui riait avec eux de ma sombre détresse
Et leur versait parfois quelque sale caresse[108].

El paisaje bosquejado en el primer verso es de una desolación absoluta, el estado del poeta comienza a concretarse con la queja, el pensamiento doloroso[109], pero ese estado de aflicción tiene a la vez la indefinición perezosa que connota el vagar del pensamiento; el escenario se torna entonces, a pesar de que el poeta enfatice que se encuentra "en pleno mediodía", negro y fúnebre por el nubarrón que desciende, y con él entran en escena una caterva de demonios, agentes de la burla. El poema es concebido de un modo manifiestamente visual: "vi" dice el poeta al introducir, como si de un cuadro se tratara, el extraño panorama que se presenta ante él; "contemplemos", dicen por su parte los demonios, dispuestos a regodearse con lo que observan como un espectáculo patético, y además la descripción que perfilan del poeta como una caricatura de Hamlet se expresa mediante rasgos apreciables sólo a través de la vista: la caricatura de por sí es una representación primariamente visual, la "postura" que se dice que imita el poeta remite igualmente a una imagen estereotipada, así como la expresividad de la mirada –que se califica de "indecisa"–, y el aspecto de los cabellos al viento. Y es que el poema se construye, creemos, sobre dos referencias iconográficas: por un lado, las representaciones de Hamlet: sabemos que el *Hamlet* de Delacroix constituía una poderosa referencia para Baudelaire, y en una descripción que hace de él señala precisamente su plasmación de una

[108] Cf. Ch. Baudelaire, "La Béatrice", *Las flores del mal,* op. cit., p. 442. "En cenizosas tierras, sin verdor, calcinadas, / quejándome yo un día a la Naturaleza, / y de mi pensamiento, que vagaba al azar, / clavándome el puñal lentamente en mi pecho, / vi en pleno mediodía bajar sobre mi frente / un denso y funerario nubarrón de tormenta, / que llevaba un rebaño de demonios viciosos, / parecidos a crueles y curiosos enanos. / Fríamente a mirarme se pusieron entonces, / y, como caminantes admirados de un loco, / entre ellos escuchaba cuchicheos y risas, / mientras se intercambiaban mil guiños y mil señas. / —«Contemplemos a gusto a esta caricatura, / a esta sombra de Hamlet que su postura imita, / la mirada indecisa y al viento los cabellos, / ¿no os da lástima viendo a este viva la virgen, / este bribón, truhán, histrión en vacaciones, / que pues con arte sabe recitar su papel / pretende interesar sus dolores cantando / a los grillos, las águilas, las flores, los arroyos, / y hasta a nosotros mismos, autores de esa rúbrica, / y a gritos nos recita sus públicas tiradas?» / Hubiera yo podido (mi orgullo, alto cual monte, / a la nube domina y a los gritos diabólicos) / simplemente volver mi cabeza imperiosa, / si yo no hubiera visto entre su tropa obscena, / ¡oh crimen que no ha hecho que se extinguiese el sol!, / a la que en mi alma reina, de sin igual mirada, / que con ellos reía mi negro desamparo / y alguna vez les daba una sucia caricia". *Ibidem,* p. 443.

[109] La imagen del pensamiento como puñal remite a las palabras de Hamlet cuando habla de emplear palabras como puñales para su madre. Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., III.iii.387.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

naturaleza "indecisa, con una mirada casi átona"[110]. Por otro lado, la imagen del grupo de demonios como enanos bajando sobre un nubarrón con la dama alzándose entre ellos recuerda con demasiada intensidad –como ha sido señalado por algún crítico[111]– al grabado de Goya *Volaverunt*, su *Capricho 61* (fig. 57) –que representa la inconstancia de la mujer[112]–. Este hecho no ha de sorprendernos porque nos consta que Goya fue muy admirado por Baudelaire, quien conocía sus *Caprichos* y comentó algunos de ellos en su texto *Algunos caricaturistas extranjeros. Hogarth. Cruikshank. Goya. Pinelli. Brueghel*[113], publicado en 1857. Además, el poeta francés incluyó al pintor español como uno de sus "faros", aludiendo igualmente en la estrofa que le dedica a temas diabólicos y de brujería:

> Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
> De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
> De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
> Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas[114].

En el terreno específicamente literario, el poema "La Béatrice" integra, como apuntábamos, referencias procedentes de Dante y de Shakespeare, si bien en ambos casos las distorsiona para llevarlas al ámbito de lo grotesco ridículo o de lo grotesco terrible[115]. Así, aunque el título hace referencia a la ideal Beatriz que condujera a Dante en el Paraíso, esta Beatriz es una mujer diabólica, habitante más bien de los infiernos, y ejerce su sarcasmo cruel hacia el poeta, que en esto también se descubre como el Hamlet que encontró en las mujeres el emblema de la inconstancia, la perfidia y el vicio. Por otra parte, es el poeta mismo el que aparece como un Hamlet ridículo, una caricatura del príncipe, alguien que ostenta su pose; es el Hamlet-poeta quejumbroso y melancólico que canta sus

[110] Cf. Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte,* op. cit., p. 216.
[111] Así lo recoge el editor de *Las flores del mal* en nota en la versión por la que citamos, si bien no da la referencia exacta del crítico al que alude. Cf. L. Martínez de Merlo, notas, en Ch. Baudelaire, *Las flores del mal,* op. cit., p. 443, n. 2.
[112] Cf. F. Nordström, *Goya, Saturno y melancolía,* op. cit., p. 182. Fue precisamente a través de Delacroix como llegó la influencia de Goya a Francia y quien lo descubrió a Hugo en 1828. *Ibidem,* p. 118, n. 6.
[113] Cf. Ch. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989, pp. 117-123.
[114] Cf. Ch. Baudelaire, *Las flores del mal,* op. cit., p. 104. "Goya, la pesadilla de ignotas cosas llena, / fetos que se cocinan en medio del sabbat, / viejas ante el espejo, niñas todas desnudas, / que las medias se ajustan tentando a los demonios", p. 105.
[115] En esto también parece querer seguir el poeta los pasos de Goya como él lo vio, pues lo que destaca del pintor es la inclusión de un elemento raro en lo cómico: el de lo fantástico; y hay cierto elemento alucinatorio en el cuadro grotesco que pinta Baudelaire: la perspectiva de los demonios ofrece una percepción cómica, en tanto que a través de la del poeta descubrimos el elemento de terror fantástico. Cf. Ch. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, op. cit., p. 118.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dolores: loco, bufón, farsante, todo impostura y artificio desde la perspectiva de los malévolos demonios.

No faltan en la composición elementos fáusticos: en primer lugar, podemos entender que los demonios, al declararse "autores de esa rúbrica", se reconocen responsables de la inspiración del poeta; y en segundo lugar, es el poeta mismo el que expone la naturaleza de su alto orgullo capaz de dominar "a la nube" y "a los gritos diabólicos". La relación entre la melancolía y el diablo tiene una larga y compleja historia marcada por la controversia en ciertos momentos. Roger Bartra nos recuerda que "La idea de que los demonios se aprovechan de los humores, y especialmente de la atrabilis, para provocar males y visiones en las personas era muy común entre los médicos del siglo XVI"[116]. Ya indicamos en una ocasión anterior que se llegó a llamar a la melancolía "el baño del demonio", y quienes trataban el tema de la melancolía casi indefectiblemente se referían al asunto: Huarte, Burton, Santa Teresa, etc.

En relación con Hamlet la cuestión tiene toda la relevancia, pues fue el temor a ceder a una sugestión diabólica, a merced de la cual lo habrían puesto su debilidad y su melancolía, lo que lo llevó inicialmente a aplazar su venganza hasta conocer la verdadera naturaleza de lo que había visto como el espectro de su padre[117]. En el poema de Baudelaire el tema es central: el poeta se encuentra sumido en el dolor y el desánimo y aparece el grupo de demonios; la referencia a Hamlet añade sugerencias en el mismo sentido, y lo fáustico, que supone la necesidad de ayuda diabólica, participa de las conexiones con la melancolía y el genio a la vez... Pero hay un elemento clave en el texto: la ubicación temporal de los hechos "en pleno mediodía" nos induce a ver que el poema es prácticamente una escenificación de uno de los peligros a que exponía la melancolía: *el demonio del mediodía*, que fue de antiguo relacionado con la acidia. Tal nombre servía para referirse a un estado de apatía e indolencia, antiguo vicio medieval definido como una forma de pereza cuyas víctimas solían ser aquellos que se entregaban a la vida religiosa, y que se vincularía en el Renacimiento con la melancolía. R. Bartra nos explica el origen de la denominación "demonio del mediodía" y algunas de sus interpretaciones. La noción surge cuando a partir de una traducción inexacta del hebreo al griego, llevada a cabo por los

[116] Cf. R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro,* op. cit., p. 53.
[117] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., II.ii.594-599.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

llamados Setenta, del salmo 90 del Antiguo Testamento, en el que se enumeran algunas amenazas que no hay que temer, se nombra la que acecha al mediodía como "daimon" del mediodía, vertido después al latín como "daemonium meridianum"[118]. R. Bartra alude a las posibles razones de esta "mutación" como el producto de "algunas tradiciones folklóricas y mitológicas orientales que interpretaban los peligros asociados al momento en que el sol se halla en el cenit con potencias malignas"[119] y señala que "ascetas como Juan Casiano y Evagrio del Ponto [...] vincularon el demonio meridiano con la acedia, continuando una interpretación del salmo 90 que ya había mencionado Orígenes"[120]. Hay dos líneas fundamentales de interpretación en relación con la acidia o acedia: la que veía en ella un vicio asociado al humor flemático que sumía al hombre en la tibieza (procede de la descripción de Casiano (360-435), que la hizo diferente, aunque parecida, al vicio de la tristeza), y la que emparentó a la acidia con la tristeza (unidas por Gregorio en su división de los siete pecados capitales), que permitiría conectarla después con la melancolía[121]. Tal fue la línea de Petrarca, que "define la acedia como una gran tristeza ocasionada por el desaliento ante las miserias de la vida, el recuerdo frustrante de los recuerdos hechos y el miedo frente al futuro incierto; ello produce un odio y un desprecio por la condición humana, y revela una gran insatisfacción con la fortuna"[122]. Y aún antes que Petrarca, nos recuerda Bartra el caso de Dante que en un lugar de su *Divina comedia* da signos de una vinculación entre acidia y melancolía con su descripción de los tristes que en el quinto círculo infernal, el de los iracundos, declaran la tristeza que sufrieron en el mundo de los vivos por el "humo acedioso" como ahora la sufren perpetuamente hundidos en un barro negro.

La conexión entre las asechanzas del mediodía y la melancolía no ha dejado de tener expresión literaria, y dentro de esa tradición se incluye el poema de Baudelaire que estamos comentando. Una referencia muy explícita puede encontrarse "en el texto del gran poeta melancólico italiano, Giacomo Leopardi, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* [1815], donde dedica el capítulo VII a la creencia antigua de que el mediodía era un

[118] Cf. R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro,* op. cit., p. 225.
[119] *Ibidem,* pp. 225-226. Para una explicación filológica más pormenorizada véase *Ibidem,* p. 236, n. 68.
[120] *Ibidem,* p. 226.
[121] *Ibidem,* p. 157.
[122] *Ibidem,* p. 161.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

momento de terror, y cita las interpretaciones del salmo 90 que se refieren al demonio meridiano"[123]. Hay asimismo un interesante ensayo de Aldous Huxley llamado *Accidia* (1923) a propósito del cual Bartra comenta que "Para Huxley el antiguo demonio meridiano, la acedia descrita por Chaucer en el *Parson's tale*, la melancolía de Robert Burton, el *spleen* de Matthew Green y el *ennui* de Charles Baudelaire forman una sola cadena"[124]. La pervivencia de la plasmación literaria y artística de estas percepciones no ofrece dudas; María Bolaños la rastrea incluso en las vanguardias, explorando la adición de nuevos matices que se produce en esos contextos[125].

Volvemos al texto de Baudelaire para enfocar nuestra atención sobre algo que ya hemos apuntado, a saber, que no obstante la pesadumbre que se despliega al principio, pronto irrumpe lo grotesco: semejante mezcla era ya una de las "lecciones" más valoradas que uno podía aprender de Shakespeare, particularmente tras el magisterio de Hugo. Pero hay otra cuestión que requiere fundamentalmente nuestra atención: en escena contemplamos, a través de los malévolos demonios, a un Hamlet caricaturizado, cristalizado en una pose. Cierto que no se está hablando aún de Hamlet sino del protagonista del poema, pero algo está ocurriendo: la corriente de identificación con Hamlet se está llevando a la poesía misma y su presencia allí está relacionada con la imagen que del príncipe se había creado.

4.2.5.2 Hamlet como icono de simbolistas y decadentistas

El recorrido apuntado en el párrafo anterior es explorado por Martín Scofield en el capítulo de su libro que dedica a la apropiación de Hamlet por Mallarmé, y las concepciones de ambos poetas son puestas pertinentemente en relación, pues en la primera referencia de Mallarmé a *Hamlet* –en una carta a Cazalis de 1862– el poeta se ve a sí mismo como un "ridículo Hamlet": "¡Qué desilusionado quedarás cuando veas a este displicente individuo que pasa días enteros sin pensar, con la cabeza descansando en la repisa de mármol de la chimenea: un Hamlet ridículo que no puede explicar su

[123] *Ibidem*, p. 186.
[124] *Ibidem*, p. 236, n. 68.
[125] Cf. M. Bolaños, *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996, pp. 31-43.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

debilidad"[126]. Señala Scofield que tal afirmación puede reflejar la ridiculez de adoptar la pose de Hamlet o la existencia de algo ridículo en el propio Hamlet, pero en cualquier caso lo que importa es que esa visión paródica acaba por dejar su huella en la percepción del original y "la parodia más eficaz es siempre una crítica permanente del original"[127]. Visiones como las de Baudelaire y Mallarmé acaban por tener un "efecto acumulativo [que modifica] nuestro sentido del propio Hamlet al final. Si el personaje se asocia con frecuencia con el *poseur*, hay una tendencia a verlo en cierto sentido como un *poseur* (idea que puede ciertamente justificarse en una serie de lugares del texto de Shakespeare). La tendencia se continúa en Laforgue"[128], y de un modo peculiar —debemos añadir nosotros— en Lugones.

El libro de Scofield permite seguir, en una interesante exploración, el itinerario en la obra de Mallarmé en relación con Hamlet. No podemos extendernos en profundizar en ese tema –por lo demás demasiado complejo como para tratarlo sin referirse por extenso a los textos–, pero sí queremos sacar una conclusión de la afirmación del estudioso de que "la breve pieza de 1896 de Mallarmé [una nota adicional sobre la obra, "Hamlet y Fortinbras"] sugiere que él ve a Hamlet cada vez más como una figura negativa y destructiva"[129]; es el Hamlet escéptico, bufonesco, histriónico, incapaz de actuar, representante de la impotencia de "Un Coup de Dés"[130]. Estas facetas o posibilidades del personaje están conectadas con la creación de Lugones, pues en ella se aprecia la sintomatología que da lugar a acciones inútiles, obsesivo-compulsivas y totalmente improductivas, y su vena cómica es producto del sarcasmo resentido, bien distinto de la ingenuidad idealista de don Quijote.

A nosotros, además de lo dicho, nos puede ser útil conocer la atmósfera en la que se desarrollaba cierta "hamletomanía". Mallarmé tenía sobre la pared de la habitación donde

---

[126] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 11. La cita aparece en inglés, no en el original francés; en cualquier caso procede de: H. Mondor y G. Jean-Aubry (eds.), *Euvres completes,* Paris, 1945, p. 1564. "How disillusioned you will be when you see this peevish individual who spends whole days without thinking, his head resting on the marble chimney-piece: a ridiculous Hamlet who cannot explain his weakness".

[127] *Ibidem,* p. 12. "the most successful parody is always a permanent criticism of the original".

[128] *Ibidem.* "[a] cumulative effect [which modifies] our sense of Hamlet himself, in the end. If the character is often associated with the *poseur*, there is a tendency to see him as something of a *poseur* himself (an idea which can certainly be substantiated in a number of places in Shakespeare's text). The tendency is continued in Laforgue".

[129] *Ibidem,* p. 28. "Mallarmé's short piece of 1896 suggests that he sees Hamlet more and more as a negative and destructive figure".

[130] *Ibidem,* p. 15.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

celebraba sus veladas de los martes una ilustración de *Hamlet* de Manet que mostraba al protagonista "con la espada desenvainada, en una pose muy teatral, de espaldas a sus amigos, escrutando el espacio vacío"[131]. En esta época de desencanto y desesperanza que dio lugar a la decadencia Hamlet se convirtió en mito de la generación de los simbolistas, como explora René Taupin en "The Mith of Hamlet in Mallarmé's Generation": "Hamlet, alrededor de 1890, era una figura familiar, tan familiar, en efecto, que vivía íntimamente con los artistas y su público. Los personajes de las novelas simbolistas de ese tiempo siempre deben algo a esta melancólica figura. ... Sus meditaciones son las meditaciones de Hamlet, y los poetas soliloquian en cementerios junto al mar como hizo él durante el Renacimiento"[132].

La dimensión trágica de Hamlet, la imagen del príncipe ante una sepultura auscultando la calavera de Yorick anuló otros aspectos de la creación shakespeareana y ésta llegó a tener una dimensión sociológica dentro de un grupo cultural: "El hamletismo se puso de moda [...] En los bares de turistas de Montmartre, se sentaban sobre ataúdes a beber y tiraban las colillas de los cigarros en una calavera. Se formaban palabras nuevas, y aparecían en la jerga de los barrios bohemios: "hamletomanía", "hamletomaníaco", "hamletizar". La palabra "crisis" se adhirió a la tragedia. La mayoría de los estudios mantenían que *Hamlet* es la crisis de la razón, de la fe, del conocimiento, de la esperanza. Una especie de crisis universal [...] La obra se convirtió en el símbolo de la ruina de la cultura europea [...] Sacudidos por las contradicciones de la vida e incapaces de ver una escapatoria de ellas, los poetas, los filósofos y los eruditos utilizaron a Hamlet como símbolo de la cultura europea en conjunto, y, con su ayuda, lloraron su defunción"[133]. De

[131] Cf. R. Taupin, "The myth of Hamlet in France in Mallarmé's generation", *Modern Language Quarterly,* XIV, 4, p. 438, citado por M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 189, n. 12. "with drawn sword, in a very theatrical pose, his back turned to his friends, gazing out into empty space".
[132] Cf. R. Taupin, "The Myth of Hamlet in Mallarme's Generation", op. cit., p. 439, citado por G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* op. cit., p. 129. "Hamlet, around 1890, was a familiar figure—so familiar, indeed, that he lived intimately with the artists and their public. The characters of the symbolist novels of that time always owe something to this melancholy figure. ... Their meditations are Hamlet's meditations, and poets soliloquize in graveyards by the sea as he did during the Renaissance".
[133] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., pp. 130-131. "The man standing at the edge of a grave, studying the gaping holes that are the eye-sockets of a skull, overshadowed the content of the tragedy [...] Hamletism came into fashion [...] In the tourists bars in Montmartre, they sat on coffins to drink and threw their cigarette butts into a skull. New words were formed, and appeared in the jargon of the bohemian quarters: "hamletomania", "hamletomaniac", "to hamletize." The word "crisis" adhered to the tragedy. Most studies maintained that *Hamlet* is the crisis of reason, of faith, of knowledge, of hope. Some sort of universal crisis [...] The play became the symbol of the ruin of European culture [...]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esta tradición fijada dice Kozintsev que fue un fenómeno tan claro y distinto que una enciclopedia inglesa escribió en la entrada sobre *Hamlet*: "Como consecuencia de la crítica literaria del periodo romántico, Hamlet vino a ser considerado como el prototipo del hombre introspectivo moderno, el primer representante destacado de este fenómeno psicológico en un desarrollo que culminó en los decadentes del siglo XIX"[134].

Entendemos que la parodia de Lugones supone un desafío a ese modelo, a esa formación, antes que una crítica al personaje tal y como fue creado por Shakespeare. Éste parece tener un sustrato esencial en su grandeza que siempre queda intacto, a salvo de las deformaciones, tal vez por lo que dice H. Bloom: "No podemos desmitificar a Hamlet; el sinuoso encantamiento ha durado demasiado. Tiene entre los personajes ficticios el lugar que Shakespeare ocupa entre los escritores: el centro de los centros" [135].

4.2.6 *Hamlet y Don Quijote*, de Ivan Turguéniev: lectura contrastada de los personajes. Su reflejo en el Hamlet de Laforgue y en la pieza de Lugones

La aportación de Turguéniev es de especial relevancia en términos absolutos y también en relación con nuestro estudio por varios motivos: en primer lugar porque es completamente distinta a las interpretaciones más vigentes del momento en lo que se refiere a Hamlet, puesto que el escritor ruso, alejándose de visiones idealizadas, argumenta sobre todo la negatividad del príncipe, no ya sólo por las debilidades que lo limitan, sino por el egoísmo que le atribuye, por su incapacidad de amar, etc.; en segundo lugar, porque el estudio de su figura es llevado a cabo en contraposición con el de don Quijote, elaborando en una comparación que se percibe como muy pertinente una tipología de alcance universal y de gran vitalidad simbólica; en tercer lugar, porque puede apreciarse que, en recreaciones literarias posteriores, Hamlets como el de Laforgue y el de Lugones se parecen más al

---

Shaken by life's contradictions and unable to see any escape from them, poets, philosophers, and scholars used Hamlet as a symbol of European culture as a whole, and, with his help, they mourned its demise".

[134] Cf. William Rose Benét (ed.), *The Reader's Encyclopedia,* London, 1948, p. 476, citado por G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* op. cit., p. 132. "As a result of the literary criticism of the Romantic period, Hamlet came to be regarded as the prototype of the modern introspective man, the first outstanding representative of this psychological phenomenon in a development which culminated in the 19th-century decadents".

[135] H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, op. cit., p. 497.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

personaje descrito por Turguéniev que al de otras interpretaciones o al del propio Shakespeare. Con Lugones se da el caso además de que el escritor argentino reproduce asimismo la caracterización contrastada de los dos personajes, el del dramaturgo inglés y el de Cervantes. El ensayo de Turguéniev fue traducido al menos al francés en 1879[136], por lo que Lugones pudo haberlo leído, pues las coincidencias son tantas y algunas tan centrales que parece bastante probable que su texto sobre "La divergencia universal", representada por los "Dos ilustres lunáticos", tuviera en el escrito del ruso uno de sus referentes fundamentales. Desde luego, sabemos que el autor de *Lunario* conocía la obra de Turguéniev, pues lo menciona aludiendo a cierto romance suyo en el poema "El solterón", de *Los crepúsculos del jardín*.

Martín Scofield ha observado la cercanía entre el Hamlet de Turguéniev y el de Laforgue, enmarcándola en la sátira con la que se responde a la moda de la pose del Hamlet melancólico: "En ciertos aspectos la respuesta a Hamlet de Turguéniev unos sesenta años antes es menos romántica que la de los escritores posteriores [...] Turguéniev está más próximo a alguien como Laforgue en esta visión de la figura de Shakespeare: pero aún no se encuentra la sugerencia de la figura ambigua y dividida radicalmente de los simbolistas franceses, o de Kafka, o de los escritores modernos que estudiaré. Turguéniev esencialmente sólo empuja al Hamlet romántico de Coleridge y de Goethe justo al filo de la comedia, al asociar a la figura con el 'hombre superfluo' de su tiempo. Y por supuesto al hacer esto está ante todo satirizando la moda de la pose del 'Hamlet' melancólico entre los jóvenes rusos, más que ofrecer una lectura de la obra misma"[137]. Lo que se dice en relación con Laforgue puede afirmarse también de Lugones, cuyo Hamlet es hasta cierto punto deudor a su vez del Hamlet del escritor francés.

Básicamente para Turguéniev Hamlet y don Quijote son dos modelos, dos tipos, que encarnan dos actitudes esenciales y opuestas del hombre, "dos polos del eje sobre el que gira [...] todos pertenecemos, en mayor o menor medida, a uno de esos dos modelos [...]

[136] I. Tourguéniev, "Hamlet et Don Quichotte", Bibliothèque universelle et revue suisse, juillet 1879.

[137] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 8. "In some ways Turgenyev's response to Hamlet sixty or so years earlier is less romantic than that of the later writers [...] Turgunyev is closer to someone like Laforgue in this view of Shakespeare's figure: but still there is not the suggestion of the radically divided and ambiguous figure of the French symbolists, or of Kafka, or of the modern writers I shall consider. Turgenyev essentially only pushes the romantic Hamlet of Coleridge or of Goethe just over the edge of comedy, by associating the figure with the 'superfluous man' of his day. And of course in doing this he is primarily satirizing the vogue for the melancholy 'Hamlet' posture among Russian young men, rather than offering a reading of the play itself".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

casi todos nosotros estamos próximos a Don Quijote o a Hamlet"[138]. Se trata de "dos actitudes diferentes del hombre hacia su ideal"[139], según se encuentre dentro o fuera de ellos mismos. En esta dicotomía el escritor ruso considera que el "quijotismo" debería entenderse como "el elevado principio del autosacrificio, captado en una vertiente exclusivamente cómica"[140], de modo que lo que don Quijote representa (particularmente el de la segunda parte) es "Ante todo, la fe; la fe en algo eterno, inmutable; en una palabra: en la verdad, en la verdad que se encuentra *fuera* del individuo, pero que es posible alcanzar; que exige un servicio y sacrificios, pero a la que se accede gracias a la constancia en ese servicio y a la fuerza de esos sacrificios"[141]. El caballero de Cervantes es, pues, el paladín del ideal, el héroe del autosacrificio que carece de egoísmo, un personaje de una pieza, de voluntad férrea, pues no puede permitirse dudar de sí. Su conocimiento más valioso e importante es la consciencia de su misión y "La fortaleza de su estructura moral (fíjense en que este loco caballero andante es la criatura más profundamente moral que existe en el mundo) dota de una grandeza, de una fuerza especial a todos sus juicios y palabras, a toda su figura, a pesar de las situaciones cómicas y humillantes en las que cae constantemente..."[142]. En la caracterización externa del personaje hecha por Lugones queda implícita esa ambivalencia que hace compatible lo ridículo con el respeto a uno mismo y el de los demás, con la nobleza espiritual también:

> Su traje gris le sienta mal; es casi ridículo, pero no vulgar ni descuidado. Trátase a todas luces de una altiva miseria que se respeta[143].

Frente a él, el Hamlet de Turguéniev representa todo lo contrario: "Ante todo el análisis y el egoísmo, y por tanto la incredulidad. Sólo vive para sí mismo, es un egoísta; pero este egoísta ni siquiera puede creer en sí mismo; sólo puede creer en lo que está fuera de nosotros, por encima de nosotros. No obstante, ese *yo* en el que no cree es muy caro para Hamlet [...] Es un escéptico al que sólo preocupa e interesa su propia persona; en todo

[138] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas*, Barcelona, Alba Editorial, 2000, pp. 290-291.
[139] *Ibidem*, p. 291.
[140] *Ibidem*, p. 290.
[141] *Ibidem*, p. 292.
[142] *Ibidem*, p. 294.
[143] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 313.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

momento piensa no en sus deberes, sino en su propia situación"[144]. Hamlet se analiza, conoce sus debilidades y las desprecia, pero al mismo tiempo es vanidoso.

El retrato de Turguéniev es profundamente distinto al de Hugo; se diría que no están hablando de la misma persona, en ocasiones se oponen incluso: Hugo había esbozado una figura inmensa, terrible y extraña, concluyendo que "Hamlet es formidable, lo que le impide ser irónico"[145], mientras que Turguéniev explora la introspección del príncipe, su análisis continuo, el reconocimiento y desprecio de sus debilidades, lo que le hace deducir que "en toda conciencia de sí mismo hay fuerza; de ahí proviene su ironía, contraria al entusiasmo de Don Quijote"[146]. El Hamlet de Lugones despliega con frecuencia su ironía, pero va más allá al hacer verdaderos alardes de cinismo, y aun de sarcasmo resentido en ocasiones: lo hace al hablar de la clase obrera, de las mujeres, de los asnos y la luna, en contraste con al entusiasmo ingenuo y bienintencionado, anclado en el idealismo y de un elevado sentido moral de don Quijote. El caballero se muestra también en manos de Lugones como el esforzado defensor del ideal, de la lucha social por la justicia, el perseguidor de la utopía, el héroe virtuoso que no en vano invoca a Hércules en su discurso, mención de no poca importancia, pues tiene relevancia en ambos casos, según señalamos con anterioridad y desarrollaremos después convenientemente: valga recordar por ahora que tanto don Quijote como Hamlet han sido relacionados con Hércules, aunque frente a la actitud inequívoca del caballero cervantino, que asume el sacrificio y los grandes trabajos, la vinculación de Hamlet es más ambigua, presenta sus matices y su evolución, convirtiéndose el héroe griego en un involuntario punto de referencia para la atormentada consciencia del príncipe.

En este orden de cosas Turguéniev subraya el desprecio por las consecuencias y utilidades de los actos que implica siempre el autosacrificio, y por ende el de don Quijote (cosas que sí preocupan a Hamlet): "quien antes de sacrificarse, decidiera considerar y sopesar las consecuencias y la posible utilidad de su acto, no sería capaz de sacrificarse"[147]. Confróntensen estas palabras con el razonamiento del Quijote de Lugones como respuesta al despectivo juicio de Hamlet en relación con el autosacrificio, que deja patente, por cierto,

---

[144] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas,* op. cit., p. 294.
[145] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 345.
[146] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote,* en *Páginas autobiográficas,* op. cit., p. 294.
[147] *Ibidem,* p. 297.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el egoísmo, la preocupación puramente individualista del personaje shakespeareano como fue visto por Turguéniev:

> H.—[...] ¿Para qué necesitamos nuevas cruces, si un solo Cristo asumió todas las culpas del género humano?
> Q.—*Es condición de la virtud indignarse ante la iniquidad, y correr a impedirla o castigarla, sin reparar en lo que ha de sobrevenir*. ¡Pobre de la justicia vilipendiada, si su socorro dependiera de un razonamiento irreprochable o del desarrollo de un teorema! En cuanto a mí, no deseo ni la igualdad, ni nuevas leyes, ni mejores filosofías. Solamente no puedo ver padecer al débil. Mi corazón se subleva y pongo sin tasa, al rescate de su felicidad, mi dolor y mi peligro. Poco importa que esto sea con la ley o contra la ley. La justicia es, con frecuencia, víctima de las leyes. *Tampoco sabría detenerme ante el mismo absurdo*. Pero cada monstruo que me abortara en fantasmagoría, cada empresa vana que consumiera mi esfuerzo, fueran a la vez incentivos para empeñarme contra la amarga realidad. ¿Por qué halláis mal que luchen a costa de su hambre estos trabajadores? ¿No es el hambre un precio de ideal como la sangre y como el llanto?[148]

Las coincidencias entre el texto de Turguéniev y el de Lugones siguen produciéndose cuando aquél analiza la relación entre Hamlet y don Quijote y las masas, pues del primero dice: "*Hamlet carece de valor para las masas□no les da nada*, nunca podrá conducirlas, porque él mismo no va a ninguna parte. ¿Cómo puedes conducir a alguien cuando no estás seguro de que haya tierra bajo tus pies? Además, *los Hamlets desprecian a la multitud*. Quien no se respeta a sí mismo, ¿cómo puede respetar a los demás Y en cualquier caso, *¿merece la pena ocuparse del pueblo? ¡Es tan grosero y sucio! Y Hamlet es un aristócrata, no sólo por nacimiento*"[149]; este aristocratismo, el sentimiento de superioridad de Hamlet, su desprecio por la masa, es puesto en contraste con la capacidad de don Quijote para obtener lo más noble de esa misma masa, que tiene también buenas cualidades: "su capacidad para experimentar una ceguera noble y buena [...] su capacidad para sentir un entusiasmo desinteresado, su desprecio por el propio interés"[150]. El rasgo de Hamlet que acabamos de reseñar en el análisis de Turguéniev se refleja casi especularmente en el texto de Lugones, donde aunque H. se declara socialista, expresa que sólo le interesa la igualdad si es hacia arriba:

> Por mi parte, compadezco al desdichado, ciertamente. Quiero la igualdad, pero en la higiene, en la cultura y en el bienestar: la igualdad hacia arriba. Mientras ello resulte un imposible, me quedo en mi superioridad[151].

---

[148] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 315. Las cursivas son nuestras.
[149] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote,* en *Páginas autobiográficas,* op. cit., pp. 299-300. Las cursivas son nuestras.
[150] *Ibidem,* p. 300.
[151] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 315.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La divergencia de ambos personajes hace mostrar a Lugones el ascetismo al que se somete de buena gana el caballero andante, coherente con el código moral que exige su dedicación, frente al aristocratismo esteticista de Hamlet, que incapaz de considerar el aspecto espiritual y moral del sacrificio quijotesco lo evalúa como mera cuestión de mal gusto:

> H.—[...] os advierto que no acostumbro comer carnero con los dedos. Vuestra metáfora me resulta un tanto brusca.
> Q.—Aunque no me es desconocido el juego del tenedor en las mesas de los reyes, he gustado con más frecuencia la colación del pobre. Desde la baya del eremita al pan del trabajador, duro e ingrato como la gleba, mi paladar conoce bien el sabor de las Cuaresmas.
> H.—Os aseguro que tenéis mal gusto[152]

Esta oposición vuelve a emparentar a ambos personajes con las caracterizaciones de Turguéniev, que vio en don Quijote a un ser eminentemente moral y en Hamlet a alguien con innegable sentido estético cuya "penetración y finura de análisis [...] así como su polifacética formación (no hay que olvidar que ha estudiado en la Universidad de Wittenberg) han desarrollado en él un gusto casi infalible"[153], lo que lleva al escritor ruso a concluir que "el sentimiento de lo bello es casi tan fuerte en él como el sentimiento del deber en Don Quijote"[154].

Ya mencionamos el individualismo que subraya Turguéniev en la figura de Hamlet, un individualismo que lleva anexas la soledad y también la esterilidad, patentes igualmente en el retrato trazado por Lugones, cuyo H. aparece marcado por sus obsesiones personales. En el lado opuesto muestra el escritor ruso al don Quijote que vive para los demás, no para sí mismo, en una absoluta entrega al otro: "Don Quijote consideraría vergonzoso vivir para sí mismo, preocuparse de su persona. Él vive (si se puede expresar así) fuera de sí mismo, para los demás [...] En él no hay ni rastro de egoísmo, no se preocupa de su persona, se sacrifica por entero"[155]; del mismo modo, el Q. de Lugones manifiesta su adhesión a la causa del paladín que lucha por el bien ajeno, por aquello que él no ha de gozar:

> Amé siempre al paladín; y no sé por qué anhelo de justicia desatentada, por qué anómalo coraje de combatir uno solo contra huestes enteras, por qué sombría generosidad de muerte inevitable, en la misma obra de la vida que otros gozarán mejor—sin perjuicio de seguir llamando crimen a la benéfica crueldad—hallo semejanzas profundas entre los caballeros de la espada y los de la bomba[156].

---

[152] *Ibidem,* pp. 314-315.
[153] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas,* op. cit., p. 310.
[154] *Ibidem.*
[155] *Ibidem,* p. 293.
[156] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 316.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y se abre paso asimismo en su discurso la noción de los héroes solares que se sacrifican por el progreso del hombre, tan interiorizada por Lugones:

> Los grandes justicieros que asumen en ellos mismos el duro lote del porvenir humano son como esas abejas de otoño que amontonan a golpes de aguijón la comida futura de una prole que no han de ver[157].

Por ello se afirma espiritualista, en lo que también se manifiesta la divergencia entre ambos, puesto que Hamlet representa el materialismo. Aunque Turguéniev destaca aspectos negativos de Hamlet (su egoísmo, su inutilidad, lo que llama "los aspectos sombríos del modelo hamletiano"[158]), se encarga igualmente de valorar "lo que hay en él de justo, y por lo tanto de eterno"[159] y se refiere al "principio de la negación" que encarna Hamlet: es una moral negativa que le hace luchar contra el mal, del que es particularmente consciente, incluso cuando se oculta bajo la máscara del bien, aunque ello acarrea el problema de desconfiar siempre del bien. La falta de fe que lo domina es asimismo uno de los atributos que Lugones enfatiza claramente en su cínico H.:

> Poseéis una elocuencia prestigiosa que me habría arrebatado a los veinte años, *cuando creía* en los pájaros y en las doncellas [...] *Dejé de creer* en el alma cuando *me volví incrédulo* del amor[160].

No obstante, el violento estremecimiento que experimenta tras expresar su falta de fe en el alma y en el amor certifica al mismo tiempo que es un tipo doloroso, como dice el escritor ruso: "Pero no debemos ser muy severos con Hamlet, pues en verdad sufre, y sus sufrimientos son más dolorosos y profundos que los de Don Quijote"[161]. Más adelante el H. de Lugones vuelve a demostrar la misma incapacidad para creer en el bien, esa moral negativa que el escritor ruso atribuye a Hamlet:

> Yo nunca tuve criado fiel, *ni creo que los haya*. Criada, sí, hay una; pero es invisible: la Perfidia [...] el nombre de la voluptuosidad que produce el crimen[162].

Lo peor es que, según apunta Turguéniev, el carácter mismo del sentido moral de Hamlet le hace rebasar en la destrucción del mal los límites del mismo, y acaba por ser "una fuerza devastadora"[163] que no sabe pararse ante lo que es verdaderamente bueno.

---

[157] *Ibidem.*
[158] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas,* op. cit., p. 303.
[159] *Ibidem.*
[160] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 315-316. Las cursivas son nuestras.
[161] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas,* op. cit., p. 295.
[162] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 317. Las cursivas son nuestras.
[163] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas,* op. cit., p. 304.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lugones refleja intensamente esa negatividad, ese escepticismo cruel y destructivo, y H. habla como quien analiza ese aspecto que forma parte de su dolorida consciencia:

> Poco a poco os vais sintiendo un tanto contradictorio. Cometéis extravagancias por el placer de cometerlas [...] Luego, os entra el fastidio de todo lo que ama y de todo lo que vive. Una individualidad estupenda se desarrolla en vuestro ser. Habéis comenzado rompiendo espejos o manchando tapices con los pies llenos de lodo. Luego matáis fríamente de un pistoletazo en la oreja a vuestra yegua favorita. Luego queréis algo mejor. Ya estáis a punto. Causáis, entonces, algún mal irreparable a vuestra madre o a vuestra mujer[164].

Las últimas palabras de esta cita se refieren a los dos modelos de mujer en la vida de Hamlet. La actuación de su madre tras la muerte de su padre lo ha trastornado profundamente y ha despertado en él la ironía que despliega cuando aparece por primera vez en la tragedia de Shakespeare; ello hace que se desarrolle en él una clara misoginia que lo lleva a desconfiar sistemáticamente de la posibilidad de la virtud femenina. El H. de Lugones no puede ser más explícito en este sentido, y así explica su desamor hacia Ophelia:

> Dejé de amarla cuando descubrí que pertenecía a la infame raza de las mujeres[165];

es, de hecho, la condición femenina lo que a sus ojos desprestigia a la luna:

> Hembra es, y como tal, bribona sin remedio[166].

Las interpretaciones a que nos estamos refiriendo reflejan una valoración de la mujer muy distinta en don Quijote y en Hamlet. Turguéniev observa que don Quijote "Ama de manera ideal y pura; tan ideal que ni siquiera sospecha que el objeto de su pasión no existe"[167] y no tiene nada de sensualidad. Hamlet, por el contrario, es pintado como incapaz de amar, pues Shakespeare no podía otorgar un corazón amoroso "a ese egoísta, a ese escéptico corroído por el veneno corrosivo del análisis"[168], y, por otro lado, como sensual, "incluso secretamente voluptuoso (no en vano el cortesano Rosencrantz ríe en silencio cuando Hamlet dice que las mujeres le aburren)"[169]; así pues sus sentimientos hacia Ophelia "son cínicos [...] o enfáticos"[170]. Tal es la impresión que produce el H. de Lugones, de modo que pese a que dice haberla amado, hay tanta burla en sus palabras que más bien sale a relucir de nuevo el personaje egoísta y cínico, incapaz de amar, que describiera Turguéniev. Incluso la pureza que se arroga, al remitir a la escena en que quiso confundir

---

[164] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 318.
[165] *Ibidem,* p. 319.
[166] *Ibidem,* p. 320.
[167] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas,* op. cit., p. 301.
[168] *Ibidem,* p. 302.
[169] *Ibidem.*
[170] *Ibidem,* p. 303.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a Ophelia con su procacidad, recuerda más bien la sensualidad de que hablara el novelista ruso:

> Habéis de saber que yo he amado. Amé a una muchacha rubia y poética; una especie de celestial aguamarina. Dábale por el canto y por la costura; no desdeñaba los deportes; pedaleaba gallardamente en bicicleta. A la verdad, era un tanto insípida, como la perdiz sin escabeche. Pero yo la quería con una pureza tan grande, que me helaba las manos. Gustábame pasar largas horas, recostada la cara en sus rodillas, mirando el horizonte que entonces queda a nivel con nuestras pupilas. Ella doblaba gentilmente la cabeza con una domesticidad de prima que aún no sabe [...] La falda "trotteuse" dejaba adivinar sus piernas delgadas y altivas de nadadora. Pues la natación constituía su encanto. La natación con peligro de la vida [...] Dejé de amarla cuando descubrí que pertenecía a la infame raza de las mujeres. No sé bien si murió o si se metió monja. Para ambas cosas tenía vocación[171].

También Lugones refleja de forma muy marcada el contraste que ofrece la figura de don Quijote con respecto a la de Hamlet en este aspecto: Q. ama platónicamente, la mujer es el ideal, una forma del ideal al menos; así pues, primero exalta a la mujer en general y después al objeto de su amor, que adorna con todas las virtudes:

> También yo amé y amo a una beldad por todo concepto extraordinaria. Baste deciros que un solo aliento de su boca haría florecer en pleno invierno todos los rosales de Trebizonda. Si la mar no tuviera color, entrara ella para bañarse en la mar, y volviérase este azul por duplicarse en firmamento para tal estrella. Su alma tiene la claridad del cristal en su pureza; el timbre en su fidelidad; el brillo en su inteligencia; la delicadeza en su sensibilidad; la naturaleza ígnea en su ternura; la apariencia de hielo en su discreción. Y no cristal comoquiera, sino vaso veneciano que habría conquistado a fuerza de armas, para un altar, el Emperador de Constantinopla[172]

Hamlet, como siempre, duda del bien:

> Si yo conociera una mujer así, es probable que también la amara[173].

En este aspecto, como en otros que hemos visto, las palabras de don Quijote suponen una reflexión sobre sí mismo; este Q. tiene cierta autoconsciencia, analiza sus convicciones, intenta explicarlas al menos, trata de expresar lo que lo mueve a actuar y a sentir como lo hace; por eso a diferencia del don Quijote de Turguéniev, Q. sí sabe que no se puede conocer a semejante mujer; parece sospechar que en definitiva no existe, que en ello reside precisamente la grandeza del ideal, en estar a salvo de la corrupción del mundo:

> ¿Creéis que yo la conozca o haya conocido? Si la amo, es porque nunca ojo mortal profanó su increíble hermosura[174].

Esto es, por supuesto, risible para H., mucho más cerca del principio de realidad. El don Quijote de Lugones supone, como decíamos, una lectura de sí mismo, lectura que puede

---

[171] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 318-319.
[172] *Ibidem,* pp. 319-320.
[173] *Ibidem,* p. 320.
[174] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

resultar tan cómica como el personaje cervantino, pero que es también la lectura que lo ennoblece hecha por el Modernismo. En esto difiere el Q. de Lugones de la explicación del personaje cervantino hecha por Turguéniev: ambos autores ponen de relieve la divergencia con Hamlet, pero en el del poeta argentino, a pesar de presentarse como una figura cómica, de leerse en él la ingenuidad que se desprende de su creencia absoluta en el ideal (más notoria por el acentudado contraste con un Hamlet descreído), se puede percibir cierta noción de superioridad, de elevación espiritual por su relación misma con el ideal:

> Para los espíritus menguados, fue siempre fábula el ideal[175],

así como por la capacidad para el rapto inspirado:

> Mi alma se llena de poesía con la luna como el agua de una alberca que fue sombría entre abetos. A ella debo mis más ilustres inspiraciones[176].

En definitiva, el Hamlet lleno de tics de Lugones resulta a la postre más ridículo que el hidalgo español; después de todo, don Quijote mantiene rasgos paródicos del caballero andante que ya era en la creación cervantina, mientras que Hamlet es caricaturizado a propósito por el escritor argentino. Así, cuando describe a sus personajes opina el autor:

> Este [Q.] hace el efecto de la reserva leal, tanto como el otro [H.] causa una impresión de charlatán sospechoso[177].

Otra diferencia fundamental entre Lugones y Turguéniev se refiere a que éste se quedó con un perfil único de don Quijote: aun dándole toda la grandeza moral y ofreciéndolo como una noble representación de un aspecto humano, lo presentó como un personaje de "vertiente exclusivamente cómica", "absolutamente risible"[178]; es para él el señor del entusiasmo, rasgo que repite en varias ocasiones, no el "señor de los tristes", como sí lo fue para Rubén Darío, que así lo invocó en sus "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote". El Modernismo legó a un Quijote convertido en héroe de la melancolía, y una manifestación fundamental de esta visión es el mencionado poema de Darío, que veremos después con detenimiento.

En realidad, Turguéniev parece ver representados en los dos personajes que analiza, como en sus dos creadores, la oposición entre el melancólico y el jovial, el dominado por el espíritu del análisis y el que lo está por el del entusiasmo: Hamlet es para él, ya lo dijimos,

---

[175] *Ibidem*, p. 314.
[176] *Ibidem*, p. 320.
[177] *Ibidem*, p. 313.
[178] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas*, op. cit., pp. 290, 295.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

un tipo profundamente doloroso, un "Mefistófeles" que sin embargo "no se ríe con la risa demoníaca e indiferente de Mefistófeles; en su sonrisa amarga hay un abatimiento que nos habla de sus padecimientos y nos reconcilia con él"[179]. Es su perfil de melancólico lo que resulta tan atractivo en ese momento; de hecho, cuando trata este aspecto, el escritor ruso describe una figura que recuerda intensamente la imagen popularizada por Delacroix, incluyendo un elemento emblemático, común también en la puesta en escena que se solía hacer del príncipe: la pluma de su sombrero. Turguéniev justifica de memoria en el texto el rasgo de su ligera gordura, pero en los otros rasgos coincide con la imagen que se había fijado del príncipe, incluyendo algunos que *no aparecen* en el texto shakespeareano: "El exterior de Hamlet, por contra, es atractivo. Todo en él nos agrada y nos seduce: su melancolía, su aspecto pálido y su ligera pesadez (su madre advierte que está gordo: *our son is fat*), su ropa negra de terciopelo, la pluma del sombrero, sus maneras galantes, la indudable poesía de su habla, el sentimiento constante de superioridad sobre los demás, así como la delectación intensa con que se humilla"[180]. La moda del ensalzamiento de Hamlet estaba plenamente en boga y por eso añade el escritor ruso: "Todos se sienten halagados cuando se les llama Hamlet; en cambio, a nadie le gustaría merecer el apodo de Don Quijote [...] A nadie se le ocurriría burlarse de Hamlet"[181]. Si se contrastan estas palabras con la creación de Lugones tenemos la impresión de que ella es a la vez una ilustración de las palabras de Turguéniev y una reacción contra ellas, pues está claro que el escritor argentino está de parte de don Quijote, a quien tiene por maestro desde el "Prólogo" de su *Lunario sentimental*, y desde luego a él *sí se le ocurre burlarse* de Hamlet al retratarlo como lo hace.

A pesar de lo diferente que es el Hamlet de Turguéniev al de otras visiones que hemos esbozado, sigue apareciendo como un melancólico; el tipo de melancolía varía, pero sigue definiendo al personaje, que sufre intensamente hiriéndose con el autoanálisis. No es ajena a ese rasgo, según la exposición de Turguéniev, la popularidad de que gozaba la tragedia de Shakespeare, pues la moda de Hamlet aparece relacionada a la vez con el espíritu de los tiempos que le son afines y con el de su creador: "sabemos que Hamlet es probablemente la obra más popular de Shakespeare. Esa tragedia pertenece al número de

[179] *Ibidem*, p. 304.
[180] *Ibidem*, p. 296.
[181] *Ibidem*, p. 296.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

piezas que siempre llenan los teatros. Se trata de un fenómeno comprensible, dada la composición contemporánea de nuestro público, su gusto por la reflexión y el autoanálisis, su tendencia a dudar de sí mismo y su juventud; no vamos a mencionar las bellezas que colman esa obra, tal vez la más significativa del espíritu moderno, pero no podemos dejar de sorprendernos del genio de su creador, el cual, aun estando emparentado en muchos aspectos con el propio Hamlet, lo aparta de sí con el movimiento libre de la fuerza creadora, y convierte a su modelo en objeto de estudio para la posteridad. *El espíritu que ha creado este modelo es el espíritu de un hombre septentrional, un espíritu reflexivo y analítico, un espíritu pesado, sombrío, privado de armonías y tintes luminosos*, que no se contenta con las formas elegantes y a menudo limitadas"[182]; a ello contrapone el extremo de la jovialidad –al que aludimos– en la creación cervantina: "En la creación de Don Quijote se advierte *el espíritu de un hombre joven, un espíritu luminoso, alegre, ingenuo, sensible*, que no busca la profundidad de la vida, que no la abraza, sino que rechaza todas sus manifestaciones"[183]. Tal oposición se relaciona con la fundamental divergencia que el escritor ruso formula en estos términos: "existen, por un lado, los Hamlets pensativos, juiciosos y a menudo universales, aunque también con frecuencia inútiles y condenados a la inmovilidad, y por otro lado, los Don Quijotes medio locos, que sólo resultan útiles y hacen marchar a los hombres porque no comprenden ni ven más que un solo punto, que a menudo ni siquiera existe en la forma en que lo ven"[184].

Apuntando una vez más al contraste entre la superioridad moral de don Quijote frente a la superioridad intelectual de Hamlet, Turguéniev proporciona otro de sus análisis contrastados, en el que es fácil inscribir algunos aspectos de la recreación lugoniana reconocibles en ciertas citas que ya hemos recogido: "Don Quijote no se ocupa de su propia persona, se respeta a sí mismo y respeta a los otros, y no siente deseos de vanagloriarse; Hamlet, en cambio, [...] Es un hombre asustadizo, a veces incluso grosero, que presume de sí mismo y se burla de los demás. No obstante, posee la facultad de expresarse de forma

---

[182] *Ibidem,* pp. 306-307. Las cursivas son nuestras.
[183] *Ibidem,* p. 307. Las cursivas son nuestras.
[184] *Ibidem,* p. 305. Muy diferente fue el análisis del compatriota y coetáneo de Turguéniev Fiodor Dostoievski, que vio en el *Quijote* una "obra inmarcesible, la más triste de cuantas haya ideado el genio humano [...] [el libro] *más triste* de los que se han escrito", en el que las más elevadas virtudes se ven convertidas con frecuencia en cosa inútil para la humanidad e incluso "es objeto de su mofa". Cf. F. Dostoievski, "La mentira salva la mentira" (1877), *Diario de un escritor II* (1876-1881), en *Obras completas,* vol. IX, Barcelona, Vergara, 1969, p. 619. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

original y justa, una facultad inherente a toda persona que reflexiona y cultiva su espíritu, y que por tanto resulta totalmente inasequible para Don Quijote"[185]; añade de Hamlet que aunque "injuria a los reyes y a los cortesanos [...] es tiránico e intolerante [...] puede mostrarse astuto e incluso cruel"[186], mientras que "estamos obligados a reconocer en el honesto y franco Don Quijote una inclinación por el engaño medio inconsciente, medio inocente, por la ilusión; inclinación casi siempre inherente a la fantasía del entusiasta"[187], por lo que es más fácil que Hamlet caiga en el desánimo ante la menor adversidad y don Quijote parece, a pesar de los quebrantos que padece, inmune al desaliento.

El análisis comparativo de los personajes lleva a Turguéniev a establecer un paralelo entre sus creadores, según el cual "Shakespeare es un gigante, un semidiós... sí; pero Cervantes no aparece como un pigmeo ante este gigante [...] sino como un hombre, como un hombre de verdad; y un hombre tiene derecho a permanecer erguido incluso frente a un semidiós. Es indudable que Shakespeare apabulla a Cervantes –y no sólo a él– con la riqueza y poderío de sus fantasías, con el brillo de su elevadísima poesía, con la profundidad y amplitud de su gigantesco espíritu"[188], pero como él Cervantes tampoco cayó en las limitaciones de su época, ni en la frialdad o en la artificiosidad, ni en la exageración o en la barbarie. De la comparación se extrae el contraste entre el abarcador genio de Shakespeare y el más limitado de Cervantes: "El poderoso genio del poeta británico parece dominar todos los matices del alma humana; Cervantes extrae toda su riqueza de su propia alma [...] Sus dominios son más estrechos que los de Shakespeare; pero en él, lo mismo que en cualquier ser vivo, se refleja todo lo humano"[189]. Turguéniev imagina a Shakespeare, "el gran trágico", leyendo en su retiro, "en la soledad de su casa de Stratford", la novela de Cervantes, y añade: "Qué tema para un pintor que fuera al mismo tiempo un pensador: ¡Shakespeare leyendo el *Quijote*! ¡Dichosos países aquellos en los que surgen tales hombres, maestros de sus contemporáneos y de la posteridad!"[190]. Shakespeare, el "espíritu reflexivo y analítico [...] pesado, sombrío", es también para Turguéniev el ejemplo cardinal de genio indiscutible y puro, genio en el sentido más elevado del concepto. Incluso su

[185] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas,* op. cit., p. 310.
[186] *Ibidem,* pp. 310-312.
[187] *Ibidem,* p. 312.
[188] *Ibidem,* pp. 307-308.
[189] *Ibidem,* p. 309.
[190] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

visión del dramaturgo inglés leyendo el *Quijote* transmite la noción de que Shakespeare contiene a Cervantes. El íntimo regocijo, la comodidad que se percibe cuando Turguéniev habla de don Quijote acentúa la escasa simpatía que parece despertarle por momentos la figura del príncipe (de hecho, señala casi al final que "Hamlet gana mucho ante nuestros ojos gracias a su afición por Horacio"[191]), lo que no impide que reconozca en él la encarnación de uno de los principios esenciales de la naturaleza, de todo cuanto existe, y tampoco es óbice para que admire casi secretamente a Hamlet, que le parece emparentado con su genial creador, una figura que integra para él los rasgos de la excelencia intelectual y las sombras de su negatividad, y que en esa complejidad acaba dando la impresión de superar al analista.

Lugones no fue pintor (como pedía el novelista ruso), pero con los instrumentos con que contaba quiso propiciar a su modo el encuentro entre ambos genios, con el que ha soñado también más de un crítico. En consonancia con el modelo de Turguéniev, en su texto la figura de don Quijote se gana nuestro afecto, frente al Hamlet arruinado moralmente que es una caricatura de lo que fue, pero aun así casi cada una de sus expresiones y gestos están cargados con una densidad de connotaciones a veces equívocas. El gastado personaje shakespeareano sigue sin agotarse, paradójicamente, en manos de Lugones, y frente al don Quijote cervantino y modernista, el caballero victorioso del ideal, se alza la figura del gran perdedor, del enfermizo héroe llevado a uno de los extremos que recorrió después de salir de la pluma de Shakespeare y arribar a las consciencias de sus comentadores.

4.2.7 Reflexiones de Eugenio María de Hostos sobre Hamlet: un referente hispanoamericano

Hispanoamérica respondió, como no podía ser menos, a esta pasión por el análisis del personaje shakespeareano favorito. No está de más recordar la predilección de que gozaba el príncipe danés ya entre los hispanoamericanos de la generación anterior al Modernismo; fue una realidad que reseñamos en su momento aludiendo a testimonios de, entre otros, Santiago Estrada, Martín García Mérou, Miguel Cané o Eugenio María de

[191] *Ibidem*, p. 313.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hostos. Así pues, la respuesta de Hispanoamérica de mayor alcance en relación con Hamlet se dio tanto en el campo del ensayo como en el de la creación, y en ambos ámbitos lo hizo de forma original y propia; de lo primero se encargó el puertorriqueño Eugenio María de Hostos con su estudio sobre *Hamlet* (escrito en 1872 y publicado en 1873), en tanto que Lugones produjo, más de treinta y cinco años después, el texto de creación más relevante con el príncipe danés como protagonista.

El estudio de Hostos continúa la labor de la crítica romántica en un análisis que, aunque diferente de los anteriores, sigue la misma línea de visión idealizada y de exploración psicológica. Por otro lado, la pieza de Lugones propone un enfoque desmitificador que aglutina varias concepciones de Hamlet y que prolonga la línea explorada por Turguéniev en el campo del ensayo y por Laforgue en el de la creación. A su vez Lugones tenía para la recreación de don Quijote, sobre todo, un nuevo referente, la guía del maestro, Darío, que había escrito su "Letanía de Nuestro Señor Don Quijote", donde no por casualidad unía a don Quijote y a Hamlet, y el cuento "D.Q.". Si hubiéramos de encontrar la antítesis a la visión de Hostos tal vez deberíamos mirar hacia atrás, al análisis que elaboró Turguéniev, porque si éste destacó el sentido estético en el príncipe danés, Hostos se centra en su dimensión moral.

El escritor puertorriqueño, que había leído la interpretación de Goethe pero también la de Hugo –es más, tradujo el texto del ensayo del escritor francés sobre Hamlet– realizó un análisis con elementos propios, intensamente personal y moral, distanciándose tanto del de Goethe, al que alude repetidas veces para refutarlo y esbozar un retrato más rico, noble y heroico del personaje shakespeareano, como del tipo de Coleridge o Hazlitt, al darle un nuevo sentido a la irresolución del príncipe y un valor moral a su duda, pero distinto también al de Hugo.

Hostos pone el acento en el estado de transición que experimenta el príncipe danés, el abismo que separa lo que era y lo que va a ser, en su evolución por tanto, de modo que parte del Hamlet anterior a la tragedia, del perfil psicológico y moral anterior a los hechos que le cambiaron la vida. Se ha observado el contraste entre esa perspectiva y la de Lugones en su pieza del *Lunario sentimental*, donde "parecería trazar la imagen de Hamlet

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

posterior a la tragedia"[192]. Se puede decir que, en efecto, el escritor argentino toma el partido opuesto al de Hostos y ve al príncipe en el extremo ya del todo enfermizo y maniático a que lo ha conducido la acción desarrollada en el drama, pero también es cierto que el retrato que dibuja Lugones es fruto de la evolución de Hamlet, de su itinerario fuera de la obra de Shakespeare, en la cultura en la que se integró como mito de varias generaciones.

Así resume Hostos en la "Introducción" a su estudio lo que nos ofrece Shakespeare en *Hamlet*: "Un alma en crisis; un espíritu en progreso, una revolución moral; una lucha interior para hacer triunfar un progreso del ser en el ser mismo; el cataclismo de un alma [...] el espectáculo más digno que puede ofrecerse a la conciencia humana"[193]. El escritor puertorriqueño no es ajeno a la admiración por la hondura psicológica de que es capaz Shakespeare, a quien en un breve apartado que llama "Generalidades" define como "delicadísimo psicólogo"[194] en cuyas obras el atractivo de los caracteres es superior al de la historia, y que tiene la facultad de individualizar a sus personajes por ociosos que éstos sean: "nunca [...] deja ese personaje de ser un hombre, un individuo, un carácter, ya personal, ya genérico"[195]. A continuación, el crítico hace su análisis de los protagonistas de la tragedia, después sigue el recorrido de los cambios en Hamlet a través de las partes de la obra, desde la "exposición" al "desenlace" (afirma que "Desarrollo de la acción y desarrollo moral del protagonista serán la misma cosa en *Hamlet*. La acción sigue al héroe como el eco a la voz"[196]), y dedica epígrafes propios al famoso monólogo y al diálogo más significativo con Ophelia.

Esencialmente Hostos ve en Hamlet –así lo dejó dicho desde el principio– a alguien en crisis, que aparece en un momento de transición en que su concepción del mundo, de los individuos y de sus relaciones, de la moral circundante, cambia brutalmente por las desgraciadas circunstancias que conocemos, forzando una transformación en sí mismo. Se produce una auténtica ruptura, se abre un abismo que separa su idealismo anterior, su confianza y su fe, sus afectos sinceros, su dicha y su bondad, incluso su optimismo, del

[192] Cf. J. Cruz, "Hamlet en Lugones", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 31.
[193] Cf. E. M. de Hostos, *Hamlet,* en *Meditando...,* París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1909, p. 6.
[194] *Ibidem.*
[195] *Ibidem,* p. 7.
[196] *Ibidem,* p. 63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pesimismo, la desconfianza y la duda, la pérdida de las esperanzas y las ilusiones a que se ve abocado. De hecho, es de ahí de donde surge la universalidad de Hamlet: es por ese momento en que se agitan los cimientos de su mundo por lo que nos podemos sentir identificados con él, ya que según Hostos "Hamlet es un momento del espíritu humano, y todo hombre es Hamlet en un momento de su vida. Hamlet es el periodo de transición de un estado á otro estado del espíritu: del estado de sentimiento al de la razón; de la idealidad á la realidad; de la inconsciencia á la conciencia del vivir"[197]. Por eso, él no ve, como percibió Goethe, "*un* alma frágil despedazada por el peso de la duda"[198], sino "*el* alma humana sondeando los abismos de la realidad, en el tránsito de la alegría al dolor, de lo ideal á lo real, de la vida sentida á la pensada, de la vida inconsciente á la consciente"[199], de modo que "no hay caos más profundo que *Hamlet*, porque no hay obscuridad más tenebrosa que la recóndita actividad de nuestro ser"[200]; frente al Hamlet de Goethe que sucumbe bajo una presión que no puede soportar, el de Hostos se enfrenta dolorosa pero heroicamente a los desafíos que la nueva realidad le impone. El crítico hace notar la parcialidad de la visión del escritor alemán, que, sin tener en cuenta los aspectos de Hamlet que él sí ha considerado, deduce –seleccionando sólo lo que le conviene– su incapacidad para soportar el peso de la tarea impuesta, la debilidad de su espíritu: "Desatendiendo todos estos pormenores, Goethe se fija en uno solo para deducir de él que Hamlet era un espíritu débil que debía por necesidad sucumbir á la tarea que se le había impuesto"[201]. Es a Ophelia a quien Hostos aplicará la metáfora de la suma fragilidad con que Goethe ilustró su idea de Hamlet en el *Wilhelm Meister*.

Lo central en Hamlet para Hostos es la revolución moral que se da en el príncipe ante el abismo abierto entre la idealidad y la realidad, la armonía y el caos, la bondad y la perversidad; se produce en él una convulsión a la que no puede responder con la inmediatez instintiva de la acción, precisamente por la alta moralidad que posee, y se ocupa de dejar bien sentada la bondad de la naturaleza del príncipe, sus cualidades positivas: "Como todas las naturalezas en quienes predomina el sentimiento, era idealista y compendiaba la vida en aspectos de belleza, en anhelos de bien, en conceptos de verdad. De aquí el desinterés de su

[197] *Ibidem*, p. 37.
[198] *Ibidem*, p. 38. En cursivas en el original.
[199] *Ibidem*, p. 39. En cursivas en el original.
[200] *Ibidem*.
[201] *Ibidem*, pp. 41-42.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

existencia y la connatural moralidad de sus acciones. De aquí también el terror que experimenta en el primer momento de su vida nueva: cuando un áspero interés va á transformar su vida; cuando tiene que sondear el mal, que no conocía ni concebía; cuando tiene que penetrar en su conciencia, no para pedirle estímulos de acciones generosas, sino para que se doblegue ante la horrenda necesidad de una acción abominable. Amaba; tiene que odiar. Esa es la necesidad abominable que encuentra en el primer paso de su nueva senda; esa es la necesidad que abomina. Como todos los idealistas, Hamlet carecía de la depravada razón que, al afirmar el mal de la existencia, lo declara necesario. De esa razón depravada es hija la voluntad, esencialmente perversa, que en el retrato de Claudio hemos hallado"[202]. Lo que rige la conducta y los sentimientos de Hamlet es, por tanto, su repudio al mal, de donde extrae Hostos una explicación positiva sobre hechos que generalmente se interpretan de forma negativa. Así, su atracción por el suicidio no deja de tener su lado virtuoso: "Si Dios no fulminara sus rayos contra los suicidas, se suicidaría. Prefiere el suicidio al mal"[203]. Su incomprendida dilación tiene asimismo estrecha relación con su amor al bien y su aversión al mal, pues a diferencia de los demás "él se espanta de tener que hacerlo por deber"[204]. Del mismo modo su búsqueda de soledad y su aislamiento adquieren los tintes más nobles, pues están relacionados con la reflexión y el conocimiento de sí mismo: "Se aísla, porque necesita conocer hondamente el nuevo estado; busca la soledad porque la necesita para pensar sin distraerse; huye de los hombres, porque son cortesanos de la fortuna y enemigos instintivos del dolor. Llora en la soledad, ríe y hace reír en la sociedad: aquí lo acecha todo el mundo; allí solo su conciencia lo examina"[205]. La duda misma es para Hostos elemento esencial y la disecciona con especial interés. Hamlet, explica, se enfrenta sucesivamente con dos tipos de duda: primero la cognitiva, después –una vez superada ésta– la que se desarrolla en su conciencia, y siempre es juzgada la duda positivamente por el crítico, pues es el producto de la búsqueda de la verdad y del bien por parte del príncipe. Es precisamente la inaceptabilidad del mal, siquiera como medio, lo que provoca la lucha interior que se sostiene en su conciencia, pues aunque ya sabe "Que el mal

[202] *Ibidem,* pp. 42-43.
[203] *Ibidem,* p. 51.
[204] *Ibidem,* p. 52.
[205] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

le ha salido al encuentro", aún ignora "Que tenga derecho para hacer el mal"[206]. El eje del análisis de Hostos lo constituye, por tanto, la relación de Hamlet con el mal, que es lo que lo rige tanto en el terreno de la razón como en el de los sentimientos (recordemos que el fundamento para la explicación, muy posterior, de Bernardo Verbitsky coincidirá con la línea maestra de esta interpretación). Al confirmarse los temores del príncipe, se diluye la duda sobre la verdad y se hace evidente que no puede escapar del contacto con el mal, pero su naturaleza profundamente moral se asquea y se rebela: "¿Qué queda en él? La herencia de un mal que le repugna; el patrimonio de una venganza, que maldice; y el horrendo poder de ver, tras la apariencia de las cosas y los hombres, la deforme realidad de hombres y cosas"[207]. Es entonces cuando tiene lugar la tremenda convulsión moral que transformará al Hamlet generoso y optimista. La revolución que ocurre en su interior lo deja sin apoyos, a expensas de su debilidad, pero le da asimismo la fuerza con que armarse para combatirla: su locura fingida, la astucia, la rudeza, la ironía, los sarcasmos, las burlas y los desdenes que despliega: "El mismo Hamlet se asombra del cambio que ha correspondido en su palabra al cambio operado en su interior, y decide utilizarlo, fingiendo una locura. No es necesario que la finja. No está loco ni estará loco; pero ha franqueado de un solo impulso toda la distancia que hay de la idealidad optimista al pesimismo ideal, y basta que no se entiendan sus palabras, sus acciones, sus deseos, sus sentimientos, sus ideas, para que todos lo declaren loco"[208]. En la contienda interior entre "la conciencia que no quiere decidirse y la voluntad ansiosa de vencer la irresolución de la conciencia"[209] sitúa el escritor a un tiempo la debilidad del príncipe como hombre bueno que teme realizar el mal, y la heroicidad, cifrada precisamente en su terca oposición al mal, de un corazón magnánimo que llega "á un momento de dolor desesperado en que, juzgándose con el juicio con que temen ser juzgados por los otros, aceptan el mal como un mandato categórico de la realidad, como medio necesario de la existencia"[210].

La figura que esboza Hostos es esencial y genuinamente moral, no de una moral negativa, sino de la que surge de un espíritu idealista que se enfrenta inopinadamente a los escollos de una realidad cuya existencia no podía sospechar siquiera. La irresolución de

[206] *Ibidem*, p. 65
[207] *Ibidem*, p. 56.
[208] *Ibidem*, p. 59.
[209] *Ibidem*, p. 68.
[210] *Ibidem*, pp. 68-69.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hamlet es un hecho indiscutible, pero la manera de interpretarla ha encontrado muy distintas explicaciones: a la luz de la concepción de Hostos, la irresolución del príncipe está perfectamente justificada, moralmente justificada, pues sólo el género de personas dominadas por una voluntad perversa, un poder ejecutivo no sometido a la razón, como es el caso de Claudio, actuaría con determinación instintiva; no corresponde a Hamlet, hombre de reflexión dominado por la razón, conducirse con semejante precipitación. Por otra parte, Hostos interpreta que la irresolución de Hamlet termina en determinado momento, a partir del cual no hay una dilación voluntaria, consciente o inconscientemente, sino razones justas que impiden que lleve a cabo el deber que se ha impuesto, en lo que también se distingue su interpretación de muchas otras. Piensa Hostos que una vez se disuelve también la duda en la conciencia del protagonista, éste acabará rindiéndose al mal necesario, aunque no sin que ello le produzca un intenso dolor íntimo, no sin que se autoinflinja una tortura al buscar la complacencia en su propio sufrimiento: "Hará el mal que no quiere, y se complacerá tanto más en ese mal cuanto más sufra. Creerá que así se acostumbra al dolor de hacer el mal"[211].

A partir del monólogo Hostos aprecia el abandono absoluto de toda vacilación, una aceleración de la acción también, y una transformación en Hamlet que a partir de entonces "ya no tiene que discutir con su conciencia, porque ya está todo discutido, y ya hay en él un carácter definitivo que sólo necesitará una circunstancia, la que fuere, para realizarse definitivamente [...] Hamlet va directamente á su venganza; Claudio, por su parte, va sin vacilación á su nuevo crimen"[212]. Las opciones o argumentaciones que otros han visto como subterfugios, excusas para dejar de actuar aún, son interpretadas por Hostos como razones válidas, y observa cómo Hamlet busca las circunstancias que antes rechazaba; la estampida del rey por el efecto de la representación alegra inusitadamente a Hamlet "porque si la irresolución es una tristeza abrumadora, el primer momento de la resolución es una alegría loca. Hamlet está seguro de que podrá vengarse, y exhala su contento [...] Si aún, cuando Horacio le dice que ha observado lo que él, siente y expresa tristeza, no es que vacile, es que su alma generosa se entristece de la necesidad del mal. Por eso pide música, ruido, bullicio exterior: para matar esa tristeza"[213]. También con Rosenzcrantz y

[211] *Ibidem*, p. 61.
[212] *Ibidem*, p. 80.
[213] *Ibidem*, p. 82.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Guilderstern se muestra "ya tan seguro de sí mismo"[214]. Igualmente cree Hostos en las razones que da Hamlet cuando retrasa la venganza sobre Claudio al encontrarlo orando, y no lo juzga una mera excusa para una nueva dilación, ocurre simplemente que "ya él está seguro de su resolución y tiene calma para esperar"[215]. Incluso argumenta que la visión de los ejércitos de Fortimbras marchando a la muerte probable por una nadería excita su monólogo porque "busca ansiosamente las circunstancias y las ocasiones que rehusaba antes, y en todo encuentra motivos á la acción, ejemplos del poder que tienen los que no discuten con su voluntad y la obedecen"[216]. No obstante, en ese monólogo parece volver a rebelarse contra su inacción, pero Hostos, que lo considera mal entendido o desatendido, lo interpreta como una especie de grito de protesta contra la fatalidad: "No se trata de pensar sangre: ya está pensada y discutida y decidida: se trata meramente de maldecir la incomprensible fatalidad que, producida por motivos interiores ó exteriores, impide que el paciente de ese estado moral salga de una vez y en un solo momento activo, de él. Hamlet sabe que consumará su obra, sabe que cada paso que adelanta lo conduce á ella; pero no sabe por qué, otros, casi todos los hombres, consiguen más y más pronto de sí mismos y del mundo, empleando en querer, en desear, en escoger medios, esfuerzos infinitamente más pequeños que los empleados por él para sólo decidirse á proceder"[217].

La relación con Ophelia va siendo fiel reflejo de los laberintos por los que discurre el alma de Hamlet. Naturalmente Hostos interpreta el amor del príncipe hacia la joven en términos positivos, al menos considera que tal amor es auténtico, aun cuando no se abandone a él y lo "[mortifique] [...] para justificar su duda"[218]. El crítico explica la escena muda entre Hamlet y Ophelia relatada por ella como la expresión de "la recóndita angustia de la duda unida al íntimo adiós de la esperanza"[219]. La visión idealizada de Hostos y sobre todo su fe en el propio Hamlet lo llevan a creer sin sombra de duda en la verdad de su inmenso amor por ella; de hecho, llega a juzgar que "Nadie la ama como él; nadie desea inundarse de ella como él; pero á nadie le está tan vedada como á él, y la rechaza"[220]; es más, cree que este amor es mayor de lo que él mismo manifiesta, e interpreta la declaración

[214] *Ibidem*.
[215] *Ibidem*, p. 83.
[216] *Ibidem*, p. 84.
[217] *Ibidem*, p. 88.
[218] *Ibidem*, p. 50.
[219] *Ibidem*, p. 61.
[220] *Ibidem*, p. 76.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que le hizo a ella en estos términos: "*Yo te amé* es, *yo te amo*. En boca de Hamlet significa más: «Te amo; pero no debo amarte.» Es un combate á muerte entre el deber de vengar y la necesidad de amar"[221].

Hemos dejado casi para el final un breve comentario a las observaciones de Hostos en relación con el monólogo que empieza "To be or not to be". Lo que él llama el "monólogo sombrío" y considera "por sí solo una tragedia"[222] es una de las dos escenas (la otra es la del diálogo con Ophelia) sobre las que según el crítico "flota la neblina sutil de lo sublime"[223]. Queda, pues, en evidencia que, según él, el lado más melancólico de Hamlet es también el más sublime. Desde el principio habló Hostos de la "tenebrosa taciturnidad de Hamlet"[224] y señaló después, como una de las consecuencias del cambio del príncipe, el ensimismamiento al que se da en el desarrollo de la acción: "Sólo á sí mismo, sólo á la evolución que va verificándose en su espíritu, está atento"[225]. Pero el monólogo que comentamos es presentado como el "apogeo" de la revolución moral habida en el príncipe, como el diálogo que podemos establecer con el "huésped taciturno que albergamos en no sé qué rincón del organismo"[226], y parece, en definitiva, el emblema de las meditaciones melancólicas, hecho para recitarse como la oración más dolorosa y amarga del espíritu: "Bienaventurados los que hayan venido á la vida, estado en ella, pasado de ella, sin tener que descansar la pesada cabeza sobre el pecho para pensar hondamente y decir en el hondo secreto de su alma:"[227], dice Hostos antes de reproducir el monólogo.

En definitiva, el Hamlet que describe el escritor puertorriqueño no es el antagonista de don Quijote que vieron otros, no es por supuesto un egoísta, ni un ser demasiado débil, ni siquiera aquél cuya reflexión continua se convierte en un defecto que lo inhabilita para la acción; antes bien, esa reflexión es prueba de su elevada conciencia, de su profundo sentido moral, de su aversión por el mal, que es lo que verdaderamente lo entristece; es, pues, también él, un cruzado del ideal, aunque, eso sí, sus batallas se desarrollan en el interior de sí mismo, y por eso "Cuando la realidad contrasta con su ideal, se ampara en el ideal para

---

[221] *Ibidem,* p. 77.
[222] *Ibidem,* p. 73.
[223] *Ibidem,* p. 79.
[224] *Ibidem,* p. 21.
[225] *Ibidem,* p. 65.
[226] *Ibidem,* p. 72. Recuérdese que Hugo había visto en Hamlet a "el hombre fúnebre que somos todos en determinadas situaciones". Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 345.
[227] Cf. E. M. de Hostos, *Hamlet,* en *Meditando...,* op. cit., pp. 73-74.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

olvidar la realidad; cuando el mundo desmiente su idea del mundo, rehace en su espíritu esa idea; cuando la sociedad lo engaña, acaricia en su corazón el sueño dorado de la sociedad perfecta que soñó"[228]. Este Hamlet no es tan distinto de don Quijote en cuanto infatigable perseguidor de la utopía, aunque recurra al pensamiento y a la ensoñación, en vez de a la acción, para luchar contra lo que ensucia esa idea.

4.2.8 El Hamlet de Jules Laforgue, otro modelo para Lugones

Dijimos muy a propósito, al final de nuestros comentarios a la crítica de Turguéniev, que Hamlet fue llevado por Leopoldo Lugones a uno de sus extremos: el de aquella "antic disposition"[229] que se propuso adoptar el príncipe. Este camino ya había sido transitado por Jules Laforgue (1860-1887)[230], pues si en lo que se refiere a la delineación global esencial del personaje hemos podido apreciar las coincidencias con el análisis de Turguéniev, es aún más evidente que para la caracterización enfática del aspecto bufonesco debió de tomar el modelo de Laforgue, con ánimo marcadamente paródico. Casi podría decirse que con su pieza dialogada Lugones devuelve al ámbito del teatro al Hamlet de Laforgue, que el escritor francés (nacido en Montevideo) había sacado de tal ámbito al situarlo como protagonista de una de sus *Moralidades legendarias*, editadas en un principio separadamente, y en revistas a lo largo de 1886. El análisis del modelo se hace necesario, pues a su luz veremos aparecer al personaje de Lugones claramente iluminado.

Del favor de que gozaba Hamlet entre los franceses, acentuada en los círculos del decadentismo, hemos dado algunas muestras antes. También en ese país surgió entonces la

---

[228] *Ibidem,* p. 45.

[229] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., I.v.180. El propio Hamlet alumbra el significado de sus palabras cuando habla dos versos antes de la actitud extraña o excéntrica que puede demostrar a partir de ese momento (el encuentro con el fantasma de su padre). Por cómo vemos actuar al príncipe en escena podemos también deducir los matices que va a tener esta palabra, "antic", en el desarrollo de la obra. En la nota correspondiente de la versión de Arden se da una definición de Cawdrey en *A table alphabetical* (1604), donde "anticke" aparece como "disfrazado", añadiendo el editor que "La palabra se usa sobre todo para referirse a un actor con una cabeza postiza o una máscara grotesca". Cf. H. Jenkins, notas, en W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., p. 226, n. 180. "The word is particularly used of an actor with a false head or grotesque mask".

[230] M. T. Maiorana señala el carácter progresivo de algún rasgo marcado en las recreaciones que estudiamos, por ejemplo, el materialismo que representa y alcanza el Hamlet de Lugones en oposición al idealismo de don Quijote, aspecto en el que "Este Hamlet del siglo XX ha llegado al extremo del camino que señaló su antecesor del siglo XIX". Cf. M. T. Maiorana, "Hamlet desde Shakespeare hasta Lugones a través de Laforgue", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 40.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

voz original y paródica de Laforgue, que ofreció el testimonio de su devoción en varias composiciones poéticas y en una de sus *Moralidades legendarias*, la de "Hamlet o las consecuencias del amor filial"[231]. Hay un hecho que suele aducirse como ejemplo de esa devoción, de la búsqueda –esencial para el poeta– de un encuentro verdadero con el añorado príncipe: su viaje a Elsinor el 1 de enero de 1886, que contribuyó a su vez a intensificar su interés por Hamlet.

La densa presencia de Hamlet en la obra de Laforgue se concreta de varias formas: en la elección de citas de la tragedia shakespeareana como epígrafes a varios de sus poemas en *Des fleurs de bonne volonté*, libro del que se ha dicho que está "escrito bajo el signo de *Hamlet*"[232]; en el tono, los temas, incluso la voz lírica de los *Derteoniers vers*; y, singularmente, en la pieza "Hamlet, ou les suites de la piété filial".

4.2.8.1 Hamlet en el yo poético de Laforgue

Laforgue explora varias vías de acercamiento en relación con Hamlet, y la importancia de su encuentro tiene que ver tanto con los hallazgos literarios del francés como con el proceso de conocimiento y comprensión de su propio yo así como de las cuestiones fundamentales sobre el destino del hombre, la búsqueda de sentido, sus dudas sobre la trascendencia, la angustia ante la muerte inevitable y el abismo de la nada... En un elevado número de composiciones del poeta es notorio el hábito del monólogo a la manera de Hamlet, con sus mismas dudas, sus búsquedas metafísicas, su pesimismo fundamental. Los epígrafes procedentes de *Hamlet* en *Des fleurs de bonne volonté*, casi siempre de escenas con Ophelia en las que el príncipe exhibe su crueldad y su escepticismo en cuanto a la virtud femenina, sirven de introducción a poemas que despliegan una amargura similar –aunque menos acre– a la que Hamlet disfraza con su sarcasmo. La presencia de éste en *Últimos versos* es tal que, por momentos, parece que Laforgue ha hecho del personaje de Shakespeare la voz lírica de sus poemas. El hecho ha sido captado y muy bien analizado por Martín Scofield, que interpreta la apropiación de Hamlet por parte del poeta francés en

[231] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* Madrid, Cátedra, 1994 pp. 61-99. El editor y traductor de las *Moralidades legendarias* al español señala en su "Introducción" que "el interés de Laforgue por Hamlet es previo a esta moda". Cf. A. Rodríguez López-Vázquez, "Introducción", en J. Laforgue, *Moralidades legendarias*, op. cit., p. 35.
[232] Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estos términos: "Laforgue hizo de Hamlet un decadente irónico de finales del siglo XIX. Pero al hacerlo así creó una figura que podía representar al poeta mismo"[233]. La adopción de la "máscara" de Hamlet por parte del poeta lo habría ayudado, además, en su evolución poética: "Parece que Laforgue encontró una especie de *alter ego* en la máscara de Hamlet, no simplemente un héroe con el que contrastarse. Leer *Hamlet* parece haberle ayudado, sugiero, a ver tanto la seriedad como el absurdo en su difícil situación, y a tomarse a sí mismo en serio a la vez que no demasiado en serio. La mente de Hamlet fue una a través de la cual él pudo explorar y criticar la suya propia"[234].

Si en "Hamlet o las consecuencias del amor filial" Laforgue se adentra en el lado bufonesco de Hamlet, en los poemas de los *Últimos versos* ahonda en la cara más amarga, aspecto que tiene su expresión más desolada en el poema sin título numerado como XII y precedido de un epígrafe que reproduce las palabras más sustantivas de la escena del "Get thee to a nunnery". Los dos aspectos que son esenciales en el drama shakespeareano, el cómico de Hamlet como "fool" y su esencia de trágico, son vitales también para Laforgue. El tono de *Últimos versos* logra dar a la ironía una función distinta a la que tiene cuando se produce en entornos decididamente paródicos: en estos poemas esa ironía hace más profunda e hiriente la marca de melancolía omnipresente en las composiciones. El tono, que el poeta dice no poder cambiar, de uno de sus poemas más conocidos ("L'hiver qui vient") se construye a través de motivos reveladores, como el del invierno a punto de caer –como caen la lluvia y la noche–, el frío que hace tiritar, la imagen del sol agonizante

> Sur une litière de jaunes gentes
> De jaunes gentes d'automne[235],

y el sonido grave de los cornos ("mélancoliques!"[236]) –sonando en varios poemas como fondo o *leit motiv* de los mismos–, que se van con el viento Norte[237].

---

[233] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 34. "Laforgue made of Hamlet an ironic decadent of the late nineteenth century. But in so doing he created a figure who could stand for the poet himself".

[234] *Ibidem,* p. 44. "It seems that Laforgue found a kind of *alter ego* in the mask of Hamlet, not simply a hero with which to contrast himself. Reading *Hamlet* seems to have helped him, I suggest, to see a seriousness as well as an absurdity in his predicament, and to take himself seriously as well as not too seriously. Hamlet's mind was one through which he could explore, and criticize, his own".

[235] Cf. J. Laforgue, "L'hiver qui vient", *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., pp. 154-156. "sobre un lecho de amarillas retamas / de amarillas retamas de otoño". *Ibidem,* pp. 155-157.

[236] *Ibidem,* p. 158.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En "III. Dimanches" la voz del poeta es alusivamente la voz patética de un Hamlet confundido por la propia identidad, que reconoce la pérdida de su amada –y con ella la de la oportunidad de amar– y acepta la forzosa soledad, que se convierte en su estigma:

> Bref, j'allais me donner d'un "je vous aime"
> Quand je m'avisai non sans peine
> Que d'abord je ne me possédais pas bien moi-même.
>
> [...]
>
> Ainsi donc, pauvre, pâle et piètre individu
> Qui ne croit à son Moi qu'à ses moments perdus,
> Je vis s'effacer ma fiancée
> Emportée par le cours des choses,
> telle l'épine voit s'effeuiller,
> Sous prétexte de soir sa meilleure rose.
>
> [...]
>
> Trop tard! ma petite folie est morte!
> Qu'importe *Vae soli!*
> Je ne retrouverai plus ma petite folie[238].

La obsesión por la pureza, la castidad, la virtud, arranca al poeta-Hamlet estas irónicas palabras:

> Mon corps, ô ma sœur, a bien mal à sa belle âme...[239]

y hace que exprese estos consejos:

> En attendant, oh! garde-toi des coups de tête,
> Oh! file ton rouet et prie et reste honnête[240].

La soledad de Hamlet es un elemento central, común tanto en el de Shakespeare como en los de Laforgue y Lugones[241]. Siendo una de las causas de esa soledad el sentimiento de

---

[237] Puesto que también los cuatro vientos, como los elementos, las partes del día, las edades del hombre, las estaciones, etc., se correspondían con los temperamentos, es precisamente el viento del norte o Boreas el que se asociaba con la melancolía. Así aparece en la xilografía de Durero que representa a la Filosofía y que sería portada de los *Libri amorum* (1502) de Conrad Celtes (fig. 58). Dicen los autores de *Saturno y la melancolía* que "Boreas, el viento del norte, un viejo calvo y flaco, significa la tierra, el invierno (de ahí los carámbanos) y el hombre «melancólico»". Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 273.

[238] Cf. J. Laforgue, *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 168. "En resumen, que me iba a lucir con un "Te quiero" / cuando caí, no sin pesar, / en que, lo primero, ni siquiera era dueño de mí mismo / [...] / Así que, pobre, pálido y triste tipo / que no cree en su Yo más que a ratos perdidos, / vi esfumarse a mi novia / llevada por el curso de los acontecimientos, / igual que la espina ve deshojarse / so pretexto de noche su rosa favorita. / [...] / ¡Muy tarde ya! ¡Mi pequeña pasión ha muerto! / ¡Qué más da *Vae soli*! / No volveré a encontrarla, mi pequeña pasión" *Ibidem,* p. 169.

[239] *Ibidem,* p. 170. "A mi cuerpo, hermanita, le pesa mucho alma tan pura". *Ibidem,* p. 171.

[240] *Ibidem,* p. 172. "Mientras esperas, ¡oh!, cuidado con las imprudencias, / ¡oh!, hila en tu rueca, reza y protege tu virtud". *Ibidem,* p. 173.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

superioridad y de incomprensión, es inevitable el desencuentro con la mujer que refleja Laforgue, explicado también por las expectativas diferentes que tiene cada uno:

> Si tu voulais seulement m'approfondir ensuite un peu!
>
> Non, non! C'est sucer la chair d'un cœur élu,
> Adorer d'incurables organes
> S'entrevoir avant que les tissus se fanent
> En monomanes, en reclus!
>
> Et ce n'est pas sa chair qui me serait tout,
> Et je ne serais pas qu'un grand cœur pour elle,
> Mais quoi, s'en aller faire les fous
> Dans des histoires fraternelles!
> L'âme et la chair, la chair et l'âme,
> C'est l'Esprit édénique et fier
> D'être un peu l'Homme avec la Femme[242].

La exhortación final al poeta-Hamlet en esta composición alude frívola e irónicamente al remedio tradicionalmente más aclamado, y también uno de los más específicos, para la melancolía: el eléboro. Así el poeta se contempla con distancia, desde fuera, y se burla de su propio *ennui*:

> —Allons, dernier des poètes,
> Toujours enfermé tu te rendras malade!
> Vois, il fait beau temps tout le monde est dehors,
> Va donc acheter deux sous d'ellébore,
> Ça te fera une petite promenade[243].

De un modo ya directo y explícito, la voz del poeta de "IV. Dimanches" es la de Hamlet, y probablemente por eso aflora, junto con otros matices, el elemento "clownesco", el ingenio burlón del príncipe; así ocurre en la primera estrofa, donde habla de las hojas que caen como Antígonas y Filomelas que su sepulturero "recoge a paladas". Se inicia la composición, muy conscientemente, con un tono melancólico despertado por la repetida alusión al otoño, con las imágenes que se le asocian de oscuridad, encierro, soledad,

---

[241] Cf. J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, *op. cit.*, pp. 43-50. En este estudio, tres de los autores consideran en sendos trabajos la soledad en cada uno de esos Hamlets.

[242] Cf. J. Laforgue, *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., pp. 170-172. "¡Si tan sólo quisieras profundizarme un poco! / ¡No, no! ¡Eso es chupar la sangre de un corazón elegido, / adorar órganos incurables, / Adivinarse antes de que marchiten los tejidos, / como monomaníacos, como reclusos! / Y no es su carne lo que para mí sería todo / y para ella yo no sería sólo un gran corazón. / ¡Pero bueno, ir a hacerse los locos / con historias fraternales! / El alma y la carne, la carne y el alma, / es el espíritu edénico y altivo / de ser un poco el Hombre con la Mujer". *Ibidem,* p. 173.

[243] *Ibidem,* p. 172. ""—Vamos, último de los poetas, / ¡siempre encerrado acabarás enfermo! / Mira qué bueno hace, todo el mundo está afuera, / anda, vete a comprar un poco de eléboro / y así te das un paseíto". *Ibidem,* p. 173."

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imágenes de la caída (atracción ctónica), y la mención a dos mitos del infortunio, el de Antígona y el de Filomela, para terminar la estrofa con la exclamación ante la calavera de Yorick, que se ha convertido en una especie de consigna hamletiana, por resumir en tan lacónica expresión el hábito de la reflexión melancólica en el príncipe:

> C'est l'automne, l'automne, l'automne,
> Le grand vent et toute sa séquelle
> De représailles! et de musiques!...
> Rideaux tirés, clôture annuelle,
> Chute des feuilles, des Antigones, des Philomèles:
> Mon fossoyeur, *Alas poor Yorick!*
> Les remue à la pelle!... [244]

La obsesión por la figura de Ophelia siempre late en estos poemas; aquí se empieza por una suave ironía y se llega a la expresión enfática de la amargura, aunque en este caso sin el tono de franco resentimiento que se percibe a veces en el Hamlet de Shakespeare y, exacerbado, en el de Lugones:

> Les Jeunes filles inviolables et frêles
> Descendent vers la petite chapelle
> Dont les chimériques cloches
> Du joli joli dimanche
> Hygiéniquement et élégamment les appellent.
>
> Comme tout se fait propre autour d'elles!
> Comme tout en est dimanche! [245]

La ironía que despliega este Hamlet se acentúa por la consciencia de sí mismo como "Gran Canciller del Análisis":

> Ah! moi, je demeure l'Ours Blanc !
> Je suis venu par ces banquises.
> Plus pures que les communiantes en blanc...
> Moi, je ne vais pas à l'église,
> Moi, je suis le Grand Chancelier de l'Analyse,
> Qu'on se le dise[246].

[244] *Ibidem,* p. 174. "¡Es otoño, otoño, otoño, / el vendaval y todo su cortejo / de represalias! ¡Y de músicas!... / Cortinas corridas, clausura anual, / caída de las hojas, las Antígonas y las Filomenas; / Mi sepulturero, *Alas poor Yorick!* / ¡las recoge a paladas!...". *Ibidem,* p. 175.

[245] *Ibidem,* p. 174. "Las Damiselas inviolables y frágiles / bajan hacia la ermita / cuyas campanas quiméricas / del domingo requetelindo / las llaman con higiene y elegancia / ¡Qué limpio está todo junto a ellas! / ¡Cómo se ha puesto todo de domingo!". *Ibidem,* p. 175.

[246] *Ibidem,* p. 174. "¡Ah, lo que es yo, aun hago de Oso Blanco! / Me vine por estas tundras / más puras que las niñas de primera comunión... / Yo no voy a la iglesia, / yo soy el Gran Canciller del Análisis, / y así lo hago saber". *Ibidem,* p. 175.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La burla y el cinismo acaban mezclándose con el pesimismo y con el hastío, tan propios del personaje shakespeareano, que declaró el fastidio que sentía por los usos de este mundo[247]:

> Pourtant, pourtant!. Qu'est-ce que c'est que cette anémie?
> Voyons, confiez vos chagrins. à votre vieil ami...
> Vraiment! Vraiment!
> Ah! Je me tourne vers la mer, les éléments
> Et tout ce qui n'a plus que les noirs grognements!
>
> Oh ! que c'est sacré!
> Et qu'il y faut de grandes veillées![248]

Pero lo que en este poema se expresa con particular insistencia es la desazón que produce la renuncia al amor, la añoranza de una vida juntos, o al menos de una muerte juntos, una especie de tabla de salvación para la soledad incurable, para el distanciamiento de la especie humana, a la que también despreció el Hamlet de Shakespeare refiriéndose a ella como la "quintaesencia del polvo"[249]:

> Et voyez comme on tremble
> Au premier grand soir
> Que tout pousse au désespoir
> D'en mourir ensemble!
>
> Ô merveille qu'on n'a su que cacher!
> Si pauvre et si brûlante et si martyre!
> Et qu'on n'ose toucher
> Qu'à l'aveugle, en divin délire!
>
> Ô merveille,
> Reste cachée idéale violette,
> L'Univers te veille,
> Les générations de planètes te tettent,
> De funérailles en relevailles !...
>
> Oh, pardonnez-lui si, malgré elle,
> Et cela tant lui sied,
> Parfois ses prunelles clignent un peu
> Pour vous demander un peu
> De vous apitoyer un peu !
>
> Ô frêle, frêle et toujours prête
> Pour ces messes dont on a fait un jeu
> Penche, penche ta chère tête, va,
> Regarde les grappes des premiers lilas,

[247] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., I.ii.133-134.
[248] Cf. J. Laforgue, *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 176. "Y sin embargo... Esta anemia ¿a qué viene? / Venga, contadle vuestras penas a este viejo amigo. / ¡Hay que ver, hay que ver! / ¡Ah! ¡Me vuelvo hacia el mar, los elementos / y todo lo que gime con sus negros lamentos! / ¡Oh, qué condenado todo! / ¡La de veladas que se necesitan!". *Ibidem,* p. 177.
[249] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., II.ii.308.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Il ne s'agit pas de conquêtes, avec moi,
Mais d'au-delà!

Oh ! puissions-nous quitter la vie
Ensemble dès cette Grand'messe,
Écœurés de notre espèce
Qui bâille assouvie
Dès le parvis!...[250]

La conciencia del Hamlet que parece expresarse por medio del poeta en estos textos llega a su extremo de escepticismo, y su ironía pone de relieve sus rasgos más negativos: la desconfianza, las obsesiones, el pesimismo, la pulsión destructiva:

Que nul n'intercède,
Ce ne sera jamais assez,
Il n'y a qu'un remède,
C'est de tout casser.

¡O fanfares dans les soirs!
Ce sera barbare,
Ce sera dans espoir.
Et nous aurons beau la piétier à l'envi,
Nous ne serons jamais plus cruels que la vie,
Qui fait qu'il ait des animaux injustement rossés,
Et des femmes à jamais laides…
Que nul n'intercède,
Il faut tout casser.
[…]
Aux armes, citoyens! Il n'y a plus de RAISON:
Il prit froid l'autre automne,
S'étant attardé vers les peines des cors,
Sur la fin d'un beau jour[251].

Hay un elemento en esas palabras que pone en relación varios textos: la crueldad concretada en el maltrato a los animales se verá también en "Hamlet o las consecuencias

[250] Cf. J. Laforgue, *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., pp. 176, 178. "¡Ya veis cómo temblamos / la primera gran noche, / y todo te hace desesperar / de poder morir juntos! / ¡Oh sorpresa que sólo pudimos esconder! / ¡Tan pobre y tan mártir, tan ardiente! / ¡Y que sólo te atreves a tocar / a ciegas, en un éxtasis divino! / ¡Oh sorpresa, / sigue escondida, violeta ideal, / te vela el Universo, / te amamantan linajes de planetas, / de funerales a misas de parida!... / [...] / ¡Oh, tienes que perdonarla si, / con lo bien que le sienta, / a veces hace guiños sin querer, / sólo para pedirte / que le tengas un poco de lástima! / ¡Oh, frágil, frágil y siempre lista / para esas misas que ya son como un juego, / anda, baja tu cabecita linda, / mira esos racimos de tempranas lilas, / no es cosa de conquistas, conmigo es mucho más! / ¡Oh, si pudiéramos dejar esta vida / los dos juntos, al acabar esta Misa Solemne, / asqueados de nuestra especie / que bosteza, harta ya / en el atrio!...". *Ibidem,* pp. 177, 179.

[251] Cf. J. Laforgue, "Simple agonie", *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., pp. 188, 190. "Que nadie interceda, / nunca será bastante. / No queda más remedio / que arrasar todo. / ¡Oh charangas nocturnas! / Va a ser bárbaro, / no va a haber remisión. / Y por mucho que la pisoteemos, / no podremos ser nunca más crueles que la vida, / que permite animales injustamente maltratados, / y mujeres feas para siempre... / Que nadie interceda, / hay que destrozarlo todo / [...] / ¡A las armas, ciudadanos! Ya no hay RAZÓN: / Se resfrió el pasado otoño, / por entretenerse con las penas de los cornos, / al final de un hermosos día". *Ibidem,* pp. 189, 191.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del amor filial" y en la pieza de Lugones. El Hamlet de la *Moralité* se entrena para la venganza ejerciendo la violencia contra animales y vive un momento de extrema crueldad en que se entrega a sus excesos destructivos en una mañana de caza. El Hamlet de Lugones demuestra su sadismo en la reacción que tiene al oir el lejano rebuzno de un asno, y expresa, con una amargura mayor que el de Laforgue, el momento en que él mismo se abandona a una crueldad que estaría, según el poeta francés en su poema, a la altura de la crueldad de la vida, materializándose también en el maltrato injusto a los animales. El texto de Lugones supera, no obstante –si no en los hechos, sí en la expresión–, el grado de violencia, plasmada en la cruda imagen de un pistoletazo a sangre fría, y en él se alude, como en el poema, al abandono de la racionalidad:

> *(Oyese a lo lejos el rebuzno de un asno.)* ¡Ah el maldito jumento lunático! *Creo que le arrancaría las orejas con gran placer,* a pesar de su bondad específica [...] Poco a poco os vais sintiendo un tanto contradictorio. Cometéis extravagancias por el placer de cometerlas. Ya habéis visto lo que me pasa. Mis zapatos chillones y mis molinetes son estúpidos; pero muy agradables. Son también imperativos categóricos; formas de razonar un tanto diversas. Pero *el imperio de la razón es tan efectivo en ellas como en la lógica de Aristóteles.* Luego, os entra el fastidio de todo lo que ama y de todo lo que vive. Una individualidad estupenda se desarrolla en vuestro ser. Habéis comenzado rompiendo espejos o manchando tapices con los pies llenos de lodo. *Luego matáis friamente de un pistoletazo en la oreja a vuestra yegua favorita.* Luego queréis algo mejor. Ya estáis a punto. Causáis, entonces, algún mal irreparable a vuestra madre o a vuestra mujer[252].

La presencia de lo shakespeareano en la poesía de Laforgue vuelve a ser explícita en "Solo de luna", donde el poeta se ve como un Ariel:

> Je fume, étalé face au ciel,
> Sur l'impériale de la diligence,
> Ma carcasse est cahotée, mon âme danse
> Comme un Ariel;
> Sans miel, sans fiel, ma belle âme danse[253].

No obstante, sigue expresándose la conciencia de Hamlet: "recapitulons" [recapitulemos] dice el poeta antes de entregarse al autoanálisis, a la necesidad de explicarse y de comprenderse, dándonos algunas claves de su conducta y profundizando en sus obsesiones, entre ellas la de las posibilidades amorosas perdidas, con motivos repetidos a lo largo del poema, lamentaciones que lo sitúan muy cerca del arrepentimiento:

> Nous nous aimions comme deux fous,
> On s'est quitté sans en parler,
> Un spleen me tenait exilé,

[252] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 317-318.
[253] Cf. J. Laforgue, *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 192. "Fumo tumbado cara al cielo, / en la imperial de la diligencia. / Mi esqueleto da tumbos, mi alma baila / como un Ariel; / sin miel, sin hiel, mi alma, tan fina, baila". *Ibidem,* p. 193.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Et ce spleen me venait de tout. Bon.

Ses yeux disaient : "Comprenez-vous?
"Pourquoi ne comprenez-vous pas?"
Mais nul n'a voulu faire le premier pas,
Voulant trop tomber *ensemble* à genoux.
(Comprendez-vous?)

[…]

Des ans vont passer là-dessus,
On s'endurcira chacun pour soi,
Et bien souvent et déjà je m'y vois,On se dira : "Si j'avais su...."
Mais mariés, de même, ne se fût-on pas dit:
"Si j'avais su, si j'avais su!... "?
Ah! rendez-vous maudit!
Ah! mon cœur sans issue!...
Je me suis mal conduit

[...]

Ses yeux clignaient : "Comprenez-vous?
"Pourquoi ne comprenez-vous pas?"
Mais nul n'a fait le premier pas
Pour tomber ensemble à genoux. Ah!...

[...]

Ah! que ne suis-je tombé à tes genoux!
Ah! que n'as-tu défailli à mes genoux!
J'eusse été le modèle des époux.
Comme le frou-frou de ta robe est le modèle des frou-frou[254].

La imagen de Ophelia vagando por los bosques, la Ophelia solitaria y triste, irrumpe en la imaginación del poeta con una inquietud que se suma a la de su propia soledad:

Où est-elle à cette heure?
Peut-être qu'elle pleure....
Où est-elle à cette heure?
Oh! du moins, soigne-toi, je t'en conjure!

O fraîcheur des bois le long de la route,
O châle de mélancolie, toute âme est un peu aux écoutes
[...]

[254] *Ibidem,* pp. 192, 194, 198. "Nos queríamos con locura, / nos dejamos sin una palabra. / Un esplín me tenía exiliado, / y ese esplín me venía de todo. Bien. / Con los ojos decía: "¿No lo entiendes? /¿Por qué no quieres entender?" / Pero ninguno quiso ser el primero, / ambos queriendo tanto arrodillarnos *juntos*. / (¿Os dais cuenta?) / [...] / Van a pasar los años, / nos volveremos duros, cada uno por su cuenta, / y a menudo, ya lo estoy viendo, / nos diremos: "Si lo llego a saber..." / Pero aun casados ¿no lo habríamos dicho / "Si lo llego a saber..."? / ¡Ah, condenada cita! / ¡Ah, mi corazón acorralado! / ¡Qué mal hice! / [...] / Su mirada era un guiño: "¿No lo entiendes? / ¿Por qué no quieres entender?" / Pero ninguno dio el primer paso / para poder arrodillarnos juntos. ¡Ah!... / [...] / ¡Ah! ¿Por qué no habré caído de rodillas? / ¡Ah! ¿Por qué tú no te echaste a mis pies? / ¡hubiera sido un modelo de esposos, / como el frú-frú de tu vestido es modelo de frufrús.". *Ibidem,* pp. 193, 195, 199.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Voici qu'il fait très, très-frais,
Oh! si à la même heure,
Elle va de même le long des forêts,
Noyer son infortune
Dans ces noces du clair de lune!...
(Elle aime tant errer tard!)
Elle aura oublié son foulard,
Elle va prendre mal, vu la beauté de l'heure!
Oh! soigne-toi je t'en conjure!
Oh! je ne veux plus entendre cette toux![255]

No hay redención posible y el poeta-Hamlet se rinde al sentimiento de lo irreparable (como en el párrafo de Lugones que citamos más arriba) y del infortunio propio, a los pensamientos pesarosos sobre la aniquilación de todo y la fugacidad, a la soledad inevitable que deja su alma a la intemperie:

Accumulons l'irréparable!
Renchérissons sur notre sort!
Les étoiles sont plus nombreuses que le sable
Des mers où d'autres ont vu se baigner son corps;
Tout n'en va pas moins à la Mort,
Y a pas de port.

[...]

Et je passe et les abandonne,
Et me recouche face au ciel,
La route tourne, je suis Ariel,
Nul ne m'attend, je ne vais chez personne,
Je n'ai que l'amitié des chambres d'hôtel.

[...]

O clair de Lune,
Noce de feux de Bengale noyant mon infortune,
Les ombres des peupliers sur la route...
Le gave qui s'écoute...
Qui s'écoute chanter...
Dans ces inondations du fleuve Léthé...

O Solo de lune,
Vous défiez ma plume,
Oh! cette nuit sur la route;
O Étoiles, vous êtes à faire peur,
Vous y êtes toutes! toutes!

[255] *Ibidem,* pp.192, 198. "¿Dónde andará a estas horas? / Quizá llore... / ¿Dónde andará a estas horas?¡Oh, cuídate bien, al menos, por favor! / ¡Oh, cuídate bien, al menos, por favor! / ¡Oh!, frescor del boscaje por el camino, / oh chal de melancolía, andan las almas al acecho! / [...] / Y mira que hace fresco, / ¡oh, y si ella ahora mismo, / vagara por los bosques, / para ahogar su pena / en el claro de luna nupcial! / (¡Le encanta pasear hasta muy tarde!) / habrá olvidado su *foulard*, seguro, / ¡se pondrá enferma, con la belleza de esta hora! / ¡Oh, por favor, cuídate mucho! / ¡Oh, no quiero tener que oir esa tos!". *Ibidem,* pp. 193, 199.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

O fugacité de cette heure...
Oh! qu'il y eût moyen
De m'en garder l'âme pour l'automne qui vient!...[256]

La soledad ahonda la amargura, y el sentido negativo de la contaminación de todo, tan hamletiano, reaparece en estos versos junto con indicios claros de la identidad del que los pronuncia:

Oui, le Temps salit tout,
Mais, hélas! sans en venir à bout.
Hélas! hélas! et plus la faculté d'errer,
Hypocondrie et pluie,
Et seul sous les vieux cieux,
De me faire le fou,
Le fou sans feux ni lieux
(Le pauvre, pauvre fou sans amours!)[257]

En la composición "Sobre una difunta", que en el contexto de estos poemas trae desde el título reminiscencias a Ophelia que se confirman en el desarrollo, el yo poético deshoja la margarita de un amor imposible, indaga en las posibilidades amorosas ajenas a él del personaje femenino; en un tono como de broma absurda, presenta otra variación –con motivos que se han ido repitiendo obsesivamente– sobre el tema del desencuentro amoroso, del destino cruel de dos soledades que sufren separadas.

Pero es, como dijimos, en el poema número XII de la serie –precedido por un epígrafe que reproduce una de las citas más representativas del Hamlet más amargo, sombrío y descreído, con una visión irremediablemente negativa del género humano– donde parece haberse llevado a cabo la asimilación definitiva por la que el poeta ha asumido la voz de Hamlet, dando expresión poética a lo que podría haber sido una mezcla de uno de los monólogos del príncipe y un diálogo con Ophelia. En un tono

[256] *Ibidem,* pp. 194, 196, 198. "¡Vamos a acumular lo irreparable! / ¡A exagerar nuestra desdicha! / Las estrellas son más numerosas que la arena / de los mares donde otros han visto bañarse su cuerpo. / Da igual, todo va hacia la Muerte. / Sin gastos de aduana. / [...] / Paso y los dejo, / y me vuelvo a acostar cara al cielo; / da la vuelta el camino, soy Ariel, / nadie me espera, no voy a ver a nadie, / no tengo más amigos que los cuartos de hotel. / [...] / ¡Oh claro de luna! / Nupciales fuegos de Bengala que ahogan mi desdicha, / las sombras de la alameda en el camino... / El riachuelo que... / escucha su cantar... / En estas inundaciones fluviales del Leteo. / ¡Oh solo de luna, / desafías mi pluma! / ¡Oh, esta noche que cae sobre el camino! / ¡Oh estrellas, me dais miedo! / ¡Estáis todas ahí! ¡Todas! / ¡Oh momento fugaz! / ¡Oh, si hubiera alguna forma / de protegerme el alma para el cercano otoño!". *Ibidem,* pp. 195, 196, 199.

[257] Cf. J. Laforgue, "*Ô géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges*", *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 212. ""Sí , el Tiempo lo mancha todo, / pero, ¡ay!, sin rematar la faena. / ¡Qué pena, qué pena! y luego la facultad de vagar, / hipocondria y lluvia, / y solo bajo esos viejos cielos, / de andar haciendo el loco, / el loco sin hogueras ni lugar / (¡el pobrecito loco sin amores!)". *Ibidem,* p. 213.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

alternativamente serio y no del todo serio, tan propio de Laforgue en estos poemas, pero que no deja sin embargo de resultar inquietante y de transmitir un negro pesimismo, el poeta plasma la miseria del mundo que percibe un corazón dolido y apesadumbrado; el destino que se sugiere a Ophelia es inevitablemente melancólico. La composición se abre trazando un panorama rotundamente oscuro y doloroso:

> Noire bise, averse glapissante,
> Et fleuve noir, et maisons closes,
> Et quartiers sinistres comme des Morgues,
> Et l'Attardé qui à la remorque traîne
> Toute la misère du cœur et des choses,
> Et la souillure des innocentes qui traînent,
> Et crie à l'averse. "Oh, arrose, arrose
> "Mon cœur si brûlant, ma chair si intéressante!"[258]

Las cuestiones suscitadas en el poema vuelven a girar en torno al personaje femenino y al destino que con vacilaciones le señala el yo poético, hasta culminar con la ausencia de toda esperanza, con el sentido de fatalidad que anuncia una única posibilidad. Con menos resentimiento que el Hamlet de Shakespeare pero con el mismo pesimismo, el sujeto poético oscila entre las dudas sobre "ella", su preocupación (expresada con palabras casi idénticas a las utilizadas en otras composiciones: "Soigne-toi, soigne-tui"[259]) y una especie de resignación cruel que lo impulsan a indicarle un sendero triste. "Ella" es, por las alusiones, una representación de Ophelia: no sólo exclama el Hamlet de este poema "¡a un convento!", sino que aparecen los signos de identidad que se habían ido haciendo más representativos: las manifestaciones del abatimiento de la joven, la fijación por la pureza y la castidad en relación con ella, el apelativo de "heroína huérfana". La naturaleza del destino que se propone a Ophelia está indicada en los motivos destacados en estos versos que se integran en el código que conocemos:

> Oh, dans un couvent, dans un couvent!
> [...]
> Et marche à jamais glacée,
> Les yeux baissés.
> [...]
> Reste dans ta petite chambre,
> Passe, à jamais glacée,

[258] Cf. J. Laforgue, *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 222. "Negro cierzo, chaparrón fragoroso, / y río negro, y lupanares, / y barrio siniestros como Mogues, / y el Rezagado que se lleva a cuestas / toda la miseria del corazón y de las cosas, / y la deshonra de las inocentes que se arrastran, / y le grita al chaparrón: "Oh, baña, riega / mi corazón tan ardoroso, mi carne tan interesante". *Ibidem,* p. p. 223

[259] *Ibidem*, p. 222. "¡Cuídate, cuídate [...]". *Ibidem,* p. 223.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tes beaux yeux irréconciliablement baissés[260].

Si la frialdad ha sido asociada con el humor melancólico, de cualidades fría y seca, ¿qué decir del frío extremo y perpetuo al que aparece condenada esta Ophelia rediviva?; además, se destaca el gesto –intensificado por el adverbio– de los ojos bajos, de la mirada inclinada hacia el suelo que refleja la atracción ctónica propia del melancólico saturnino, gesto que en su sentido negativo fue expresivo de temor y tristeza[261]. El sujeto poético profiere las consabidas palabras intempestivas de Hamlet, pero, vacilante y contradictorio, manifiesta una preocupación que tiene algo de cínico por la triste vida de convento a que la orienta, concretada en las actividades piadosas y rutinarias: una "vida de Vestal", entre rezos y "labores de costura" (¿tomaría de aquí Lugones el que su Hamlet diga de la muchacha a quien amó que le daba "por el canto y por la costura"[262]? Las observaciones del Hamlet de Lugones tienen, en cualquier caso, un matiz más sarcástico).

Nuit noire, maisons closes, grand vent,
Oh, dans un couvent, dans un couvent!

Un couvent dans ma ville natale
Douce de vingt mille âmes à peine,
Entre le lycée et la préfecture
Et vis-à-vis la cathédrale,
Avec ces anonymes en robes grises,
Dans la prière, le ménage, les travaux de couture;
Et que cela suffise...
Et méprise sans envie
Tout ce qui n'est pas cette vie de Vestale
Provinciale,
Et marche à jamais glacée,
Les yeux baissés.

Oh! je ne puis voir ta petite scène fatale à vif,
Et ton pauvre air dans ce huis-clos,
Et tes tristes petits gestes instinctifs,
Et peut-être incapable de sanglots!

Oh! ce ne fut pas et ce ne peut être,
Oh! tu n'es pas comme les autres,
Crispées aux rideaux de leur fenêtre
Devant le soleil couchant qui dans son sang se vautre!
Oh! tu n'as pas l'âge,

[260] *Ibidem,* pp. 224, 226. "¡oh, a un convento, a un convento! / [...] / y ande por siempre helada, / y con los ojos bajos / [...] / Quédate en tu cuartito, / pasa, helada para siempre, / tus lindos ojos inconciliablemente bajos". *Ibidem,* p. 225, 227.
[261] Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 71, 79; *Liber introductorius*, Oxford, M.S. Bodley 266, fols. 150 v. y ss., citado por Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 195, y C. Orobitg, *Garcilaso et la Mélancolie,* op. cit., p. 35.
[262] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 318.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Oh, dis, tu n'auras jamais l'âge,
Oh, tu me promets de rester sage comme une image?...[263]

A partir de aquí todo el oscuro fatalismo se despliega y la composición empieza a parecerse al último acto de una tragedia sin salida. Cercado por una inmensa desolación, el sujeto poético es consciente de que la soledad es el más triste de los destinos:

La nuit est à jamais noire,
Le vent est grandement triste,
Tout dit la vieille histoire
Qu'il faut être deux au coin du feu,
Tout bâcle un hymne fataliste[264].

Definitivamente decide cuál debe ser la suerte de Ophelia, que queda cristalizada en la melancólica imagen que ya citamos:

Reste dans ta petite chambre,
Passe, à jamais glacée,
Tes beaux yeux irréconciliablement baissés[265].

El Hamlet de esta composición se acerca particularmente a la criatura shakespeareana, a la consciencia que se expresó en el drama del autor inglés, y sus palabras casi podrían haber salido de la pluma de Shakespeare, al menos oscilan entre la amargura genuina, la desconfianza que se apoderó del príncipe danés y la ironía que se desprende de ello, alcanzando a expresar la voz de este Hamlet, hacia el final del poema, la visión de la realidad en su aspecto más inquietante, a la vez indeterminado, irremisible y cruel:

Oh, qu'elle est là-bas, que la nuit est noire!
Que la vie est une étourdissante foire!
Que toutes sont créature, et que tout est routine!

Oh, que nous mourrons![266]

---

[263] Cf. J. Laforgue, *Últimos versos,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., pp. 224, 226. "Negra noche, lupanares, ventolera, / ¡oh, a un convento, a un convento! / Un convento en mi ciudad natal / tranquila, de apenas veinte mil almas, / entre el colegio y las autoridades, / frente a la catedral, / con esas anónimas vestidas de gris, / entre rezos, la casa, labores de costura; / y con eso es bastante... / Y desprecie sin gana / lo que no es esa vida de Vestal / provincial, / y ande por siempre helada, / y con los ojos bajos. / ¡Oh, no puedo ver en vivo esa escenita fatal, / ni tu aire penoso en esa clausura, / ni tus gestos tan tristes e instintivos, / y a lo peor no puedes ni llorar! / ¡Oh!, no fue y no puede ser, / ¡oh!, tú no eres como las demás, / arrugadas junto a los visillos de sus ventanas / ante el ocaso que se enfanga en su sangre! / ¡Oh!, no estás en edad, / ¡oh!, dime, nunca tendrás edad, / ¡oh!, prométeme portarte como una santa...". *Ibidem,* pp. 225, 227.

[264] *Ibidem,* p. 226. "La noche se ha hecho negra para siempre, / y el viento es inmensamente triste, / todo confirma el viejo dicho / de que hay que ser dos junto al hogar, / todo empuja hacia un himno fatalista". *Ibidem,* p. 227.

[265] *Ibidem,* p. 226. "Quédate en tu cuartito, / pasa, helada para siempre, / tus lindos ojos inconciliablemente bajos". *Ibidem,* p. 227.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La evolución poética de Laforgue lo llevó, pues, desde la expresión seria, verdaderamente trágica, de sus preocupaciones, hasta la mezcla de registros que hiciera manifiesta toda la amargura que albergaba envuelta en la ironía, en el giro hacia lo frívolo con frecuencia, y que expresara de manera más descarnada y deshumanizada su percepción del absurdo y todo su nihilismo. Es muy cierto que tomó a Hamlet como compañero de ese singular viaje: el príncipe danés fue un guía ejemplar para abordar la intensa consciencia de uno mismo, la concepción estética de la vida y, sobre todo, la creación de un lenguaje particularmente eficaz, en su unión de la seriedad trágica con lo burlón, con lo aparentemente absurdo, para –huyendo del énfasis grandilocuente y la retórica– hacer más creíble y dar una idea más exacta de la profundidad de sus angustias: el trágico y el humorista que convergieron en la figura del príncipe shakespeareano volvieron a concurrir en la del poeta que le dio nueva vida al lenguaje de Hamlet en medio de un ambiente que tendía a abusar de su aureola trágica y a convertirlo en un melancólico a la moda, válido para la representación de los hastíos y del *spleen* decimonónicos. Algo de ello es patente en la creación de Lugones, si bien hay más mordacidad en su Hamlet que en el que asume Laforgue como parte de su yo poético: aunque el poeta argentino hace una parodia del príncipe de Dinamarca y exhibe aspectos risibles en esa caricatura, el sarcasmo mostrado por el personaje tiene su punto de amargura como consecuencia que es de cuanto le ocurrió en la tragedia de Shakespeare y que lo transformaron en un ser incrédulo de la virtud y del ideal; y aunque Lugones tuviera por maestro a don Quijote y se sintiera más cercano al caballero de Cervantes, puede pensarse que el escritor dividió sus dos tendencias entre ambos caracteres, de modo que, aun cuando pudo sentir el anhelo hacia lo mejor en don Quijote, también debió de ser consciente de que la experiencia acabaría por acercarlo más y más al Hamlet que había trazado. Es lo que se pregunta Jorge Cruz en su análisis de "Hamlet en Lugones": "¿Podría verse en esa oposición la lucha interior del poeta? Por un lado, la atracción del ideal puro que el joven Lugones sintió y predicó en sus años de anarquista y de socialista; por el otro, la realidad del hombre y de la sociedad, tan conflictiva e imperfecta. Por un lado, el nihilismo de los que tienen del mundo un concepto peligrosamente esquemático; por otro, el difícil pero asequible camino de quienes están

[266] *Ibidem,* p. 226. "Oh, qué lejos anda, y qué negra es la noche! / ¡Qué feria tan vertiginosa es la vida! / ¡Qué criaturas todas y todo qué rutina! / ¡Oh, y hay que morirse!". *Ibidem,* p. 227.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dispuestos a avanzar paso a paso en procura de una justicia que resulte más humana que perfecta, de una justicia cuya perfección no concluya por derrotar al hombre. Por un lado, en la divergencia lugoniana, Alonso Quijano, y por el otro, Hamlet. Las dos experiencias agitaron al poeta y en la confrontación con la realidad, sus ideas cambiaron y recorrieron, siempre con insatisfacción, los extremos más opuestos [...] esa lucha no le dio tregua jamás, porque Hamlet nunca logró vencer en él a Alonso Quijano. Los dos se disputaron el alma de Lugones hasta el fin trágico"[267]. Al fin, pues, el fenómeno de identificación de Laforgue con Hamlet no es completamente ajeno al caso de Lugones.

Laforgue aún habría de dar un paso más –acaso para adoptar una perspectiva distanciada de tan asiduo compañero a la vez que de sí mismo–, el que desarrollaría ya como franca parodia del personaje shakespeareano, pero que es también autoparodia; no obstante, ese paso no lo daría en su poesía, sino en la *Moralité* cuyo titulo mismo señala la intención irónica: "Hamlet o las consecuencias del amor filial".

4.2.8.2 El enfoque paródico de la creación shakespeareana en "Hamlet o las consecuencias del amor filial" y en "Dos ilustres lunáticos, o La divergencia universal". Los términos del diálogo

La apropiación de Hamlet por los decadentes, entre los cuales se contaba el propio Laforgue, hacía pertinente y necesario ya en esos tiempos adoptar la visión caricaturesca[268], aunque con ella el escritor, tan consciente de sí, se mofara de su propia persona; dice Scofield a este respecto que la pieza de las *Moralités* es "una parodia de *Hamlet* y es también una parodia del diletante decimonónico, Laforgue mismo"[269]. No obstante aún hay un texto anterior al de la *Moralité* y que es esencial para comprender su génesis[270]: "À propos de Hamlet", inspirado por la visita del poeta a Elsinor el 1 de enero de 1886 y

[267] Cf. J. Cruz, "Hamlet en Lugones", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., pp. 33-34.
[268] Lo que, según afirma Kozintsev, ocurrió en Rusia a finales del XIX, a saber, que "El hamletismo se convirtió en un estilo de parodia", ocurriría también en otras partes de Europa. Cf. G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* op. cit., p. 127. "Hamletism became a style of parody".
[269] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 36. "a parody of *Hamlet* and it is also a parody of the nineteenth-century dilettante, Laforgue himself".
[270] Cf. A. Rodríguez López-Vázquez, "Introducción", en J. Laforgue, *Moralidades legendarias*, op. cit., p. 20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

publicado en el número del 22 de octubre de 1886 de la revista *Le Symboliste*. Aunque no contamos con el texto, sabemos bien de qué trata y cómo lo hace por la sinopsis de Martin Scofield y la de Alfredo Rodríguez López-Vázquez en su edición española de las *Moralidades legendarias*, de manera que podemos ofrecer dichos resúmenes, complementarios el uno del otro, que reproducen las citas más significativas de un texto que resulta fundamental en nuestro análisis y no podemos obviar: "Después de una travesía de siete horas desde Copenhague, en medio de una lluvia y una ventolera helada, hacia las cinco de la tarde, nos dice Laforgue "a fuerza de silbar en pleno viento el motivo vencedor (pero en tono triste) del *Sigfrido* de Wagner, acabé evocando al infortunado príncipe, nuestro universal maestro". Hamlet se le aparece ("naturalmente, me reconoció") y Laforgue le pregunta por su salud; luego el príncipe le pregunta si ha visto la estatua de Irving en "mi papel", en Berlín, y Laforgue le señala que a su juicio lo encuentra "demasiado concentrado en su máscara, como si se tomara muy en serio, cosa que sin duda no haría un hombre distinguido como vos". Después Hamlet se interesa por Wittenberg y por Alemania "el país de Fausto", y por París, donde, según Laforgue, Paul Bourget y Arthur Rimbaud se interesan por él, pero especialmente es él mismo, Laforgue, quien se toma su persona alegremente "al estilo Yorick""[271]. "'¿Y qué se ha hecho de Ophelia?', pregunta Hamlet. '¡Ah! Es lo que ella ha hecho de nosotros', replica Laforgue. No ya piadosa creyente, ha convertido a la religión en un cebo matrimonial; pero es más irresistible que nunca; y Laforgue recita su poema 'La Mujer, mora o muchacha'"[272]. "Hamlet, informado, se pone en pie, se retuerce los brazos, suelta una risa sarcástica y se pone a berrear:

> — Aux armes! Citoyens. Il n'y a plus de raison[273].

Como se ve, se trata de una cita trucada y burlona del himno oficial francés, *La Marsellaise* [...] Ambos, Hamlet y Laforgue, hermanados en la ensoñación del 1 de enero de 1886, terminan cantando juntos y bailando el paso del *Criterio de la Certidumbre Humana,* que consiste en "describir con los pies la figura del cuadrado de la hipotenusa, el Gibraltar de la

[271] *Ibidem,* pp. 20-21.
[272] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 38. "'And what have they made of Ophelia?', Hamlet asks. 'Ah – it's what she's made of us', replies Laforgue. No longer a pious believer, she has turned religion into a marriage bait; but she is more irresistible than ever; and Laforgue quotes his poem 'La Femme, mûre ou jeune fille'".
[273] [¡A las armas, ciudadanos! Ya no hay razón].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

certidumbre, figura sencilla e inmortal, pero que exige, al dibujar su última línea, *no se sabe por qué,* que uno tropiece y se dé de morros contra el suelo""[274].

Podemos poner en paralelo el reconocimiento de Laforgue, en este singular diálogo, del "infortunado príncipe" como "nuestro universal maestro" con el de Lugones, en el Prólogo de su *Lunario sentimental*, de don Quijote como su maestro personal. El contraste no es trivial, pues significa un deseo consciente de sentirse más próximo al empeño utópico y la defensa del ideal que al abandono decadentista, al desengaño, a la falta de toda fe. La entrevista que mantienen los ilustres lunáticos de Lugones tiene puntos de contacto con la imaginada entrevista de Laforgue con Hamlet: ambas se dan en el contexto de un viaje y tienen cierto carácter fantasmal, materializándose los personajes, si así puede decirse, como apariciones que surgen y se desvanecen, como productos de alguna forma de invocación mental; ambos concilian el rasgo de distinción del príncipe con detalles de irracionalidad ridícula, por la que emerge una cara grotesca del personaje, y si Laforgue dice tomarse alegremente su persona, "al estilo Yorick", Lugones también aporta en la descripción de algunas extravagancias un punto de vista poco serio; el final, aparentemente absurdo, también remite a gestos absurdos del H. de Lugones; de hecho, el abandono de la razón que culmina en la pieza de Laforgue con ese baile que consiste en "describir con los pies la figura del cuadrado de la hipotenusa" recuerda la manía de H. de "poner los pies en el mismo medio de las baldosas, sin pisar jamás sus junturas"[275].

No obstante, el mayor desarrollo del Hamlet de Laforgue se da en la *Moralité*, donde lleva al extremo la melancolía del príncipe recreando su historia en clave paródica, y que, como tal, será el punto de partida para el desarrollo del de Lugones. Hay, sin embargo, diferencias importantes entre ellos, entre otras cosas porque la recreación del escritor argentino es más acre, su H. se muestra irremediablemente resentido. María Teresa Maiorana señala los abundantes rasgos que comparten el Hamlet de Laforgue y el de Lugones, lo cual –señala la estudiosa– "prueba la imitación de éste. Imitación noble, no copia servil. La que elige modelo para crear en torno de ese patrón"[276].

---

[274] Cf. A. Rodríguez López-Vázquez, "Introducción", en J. Laforgue, *Moralidades legendarias*, op. cit., pp. 21-22.
[275] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 317.
[276] Cf. M. T. Maiorana, "Hamlet desde Shakespeare hasta Lugones a través de Laforgue", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 37.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Es interesante hacer notar el tránsito que permite que el Hamlet de Shakespeare se transforme en el de Laforgue y en el de Lugones según las acertadas observaciones de Maiorana: "Exaltado por el dolor en su acción y su pensamiento, Hamlet alcanza límite extremo, y un solo movimiento, brevísimo –un paso– diríamos basta para cambiar por completo los sentimientos que inspira. Tan rápido tránsito lo lleva al ridículo. Los mismos gestos, las mismas exclamaciones, agravadas nada más que por un toque, lo hacen caer en la extravagancia. En esa transformación se complacen Jules Laforgue y Leopoldo Lugones. En la *Moralité* y en el *teatro quimérico* Hamlet no finge locura, es un maniático ridículo y agresivo"[277]. En el Hamlet de Shakespeare, a ratos extravagante e incomprensible para los demás, burlón con frecuencia, se encontraba el germen posible de estos herederos[278], aunque frente al personaje de Laforgue, el de Lugones aparece aún más desquiciado.

Por ser la pieza de Lugones un texto teatral, la interferencia directa del autor, su voz, está menos presente; es a través de los gestos de H. fundamentalmente como nos da idea de su trastorno evidente y extremo, mientras que en la pieza de Laforgue la ironía del autor se va mezclando con el cinismo y las rarezas del personaje mismo. María Teresa Maiorana ha realizado, en el citado estudio, la comparación entre ambos Hamlets en lo que se refiere a rasgos físicos, ciertos gestos y ademanes, la vestimenta y significativas referencias temáticas. En nuestro recorrido, aun cuando atendamos a esas coincidencias y diferencias, seguiremos esencialmente la línea de continuación y desarrollo del personaje como mito del canon de la melancolía, que, particularmente activo en las generaciones de ambos escritores, siguió evolucionando bajo su pluma y contribuyendo a la historia de ese canon con alguna de sus "mutaciones", utilizando un concepto de Roger Bartra[279].

---

[277] *Ibidem,* p. 36.

[278] Bloom expresa bien esos aspectos del príncipe y lo desconcertante que pueden resultar: "Una de las numerosas perplejidades ante Hamlet es que nunca podemos estar seguros de cuándo está haciendo de Hamlet, con ánimo paródico o sin él [...] La burla, de los demás y de sí mismo, es uno de los modos esenciales de Hamlet, y se burla de la venganza de tal manera que nos hace imposible distinguir la tragedia de venganza de la sátira". Cf. H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, op. cit., pp. 478, 487.

[279] Cf. R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 219, 222, 225.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.8.2.1 Devaluación caricaturesca de Hamlet y de su melancolía

Conviene observar, en primer lugar, cómo la caricaturización ridiculizante llevada a cabo por Laforgue, que da como resultado un retrato blando, algo infantil y ambiguo, llega a una expresión muy visual de crispación grotesca y a gestos de una indudable perturbación nerviosa en la figura trazada por Lugones, en la que hay una degradación mayor (ya no es "De mediana estatura" sino directamente "bajo" y "tirando a obeso"), que se hace especialmente evidente por hallarse en contraste con la gallardía quijotesca; he aquí ambos textos:

> De mediana estatura y desarrollado de un modo espontáneo, Hamlet enarbola, no muy alta, una gran cabeza infantil; los pelos color castaño apuntan hacia la frente, *una frente casi sagrada*, y van a caer, leves y lisos, divididos por una perfecta raya a la derecha, cubriendo dos lindas orejas de muchachita; *barbilampiña* máscara de un *pálido* algo artificial, pero joven; ojos de un gris azulado y expresión entre sorprendida y cándida, a veces fríos, a veces recalentados por *el insomnio* (felizmente esos ojos de timidez novelesca irradian pensamientos límpidos e inmaculados, ya que Hamlet, con su aire de andar mirando siempre hacia arriba como si buscara las invisibles antenas de lo Real, más parece un monje camaldulense que el príncipe heredero de Dinamarca); la nariz, sensual; la boca, ingenua, normalmente aspirando, pero que pasa fácilmente del entornado amoroso al rictus equívoco de las gallináceas, y de esta mueca, las comisuras estiradas por los remos de una moderna galera, pasa a la risa a todo trapo de un mofletudo chiquillo de quince años; la barbilla, ¡qué pena!, no es muy prominente; tampoco el ángulo del maxilar inferior está muy marcado, salvo esos días de aburrimiento mortal en que la mandíbula se echa hacia delante y *los ojos, con las mismas, se hunden bajo la sombra de la frente abatida, y la expresión se aplasta y envejece como veinte años*. Tiene treinta. Hamlet tiene pies femeninos; *manos* sólidas y *un algo crispadas y torcidas*; en el índice de su mano izquierda luce un anillo con escarabajo egipcio esmaltado en verde. *Sólo viste de negro*, y allá se va, con su paso cansino y correcto, correcto y cansino, allá va...[280]

> H. es rubio, bajo y lampiño, tirando a obeso, pero singularmente distinguido. Viste un desgarbado traje negro y sus zapatos de charol chillan mucho. Lleva un junco de puño orfebrado que hace jugar vertiginosamente entre los dedos. Fuma cigarrillos turcos que enciende uno sobre otro. Un tic le frunce a cada instante la comisura izquierda del labio y el ojo del mismo lado. Tiene las manos muy blancas; no da tres pasos sin mirarse las uñas. Camina lanzando miradas furtivas a los bagajes. De cuando en cuando vuélvese bruscamente, lanza un chillido de rata a la vacía penumbra, como si hubiese alguien allí; después prosigue su marcha, haciendo un nuevo molinete con el bastón[281].

---

[280] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., pp. 77-78. Las cursivas son nuestras. Dice, por cierto, R. H. Ferguson refiriéndose a esta descripción que "Tan grande es su indentificación [la de Laforgue] con el príncipe danés que el *Hamlet* de Laforgue es poco menos que un autorretrato". Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 54. Más allá del testimonio de esa identificación, la observación nos hace admirarnos una vez más de la capacidad autoparódica de Laforgue, transpuesta aquí a Hamlet.

[281] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 313.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hemos destacado en cursivas los rasgos que da Laforgue a su Hamlet como melancólico: las connotaciones de noble pensamiento en una "frente casi sagrada", la falta de barba[282], la palidez, el insomnio, la "frente abatida", la crispación de las manos[283], la ropa siempre negra[284]; sin embargo, el matiz paródico de esa misma melancolía puede verse por la devaluación a que somete el autor dichos rasgos: la frente sólo es "casi" sagrada, la faz sin barba se ve como "máscara", la palidez es "algo artificial", etc.

Lo que en el personaje de Laforgue llega a ser la melancolía de un *dandy* decadente, es en el de Lugones manifestación de un trastorno obsesivo-compulsivo con el que se le ha complicado la melancolía; así pues, aparece lleno de tics y de inquietantes reacciones de una conciencia perturbada, que le ha dejado, entre otras cosas, "cierto frío intermitente en la espina dorsal"[285]. Por eso, aunque el Hamlet de Laforgue se estremece en alguna ocasión, el de Lugones reacciona varias veces con estremecimientos y "un tiritamiento enfermizo"[286]. El Hamlet de Lugones deja ver, pues, algunos síntomas acreditados de la historia de la melancolía –la sospecha y el temor– en manifestaciones muy claras de su ansiedad y su nerviosismo[287]:

> Camina lanzando miradas furtivas a los bagajes. De cuando en cuando vuélvese bruscamente, lanza un chillido de rata a la vacía penumbra, como si hubiese alguien allí [...] *(Volviéndose bruscamente y saludando con su junquillo la sombra.)* [...] *(Estremécese con violencia.)* [...] *(Vuelve a estremecerse.)* Es singular cómo preocupan estas cosas. Estas cosas que uno adquiere en el comercio con los espectros. Notaréis que a veces, cuando voy a pronunciar tal o cual palabra, el ojo izquierdo se me mete por equivocación debajo de la nariz. Es una curiosa discordancia. El sonido de la *erre* me hace vibrar las uñas [...] *(Girando con rapidez y parando en cuarta un golpe imaginario.)* No será malo que procuréis hablar con algún espectro. Frecuentad las sesiones espiritistas; es hermoso y compatible con el materialismo. Os quedará la manía de silbar vivamente

---

[282] Sobre la escasez de barba como característica del saturnino, véase Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 184, 195, 198.

[283] Se describió como síntoma de la patología melancólica el espasmo de los dedos, su contracción, que después sería interpretada como "cierre involuntario del puño. *Ibidem,* p. 75.

[284] No sólo fue pintado Hamlet así durante el siglo XIX, y no sólo son las ropas negras reflejo de la melancolía del príncipe respondiendo a las caracterizaciones de la literatura médica y de creación del Renacimiento, sino que tal rasgo se convirtió de por sí en un dato iconográfico muy expresivo, pues en el campo de la pintura solía denotarse la melancolía por medio del traje negro llevado por los estudiosos, artistas, soldados y hombres de estado en los retratos renacentistas de Tiziano, Bronzino y Veronés. Cf. R. M. Frye, *The Renaissance Hamlet: Issues and responses in 1600,* Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 94, citado por C. F. Heffernan, *The melancholy muse,* op. cit., p. 132.

[285] *Ibidem,* p. 318.

[286] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 321.

[287] Se describió la enfermedad melancólica en la medicina árabe como "ideas perturbadas por la bilis negra, con miedo, ansiedad y nerviosismo". Citado por Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 101.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> cuando vayáis de noche por sitios solitarios, y cierto frío intermitente en la espina dorsal [...] *(Encogiéndose con un tiritamiento enfermizo.)*[288]

La sospecha, inherente al Hamlet de Shakespeare, también está presente en el de Laforgue aunque acompañada del temor, como ocurrirá en el de Lugones: se señala en el texto que

> tiene miedo de que lo envenenen, desde el turbio fallecimiento de su padre[289].

Además, ve peligros por todos lados

> ¡Ah, todos están contra mí![290]

y ello lo induce a buscar una salida, intentar escapar. Y manifiesta una desconfianza inevitable:

> Y en este mundo ¿quién puede asegurar que es simpática una persona?[291]

Pero ese estado de sospecha que el Hamlet de Laforgue expresa, se convierte en manifestaciones del todo enfermizas en el de Lugones: sus gestos, la brusquedad de sus reacciones, nos informan de una inquietud continua e invencible. Si Laforgue se burlaba de la melancolía de su Hamlet, el esbozo de Lugones es aún más grotesco, pues presenta síntomas de lo que sería ya una acentuada patología que representa al príncipe, cómicamente, como reo de sus miedos, angustias y obsesiones. Así pues, lo que es en el Hamlet de Laforgue el gesto despreocupado de silbar (lo hace "en *allegro*" mientras retuerce el pescuezo a un canario, y al huir del castillo con la actriz Kate) es transformado una vez más en el Hamlet de Lugones en una inquietante manía, la que le queda después del contacto con el espectro. Otro gesto curioso que comparten es el de escupir: el Hamlet de Laforgue es rebajado al presentarlo lanzando escupitajos a los tapices con vistas de Jutlandia en varias ocasiones[292]; el de Lugones, en imagen más cómica y absurda, escupe repetidas veces a la luna al final de la pieza:

> Sé bien que quien escupe al cielo, cáele la saliva en la cara. Pero tengo la boca llena como un mamón que echa los dientes, y veo allá un cartel que dice: "Es prohibido escupir en el suelo." (¡Qué

---

[288] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 313, 314, 316, 317, 318, 321. Destaca el frío característico del melancólico y la presencia de las obsesiones que obran como "Temor de cosas que no hay que temer; pensamiento de cosas en las que no hay que pensar; sensación de cosas que no existen". Cf. C. Africano, *Opera,* vol. I, Basilea, 1536, p. 287, citado por Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 101, n. 45.

[289] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 63.

[290] *Ibidem,* p. 73.

[291] *Ibidem,* p. 71.

[292] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., pp. 74, 93.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> gramática!) Así, pues, ¡oh luna!, buena pieza, toma *(¡Escupe hacia la luna)*, toma *(Escupe nuevamente)*, toma. *(Escupe por tercera vez.)*[293]

Incluso aprovecha Lugones la alusión trivial a los cigarrillos en la obra de Laforgue, donde Hamlet los ofrece a los actores (marcas *Dubeck* y *Bird's eye*)[294], haciendo del hábito de fumar otra manía compulsiva más en su H., que enciende sus cigarrillos turcos "uno sobre otro". Ambos autores visten al personaje de negro, como es característico, pues a pesar de que hagan emerger su lado "clownesco", tal vestimenta fue un signo exterior que el Hamlet de Shakespeare defendió como no mera apariencia sino verdadera representación de su doloroso y genuino luto. No obstante, las referencias a esa apariencia son cualificadas: Laforgue completa su imagen describiendo a la figura siempre de negro con paso "cansino y correcto", Lugones lo presenta con "*desgarbado* traje negro" aunque "singularmente distinguido", y señala, de hecho, elementos que contribuyen a tal distinción, como "el junco de puño orfebrado". Maiorana concluye en relación con el retrato hecho por Laforgue que "Aquella elegancia del príncipe de otros siglos se ha vuelto *corrección burguesa*. Limpio, discreto, correcto, este Hamlet del siglo XIX ha perdido su dinamismo"[295]; mientras que con respecto al argentino asevera: "Aquí Lugones manifiesta su oposición [...] La persona supera la pobreza del traje; desaparece la vulgaridad"[296].

4.2.8.2.2 Coordenadas textuales e implicaciones metaliterarias

Como textos, las piezas de Laforgue y Lugones presentan claras diferencias: el primero, aunque sitúa a Hamlet como protagonista absoluto de su *Moralité*, reescribe la tragedia narrativamente, recreando ciertos motivos y escenas, y sin que deje de resultar teatral por la abundancia de diálogos y de monólogos del protagonista, tan aficionado a ellos como el original shakespeareano; Lugones, por su parte, toma exclusivamente al personaje principal y sólo a través de las sumarias explicaciones del mismo recordamos

[293] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 321.
[294] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 69.
[295] Cf. M. T. Maiorana, "Hamlet desde Shakespeare hasta Lugones a través de Laforgue", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 38. En cursivas en el original.
[296] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

acontecimientos del drama shakespeareano. No obstante, Laforgue en su reelaboración cambia el orden de ciertos sucesos.

Su narración consiste básicamente en los siguientes hechos: se nos presenta al príncipe en la estancia de su torre describiéndosenos todo su entorno incluida dicha estancia, desde cuya ventana contempla el Sund y se entrega a sus meditaciones. Llegan los actores que van a representar esa misma tarde, después del entierro de Polonio, el drama que él ha escrito; el príncipe mantiene una entrevista con las dos "estrellas" del grupo para darles las intrucciones sobre la representación: son William y Kate, una hermosa joven que al principio dice llamarse Ophelia y por la que pronto manifiesta interés el príncipe. Cuando salen los actores, Hamlet, que se siente solo y amenazado, piensa en la libertad y en escapar de allí. A propósito de un breve episodio en el que retuerce el pescuezo de un canario sólo por "entrenarse" –que es por lo que también mató a Polonio–, se nos narran sus crueldades en un día de caza en el que cometió toda clase de tropelías con cuanto ser viviente le salió al paso, llegando a recoger en el camino de regreso un buen montón de ojos aplastados de sus víctimas. La tarde de la representación Hamlet se dirije al cementerio. Se cruza con grupos de obreros, lo que despierta en él pensamientos de índole social. Cuando llega al lugar donde se oficia el entierro de Polonio, la ceremonia está acabada y se esconde tras un seto mientras se alejan los demás. En el cementerio conversa con unos sepultureros que se encargan de arreglar viejas tumbas y se entera por ellos de que es hermano de Yorick, el bufón de la corte, como resultado de una aventura de su mujeriego padre con una gitana que se quedó en palacio hasta morir en el parto de Hamlet. Sabe por ellos también que dentro de una hora enterrarán allí a Ophelia, que ha sido encontrada junto a un estanque. Hamlet se aleja con la calavera de Yorick y sostiene un largo soliloquio hasta que llega el cortejo fúnebre con Ophelia, entregándose entonces a pensamientos en torno a la joven. Regresa finalmente al castillo con la calavera, la deja en su torre y va a ver el ensayo de su obra. Allí encuentra a Kate llorando desconsolada por la emoción que le ha despertado la obra que ensayaba y dispuesta a meterse a monja; Hamlet, encantado por el efecto de su pieza literaria, y recordando que tiene muchas otras creaciones en su torre, declara su amor por la muchacha y le propone escaparse juntos a probar suerte en París. Lo prepara todo y asiste a la representación para el rey Fengo y la reina Gerutha. Antes de que acabe la obra, el rey comprende lo que ocurre y se desmaya.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Salen todos y se baja el telón. El príncipe se considera satisfecho con el disgusto que les ha causado y escapa con Kate a caballo hacia París en busca del éxito literario y teatral. Al pasar por delante del cementerio, pide a Kate que lo espere mientras se acerca a la tumba de su padre; se dirige, sin embargo, a la de Ophelia, donde se encuentra con Laertes, tienen una breve discusión y éste hunde su puñal en el corazón del príncipe. Huye tras besar al muerto y estrecharle la mano. Kate encuentra a Hamlet muerto delante de la tumba de Ophelia y regresa al castillo, donde su amante, William, le propina una paliza que, desde luego, no es la primera. Y concluye así la obra:

> Y todo volvió al orden.
> Un Hamlet menos; la raza no va a perderse, sépanlo todos[297].

Recordemos que los nombres que se adoptan para algunos de los personajes (Fengo, Gerutha, Horwendill) corresponden a los de la historia del Saxo Grammaticus: creemos que con ello Laforgue hace honor, por una parte, a lo "legendario" a que alude el título global de las piezas en que se enmarca este texto; pero, sobre todo, nos parece que así realiza un interesante juego metaliterario por el que convierte a su Hamlet en el propio Shakespeare: al menos, Hamlet es, en este caso, el autor de la obra entera que van a representar los actores, y en ella elige el nombre de Claudio para el del hermano fratricida que se llamó así en la tragedia escrita por el dramaturgo inglés, y el de Gonzago para el rey traicionado, que había tenido también ese nombre en la obra de teatro que se representaba dentro de *Hamlet*. Dentro de este juego puede apreciarse asimismo el hecho de que el actor principal se llame William y la actriz diga llamarse Ophelia en un principio. También el que el propio narrador manifieste la superioridad literaria de Hamlet al afirmar en una ocasión:

> Se necesitaría la pluma de Hamlet para exponeros la idea de la hermosura de Kate[298].

Y especialmente el hecho de que, en la descripción del proceso por el que este Hamlet pasó a estar más interesado en la obra que escribía que en la venganza, aluda a métodos o rasgos que caracterizan paradigmáticamente la creación shakespeareana, como la utilización de argumentos ya existentes, su reelaboración profundizando en la construcción de los personajes o el tratamiento antimaniqueo de los mismos (en esta ocasión el juego metaliterario alcanza un extremo paródico que implica al propio Shakespeare):

---

[297] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias*, op. cit., p. 99.
[298] *Ibidem*, p. 89-90.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Y allá me iba, paseando con mi excelente argumento. Porque mira que como argumento es bien bueno. Rehago todo el asunto en versos yámbicos; intercalo digresiones profanas; saco de mi amado Filoctetes un sublime epígrafe. Sí, hurgaba en mis personajes, ahondaba en su naturaleza. Alteraba los documentos, defendía con el mismo genio al héroe y al vil traidor[299].

Laforgue no sólo cambia el orden de los hechos en su pieza, sino que introduce frecuentes referencias anacrónicas que no vamos a detallar, aunque sí dedicaremos atención a alguna de ellas. La fecha concreta misma en que sitúa su obra contiene un intenso simbolismo al mezclarse en ella el año del estreno de *Hamlet* y el día de la toma de la Bastilla: es el 14 de julio de 1601. En cualquier caso, el propio Hamlet de Laforgue aparece como una figura anacrónica: no es un príncipe medieval ni renacentista, sino que ostenta rasgos del decadentismo decimonónico, se parece a un *dandy* finisecular hastiado y melancólico. El anacronismo lugoniano es de un género diferente: no hay indicación de una fecha concreta, pero por muchos elementos (ferrocarril, semáforos, indumentaria, temas de conversación, etc.) comprendemos que los personajes han sido traídos a la contemporaneidad del escritor, aunque conservan su identidad de personajes del pasado, perceptible, por ejemplo, en su lenguaje, que advierten, o mejor dicho advierte H., como "desusado":

> H.— [...] Pero ¿no advertís, caballero, que hablamos un idioma desusado, con pronombres solemnes, como si fuéramos hombres de otros tiempos?...
> Q.—No sabría yo hablar de otro modo, bien que comprenda lo pretérito de este lenguaje[300].

En la pieza de Lugones es esa escenificación anacrónica con respecto a los personajes, con ese andén desierto de una estación de ferrocarril donde nos sitúa el autor el encuentro entre H. y Q., la que tiene implícita un discurso metaliterario. El punto de confluencia de ambos personajes se produce por una fantasía propiciada por la mente del autor para ubicarla durante un rato en la del lector: es un momento único y privilegiado en el que asistimos al encuentro maravilloso de los dos personajes probablemente más carismáticos de la historia de la literatura[301], que representan aquí, no obstante, actitudes y valores opuestos, y siguen trayectos divergentes en la historia literaria, lo cual es de un modo visual sugerido al explicar el autor que

> cuando llegue el tren no tomarán el mismo coche. Tampoco se han visto nunca[302].

---

[299] *Ibidem*, p. 67.
[300] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 319.
[301] Así los califica acertadamente H. Bloom en varias ocasiones.
[302] *Ibidem*, p. 314.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La estación de ferrocarril proporciona un espacio particularmente estático por oponerse a objetos tan dinámicos como los trenes, que tanto sugieren como imagen de la existencia individual. Cuando se nos menciona un "andén desierto de una estación de ferrocarril" recibimos una imagen espectral, casi irreal y como de tiempo detenido: ello no es casual en el texto de Lugones, pues es necesaria esa ubicación en un tiempo suspendido para que cualquier encuentro sea posible. El resto de los elementos (la noche, la luna llena, el silencio completo y, muy en particular, la luz roja de semáforos y el hecho de la huelga general) inciden en la misma idea de tiempo paralizado, de ubicación adimensional. La escena II de la pieza hace explícito el juego que propicia el encuentro, devolviendo a cada cual a su ámbito exclusivo, de modo que Don Quijote advierte que Hamlet ha desaparecido; Hamlet, a su vez, nota que aquel no está ya; y, sobre todo, el autor, como con un maléfico chasquido de hipnotizador, despierta al lector, al que se le ha desvanecido asimismo el espejismo de un encuentro imposible:

> ESCENA II
> *Don Quijote*, alzando los ojos hacia su interlocutor, advierte que ha desaparecido.
> *Hamlet*, buscando con una mirada a Don Quijote, nota que ya no está.
> El lector se da cuenta, a su vez, de que don Quijote y Hamlet han desaparecido[303].

Todo esto pone de manifiesto la diferencia entre el dialogismo de una obra y los diálogos concretos que se pueden dar en ella[304]. La forma elegida por Lugones significa mucho más que la adecuación a un molde genérico: el teatral; la forma dialógica se adopta por una cuestión de fondo: asistimos a un diálogo de discursos paralelos (o divergentes, siguiendo al propio autor), a una dialéctica sin síntesis posible y, en definitiva, a un desencuentro manifiesto en varios niveles: en términos de registros, de puntos de vista, de gestos y actitudes, etc. Pero la cuestión es mucho más compleja, como ya hemos sugerido, pues el diálogo, y por tanto el encuentro, tiene varias vertientes: no sólo la que surge de la conversación entre H. Y Q., sino también la que se construye entre ambos y el lector, y, sobre todo, la que el propio lector establece entre el Q. de Lugones, el Don Quijote de Cervantes y cualesquiera otras ideas de don Quijote que el texto pueda sugerir y el lector

[303] *Ibidem,* p. 321.
[304] Bajtin, que ha dado un lugar central al diálogo en sentido amplio por ser consustancial con una vida humana auténtica, pasa con gran agilidad del uso literal del término a su uso figurado. Cf. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, op. cit., p. 221. En relación con esto plantea Guillén para el estudioso de la literatura el problema de establecer "qué relaciones podemos hallar entre el "dialogismo" de una obra y los "diálogos manifiestos" que aparecen en ella". *Ibidem,* pp. 223-224.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conocer, y entre el H. de Lugones, el Hamlet de Shakespeare y referentes como el de Laforgue, si se conoce, u otros con los que el lector lo pueda contraponer. Por eso, en la escena II el autor sorprende al lector haciéndolo copartícipe de la creación, al tiempo que lo convierte en personaje estático de una pieza en la que no ha dejado de estar presente para el propio autor.

4.2.8.2.3 La cuestión social

Otro de los anacronismos en que las obras de Laforgue y Lugones coinciden significativamente es de índole social y política, y constituye un tema relevante en ambos casos; este paralelismo entre los dos textos tiene, de hecho, tal importancia que Lugones lo utiliza como punto de partida de la esencial discordia entre don Quijote y Hamlet: en ambas piezas se trata, no sin ironía, de los problemas de los obreros, de la clase social oprimida, el proletariado. En la de Laforgue aparecen soportando la explotación a que se los somete; en la de Lugones, ya se están rebelando de alguna manera: están en huelga. Ambos Hamlets contraponen su situación social, su aristocratismo, a la de esos obreros; sin embargo, la respuesta es muy distinta en uno y otro caso: el de Laforgue promulga la rebelión social por medio de la violencia destructiva, una especie de revolución sangrienta, mientras que el de Lugones excluye explícitamente la solución de su antecesor laforguiano y propone un modelo que podríamos caracterizar como un socialismo cínico, una revolución pacífica partiendo de los instrumentos del sistema que probablemente no cambiaría muchas cosas, excepto el nombre de los nuevos ricos. De camino al cementerio ve el Hamlet de Laforgue a "obreros que vuelven"[305]; se insiste más adelante:

> Se cruza con tropeles de proletarios [...] que vuelven de las cotidianas mazmorras capitalistas, bajo el peso de su sórdido destino[306].

Ante ellos piensa:

> ya lo sé, lo sé tan bien como vosotros; el orden social vigente es un escándalo de mucho cuidado. Y yo sólo soy un parásito feudal. ¿Y qué? Ahí es donde han nacido, es una vieja historia, y eso no les va a quitar ni sus noches de boda ni el miedo a la muerte; bien está lo que nunca acaba. — ¡Sí, hombre! A ver si os rebeláis algún día, pero para acabar con todo, para pasar todo esto a sangre y a fuego. ¡A ver si aplastáis como a chinches las castas, las religiones, las ideas, las lenguas! Y nos

[305] *Ibidem*, p. 77.
[306] *Ibidem*, p. 78.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> preparáis una infancia fraternal en esta Tierra, nuestra madre universal, y nos vamos a pastar a los países de clima cálido[307].

Pero él mismo, escéptico, no ve posible lo que promueve:

> ¡Sí, espera que ahora vienen! Son demasiado tiranos domésticos para eso, y no son lo bastante estéticos y aun les queda mucho tiempo de ser cobardes ante el Infinito. Cualquier filantrópico Polonio les dice "¡Enriqueceos!" y se quedan como papanatas, con la boca abierta[308].

El mismo tema le sirve a Lugones para confrontar con habilidad y como punto de partida las perspectivas de Hamlet y de don Quijote, que se adivinan mutuamente como socialista y anarquista respectivamente. El personaje shakespeareano recreado por el escritor argentino manifiesta al respecto, sobre todo, su pragmatismo y su aristocratismo, al tiempo que despliega también un cínico escepticismo en la apreciación final, al contemplar una solución que su antecesor laforguiano ridiculizó:

> Más locos son los obreros que se declararon en huelga. Los pobres diablos no saben historia. Ignoran que la primera huelga fue la retirada del pueblo romano al Monte Aventino [...] Por mi parte, compadezco al desdichado, ciertamente. Quiero la igualdad, pero en la higiene, en la cultura y en el bienestar: la igualdad hacia arriba. Mientras ello resulte un imposible, me quedo en mi superioridad [...] Los obreros nada lograrán con la violencia. Os advierto, entre paréntesis, que no soy propietario. Los obreros deben conformarse con las leyes: aprovechar sus franquicias, elegir sus diputados, apoderarse del Parlamento, cometer algunas extravagancias para despistar a los ricos, como volverse ministros, por ejemplo, y después apretarles—crac—el tragadero..., si es que no prefieren tornarse ricos a su vez. Es un sistema[309].

Coinciden ambos en que no están dispuestos a abandonar sus privilegios ni a ningún tipo de sacrificio. Una vez más prevalece el antiheroísmo de Hamlet. No obstante, el personaje de Laforgue aún recuerda que en algún momento tuvo la tentacion de hacerse apóstol para la causa del proletariado:

> Y pensar que en algún momento tuve la tentación de hacerme apóstol, como Sakia Muni, hijo de un rey. ¡oh, la, la! Yo, con la vida sin par que me pego (y que tendré que compartir con una sin par jovencita), venga ya, átame esa mosca por el rabo. Iba a meter en esto mi cabecita loca... No hay que pasarse de proletario. Y tú, Justicia humana, tampoco hay que pasarse de natural[310],

mientras que el de Lugones dice directamente –y con ello se opone al ideal caballeresco del autosacrificio de don Quijote–

> ¿Para qué necesitamos nuevas cruces, si un solo Cristo asumió todas las culpas del género humano?[311]

---

[307] *Ibidem,* pp. 78-79.
[308] *Ibidem,* p. 79.
[309] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 314-316.
[310] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 79.
[311] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 315.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con respecto al tema social se produce una de las inversiones irónicas de Laforgue. Su Hamlet está más solo que el de Shakespeare, como se ha hecho notar[312], y hay muchos síntomas de ello, por ejemplo, la falta total de amigos; pero además este Hamlet ni siquiera es ya el favorito del pueblo: cuando va camino del cementerio, los obreros casi no lo conocen ni lo saludan; en cambio de Laertes dice uno de los sepultureros:

> La gente lo aprecia mucho ¿Sabía que es el que lleva lo de las viviendas sociales?[313]

El narrador responde con una nueva ironía a tal inversión casi al final de la *Moralité* al indicar entre paréntesis que Laertes, al que poco después llamará "idiota humanitario",

> se habría merecido, ahora que lo pienso, pero ya es tarde, ser el héroe de esta historia[314].

4.2.8.2.4 Las inversiones y el distanciamiento irónicos

Llegados a este punto resultará evidente que el mero relato de los hechos en la pieza de Laforgue no da una idea apropiada de lo que es el texto, lo cual resulta muy sintomático: la voz del narrador, nunca neutra, adopta la ironía como registro habitual e invierte con frecuencia el sentido de ciertos elementos de la tragedia con intención paródica y caricaturesca[315]. El escenario es intensamente significativo, nada en él es casual; el personaje de Hamlet se convierte en un antihéroe, personaje menguado con respecto al modelo, egoísta y sádico, un narcisista mucho más preocupado por su seguridad y sus logros como literato que por la venganza que su deber filial le aconseja llevar a cabo. En realidad, no es quien fue ni quien pensó ser, y el descubrimiento de su propia identidad pone las cosas en su sitio: su padre mismo dista de ser el hombre de majestuosa figura a quien su hijo tuvo por espejo de virtudes, por un Hiperión en contraste con su hermano, un sátiro corrompido de vicios[316]. Por el contrario, se adivina la depravación del rey muerto en el gesto de un cuadro que cuelga en la habitación del príncipe, en el que es él quien aparece

---

[312] Cf. B. Meyer, "Solitude de Hamlet dans Laforgue", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 47.
[313] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 82.
[314] *Ibidem,* p. 97.
[315] Recordemos la importancia concedida al recurso de las inversiones irónicas en la parodia. Ésta es –señala Linda Hutcheon– "imitación con distancia irónica crítica", y "Las versiones irónicas de la «trans-contextualización» y de la inversión son sus principales recursos formales". Cf. L. Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, op. cit., p. 37. "imitation with critical ironic distance [...] Ironic versions of "trans-contextualization" and inversion are its major formal operatives".
[316] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., I.ii.140.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como un sátiro, pues entre una docena de paisajes de Jutlandia destacan en la estancia los retratos de "Hamlet, de dandy" surgiendo de "un fondo de penumbra sulfurosa" y de su padre, "fallecido irregularmente y en pecado mortal", "con su mirada pícara y faunesca"[317]. Por las palabras de un sepulturaro sabe Hamlet además que su padre "era un poco faldero"[318]; incluso, en exageración burlona e irreverente, dicen aquéllos que "los favores del difunto rey han hecho casi duplicar la población de su amado pueblo"[319]. Por si fuera poco, el príncipe comprende de pronto que es hermano de Yorick. Dos rasgos de familia que lo degradan, lo caracterizan: es enamoradizo y mujeriego como su padre, ha heredado su "aire regio y faunesco"[320], y tiene también la vena cómica de su hermano, lo que hace que al acercarse el cortejo de Ophelia sepamos que:

> El primer impulso del pensativo Hamlet es hacer el número del payaso al que le despiertan con un buen mazazo en la espalda[321].

En la presentación del personaje ya se produce el distanciamiento irónico que lleva al narrador a calificar a Hamlet como "curioso personaje"[322]. Este rasgo, como otros, es acentuado por Lugones al presentar a su H. como "desconocido, al parecer escandinavo"[323]. Laforgue juega también irónicamente con elementos genuinamente trágicos del drama quitándoles dramatismo, dándoles una expresión de tono despreocupado, ofreciendo un contraste que mezcla, en pocas líneas, lo siniestro, lo jovial y lo repugnante, como cuando al ir hablar de la torre de Hamlet que describe situada en un rincón nauseabundo del parque, auténtico basurero del castillo, dice de ella que es:

> La torre en la que, desde el irregular fallecimiento de su padre, el joven príncipe se ha venido arreglando la mar de bien para vivir[324].

Dentro del diseño de degradación de los elementos más elevados y nobles del personaje shakespeareano, su tragedia interna es sometida igualmente a burla; Laforgue da

---

[317] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 63.
[318] *Ibidem,* p. 81.
[319] *Ibidem.*
[320] *Ibidem,* p. 68.
[321] *Ibidem,* p. 85.
[322] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 61.
[323] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 313.
[324] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 61.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

expresión metateatral a la dimensión colosal de sus tormentos y parafrasea de paso las conocidas palabras de Hamlet a Horatio[325]:

> Pues así anda el príncipe Hamlet, mucho más agobiado en su interior de lo que permiten cinco actos, más de lo que sueña nuestra filosofía entre el cielo y la tierra[326].

El narrador reelabora irónicamente los rasgos más característicos de Hamlet, por ejemplo su naturaleza reflexiva y el aplazamiento reiterado de la acción, y juega con el contraste que surge del contacto entre ambos referentes (el original shakespeareano y esta recreación): llama al príncipe "hombre de acción" y lo muestra clamando por actuar, por matar a Fengo y a quien haga falta[327]. Las angustias y terribles dilemas del original son reducidos a ridículas y nada heroicas disyuntivas, en tanto que sus momentos de arrojo se transforman en cobardía mal disimulada:

> Hamlet, hombre de acción, pierde cinco minutos soñando ante su drama, que ya está en buenas manos.
> [...]
> Hamlet, hombre de acción, no sale de su escondite hasta que ese bruto de Laertes, por supuesto, se haya largado con todo su honorable acompañamiento[328].

Los torturantes movimientos, los avances y retrocesos, en relación con la venganza, se convierten en gestos pueriles, como traspasar con una aguja el corazón de dos figurillas de cera que reproducen a Fengo y Gerutha, fundirlas finalmente o someter a los reyes a la desagradable prueba de ver representado el crimen que cometieron.

4.2.8.2.5 Degradación paródica del imaginario de la melancolía

La melancolía del príncipe, que es otro de sus rasgos más salientes, es puesta de relieve una y otra vez. De hecho, para la presentación de Hamlet, el narrador hace una puesta en escena, semiológicamente densa, en que trae a primer plano el imaginario más característico de la melancolía: en un rincón infecto del parque donde se encuentra el castillo de Elsinor a orillas del Sund, mirando a la patria de Fortimbrás, se alza la torre en la que Hamlet habita desde la muerte de su padre. Es un rincón de agua estancada donde

---

[325] "There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy". Cf. W. Shkespeare, *Hamlet,* op. cit., I.v.174-175. [Hay más cosas en el cielo y la tierra, Horacio, / de las que sueña tu filosofía].
[326] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 65.
[327] *Ibidem,* p. 73.
[328] *Ibidem,* pp. 73, 88.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

campa la putrefacción, triste entorno que es reflejo del infeliz príncipe. El escritor se apresura a establecer simbólicamente el rasgo más marcado de su personalidad al mostrarlo así en el inicio mismo del texto:

> Desde su ventana preferida, tan trémula al abrirse sus finos cristales amarillos enmarcados en losanges de plomo, Hamlet, curioso personaje, podía, cuando se le antojaba, hacer ondas en el agua, que es como decir en el cielo. Ése fue el punto de partida de sus meditaciones y aberraciones [329].

Las alusiones significativas se agolpan: el príncipe aparece como observador, la fragilidad está connotada en la ventana de "finos cristales amarillos" "tan trémula al abrirse". Los cristales amarillos "enmarcados en losanges de plomo" suponen una acumulación de signos en relación con la melancolía: en su conjunto reproducen el diseño del traje típico de los Pierrots, tan cantados por el poeta como tipos emblemáticos de la melancolía; el amarillo de los cristales matiza el aire con un color de intensas connotaciones melancólicas, muy particularmente para Laforgue, que no sólo hace de las vidrieras amarillas un motivo de insistente presencia en esta *Moralité* y destaca el mismo color en otras ocasiones, como al hablar de

> cataplasmas de hojas planas en forma de corazón en torno a rústicos tulipanes amarillos[330],

sino que en otros textos poéticos muestra las sugerencias de tal color:

> Quel couchant douloureux nous avons eu ce soir!
> [...]
> Oh! c'est fini, fini! Longuement le vent râle,
> *Tout est jaune et poussif*; les jours sont révolus,
> La Terre a fait son temps; ses reins n'en peuvent plus.
> Et ses pauvres enfants, grêles, chauves et blêmes
> D'avoir trop médité les éternels problèmes,
> Grelottants et voûtés sous le poids des foulards
> *Au gaz jaune et mourant* des brumeux boulevards,
> D'un œil vide et muet contemplent leurs absinthes,
> Riant amèrement [...][331].

Enmarcando los cristales aparece el plomo (metal asociado con Saturno y la melancolía en el escenario en que ambos son esenciales), como, por cierto, será plomo fundido lo que vertirán por la oreja del rey los dos cómplices en la obra que Hamlet prepara para su

---

[329] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 61.
[330] *Ibidem,* p. 62.
[331] Cf. J. Laforgue, "Couchant d'hiver", *Poemas*, (ed. bilingüe, trad. de M. Álvarez Ortega), Barcelona, Plaza & Janés, 1975, p. 116. "¡Qué doliente ocaso hemos tenido esta tarde! / [...] / ¡Oh, es el fin, el fin! Largamente el viento aúlla, / *Todo es amarillo, asmático*; los días están cumplidos, / La Tierra ha completado su tiempo; no puede más. / Y sus pobres hijos, pálidos, calvos y débiles / De tanto haber meditado sobre los problemas eternos, / Tiritando, encorvados bajo el peso de los pañuelos / *Del gas amarillo y moribundo* de los brumosos bulevares, / Con muda mirada vacía contemplan sus amarguras / Y ríen tristemente [...]". *Ibidem,* p. 117. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

representación: "plomo fundido (¡un líquido tan pálido!)"[332], dice Hamlet a los actores.

Volviendo a la imagen inicial, la referencia saturnina se prolonga, pues ¿qué tiene que ver el "hacer ondas en el agua, *que es como decir en el cielo*"[333] con las "meditaciones y aberraciones" del príncipe, a menos que tan enigmáticas palabras aludan a su tendencia a entregarse a un pensamiento improductivo que lo habrían de poner bajo la égida del planeta de los anillos? La torre en la que vive es asimismo imagen característica por las connotaciones de aislamiento y elevación, cara negativa y positiva de la melancolía. El rincón donde se alza la torre de Hamlet es descrito como un lugar nauseabundo, cloaca, basurero donde campan la putrefacción y el estancamiento:

> Este rincón del parque es la cloaca donde se echan los detritus de los invernaderos, las flores sin lustre de efímeras galas [...] ¡Oh pobre ancón estancado! [...] rincón de agua madura, oxidada por una baba de hiel[334].

Tanto la imagen de la torre albergando la soledad del príncipe, como la del rincón infecto donde se encuentra, suponen la concreción en imágenes de dos apreciaciones muy dominantes en la tragedia shakespeareana y a las que se les dio expresión metafórica: la de que Dinamarca era una prisión, según lo percibió Hamlet[335], y la de que algo estaba podrido allí, según intuición de Marcellus[336] en alusión a la corrupción moral (no sólo las palabras de Marcellus advertían de ello: a lo largo de toda la obra se hace consistente el uso de un imaginario en el que predominan las imágenes de enfermedad, infección, contagio, putrefacción, corrupción, etc.[337]). Casi comparten el espacio vital del Hamlet de Laforgue la fauna y flora atrabiliaria entre la que destacan los sapos que ascienden "Desde el fondo cenagoso" hacia la estancia del príncipe y los tulipanes amarillos, frente a la escasa afluencia de los "cisnes reales de burlesca mirada". El lugar rezuma melancolía en todos sus elementos y el escritor apostrofa a los mismos dándoles valor emocional; aunque, claro, todo ello refuerza la intención paródica, y las exclamaciones como "¡Qué pena!", "Pobre ..." o cualquier otra expresión de conmiseración –que reaparecen como *leit motivs* burlescos de la tragicomedia que Laforgue pone en acción– contribuyen al diseño de la ironía:

---

[332] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 71.
[333] Las cursivas son nuestras.
[334] *Ibidem,* p. 62.
[335] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., II.ii.243.
[336] *Ibidem,* I.v.90.
[337] Cf. C. Spurgeon, *Shakespeare's imagery and what it tells us,* Cambridge, Cambridge University Press, 1968, pp. 316-320; y W. Clemen, *The development of Shakespeare's imagery*, London, Methuen, 1977, pp. 113-118.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> ¡Oh pobre ancón estancado! [...] ¡Pobre ancón! [...] ¡Y pobre rincón del parque! [...] ¡Y el pobre Sund![338]

Todo ello por no decir directamente ¡Pobre Hamlet!, pero da igual, porque la melancolía que destila el lugar entero es la misma del príncipe, de quien se dice al fin, tras describir el anterior paisaje:

> Por eso (salvo en caso de tormentas) *este rincón de agua es el espejo del infortunado príncipe Hamlet*, en *su torre paria*, en su alcoba de dobles ventanas *encristaladas de amarillo*; una de ellas muestra, *en gris sucio*, los cielos, la ensenada y *la existencia irremediable*; la otra de abre a *la queja perpetua del viento* en las altas arboledas del parque. ¡*Pobre alcoba*, azacaneada así, *en medio de un incurable, de un insolvente otoño*! Incluso en Julio, como es hoy[339].

La apreciación final descubre el claro valor metafórico de todos los elementos previos: ellos se reflejan en el alma de Hamlet y son a la vez un reflejo de la misma, por lo que poco importan las circunstancias reales; es otoño en el alma del príncipe, y es otoño, a pesar del testimonio de los calendarios. Además, al hablar de un "incurable", "insolvente otoño" se está implícitamente identificando la estación con el estado enfermizo del príncipe. Su estancia presenta, por cierto, un aspecto no menos triste y sucio que el entorno; concurren las mismas imágenes en las que se da el predominio de los colores amarillo y gris, de lo sucio y lo putrefacto:

> Y en una mesa, bajo la claridad insomne de las vidrieras amarillas, un laboratorio de aguafuertista, corroído irremediablemente por la suciedad del ocio. Un montón de libros que más parece un estercolero, un órgano pequeño, un órgano pequeño, un espejo de cuerpo entero, un diván, un secreter (tiene miedo de que lo envenenen, desde el turbio fallecimiento de su padre)[340].

En tal entorno aparece la figura del contemplativo príncipe en una pose y con unos rasgos característicos:

> Ataviado de negro, con su espadín al costado y tocado con *sombrero* de noctámbulo, Hamlet, acodado en la ventana, contempla el Sund[341]

Hamlet contempla el crepúsculo, nostálgico de la feliz inconsciencia de la naturaleza, quejándose de la fugacidad y el cambio, renegando de la heroicidad. No obstante, más tarde deja claro que intelectualmente, literariamente, él mismo se tiene por un ser superior, aunque dé a sus ideas la expresión pueril que suele emplear:

---

[338] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 62.
[339] *Ibidem,* p. 63. Las cursivas son nuestras.
[340] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 63.
[341] *Ibidem,* p. 64. "*sombrero*" aparece en cursivas en la edición por la que citamos, con la siguiente indicación en nota del traductor: "En español en el original; designa un sombrero tipo cordobés".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> En mi caso, yo, con mi genio, podría ser eso que vulgarmente se llama un Mesías; pero claro, demasiado mimado por la Naturaleza, el pequeñín [...] Y entonces dirán: "¡Pero mira quién está aquí, el bueno de Hamlet, tan mimado él, con aquel talento suyo tan amargo!"[342]

La caracterización del príncipe como melancólico se completa con la adjetivación del narrador, aunque, cómo no, éste ofrece el contraste irónico para que se aprecie la naturaleza de quien ostenta una melancolía de pose y superficial, una tendencia de su exceso de egocentrismo; así ocurre cuando menciona

> La base de la torre en la que el joven y desdichado príncipe se ha venido arreglando la mar de bien para vivir[343],

o cuando, ante su entusiasmo al leer sus versos a las estrellas de la trouppe, asevera el narrador:

> Y Hamlet, príncipe de Dinamarca y criatura desdichada, no cabe en sí de gozo[344].

Y, sobre todo, cuando hace contrastar su desgraciada situación con los comportamientos sádicos e insensibles que ha desarrollado:

> ¡Joven y desdichado príncipe! Estos extraños y destructivos impulsos le sobrevienen desde el irregular fallecimiento de su padre[345].

4.2.8.2.6 La pulsión destructiva

La orientación estéril y cobarde de la ira de Hamlet es uno de los rasgos que se muestra más constantemente en la pieza de Laforgue, donde los arrebatos destructivos son seguidos de caídas en el desánimo o en un impulso al arrepentimiento con actitudes de un acentuado patetismo que se contradicen cínicamente con afirmaciones posteriores que demuestran que no ha habido un arrepentimiento real: primero, retuerce el pescuezo al canario silbando alegremente, lo lanza y va a dar a la cabeza de una joven que es una especie de Ophelia; huye al principio, pero

> de pronto regresa, vuelve a la ventana y entra en la alcoba. La jovencita aún está allí, con las manos juntas. Y él se echa a sus pies.
> — ¡Oh, perdón, perdón! ¡No lo he hecho a propósito! Mándame las penitencias que quieras. ¡Pero si soy tan bueno! Tengo un corazón de oro, de los que ya no quedan. ¿A que tú me comprendes, a que sí?
> [...]

---

[342] *Ibidem*, p. 84.
[343] *Ibidem*, p. 62.
[344] *Ibidem*, p. 72.
[345] *Ibidem*, p. 76.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Hamlet se aleja, muy reconfortado. "Me he cargado al pajarito para irme entrenando", piensa[346].

Después, se nos narran los excesos de la mañana de caza en la que el príncipe había cometido toda clase de atrocidades:

> Provisto de excelentes alfileres, preludió ensartando los escarabajos que la Divina Providencia le iba facilitando a su paso, y luego, de tal guisa, les dejaba seguir el suyo. Dejó sin alas a fútiles mariposas, decapitó babosas, les cortó las ancas a sapos y ranas, espolvoreó de nitrato un hormiguero y le prendió fuego, recogió cantidad de nidos de crías en los matorrales y los esparció por las orillas del río para que se ventilaran un poco; todo ello mientras azotaba a conciencia miles de flores, indiferente a sus virtudes farmacéuticas. Y luego, ¡a la caza! El bosque, con sus mil rumores primaverales, le encantaba, como le habría encantado una cámara de tortura con los mil chisporroteos de sus infiernillos[347],

La serie de fechorías culmina así:

> Una inspiración final le aconsejó llevarse una muestra de una libra de ojos bien aplastados de entre las víctimas que no pudieron ocultarse para bien morir y que aún quedaban por el camino; se lavó las manos con ellas, se engrasó bien las falanges, y de paso las hacía crujir, presa ya de su enfermedad. ¡Ah, era el DEMONIO DE LA REALIDAD! El goce de constatar que la Justicia no es más que una palabra, que todo vale —¡no sin razón, vive Dios!— contra los pobres seres impedidos y mudos[348].

Llega el crepúsculo y Hamlet cae en un patético trance melancólico:

> Pero al irse acercando al castillo, Hamlet, rendido por el sueño y por estúpidos éxtasis sintió la infinita pena del crepúsculo que le rodeaba para estrangularle. Volvió sin hacer ruido, de puntillas, a encerrrarse en su torre, sin luz, chapoteando alucinado en un hormigueo intermitente de ojos chafados con lágrimas que no hay forma de enjugar, y luego fue a acurrucarse bajo las mantas, vestido, escocido por un sudor frío, llorando el elixir de sus lágrimas, casi dispuesto a suicidarse, o al menos a rajarse a cicatrices, como penitencia; lo sentía en el alma, en su corazón de oro, sumergido ahora en una pantano de pobrecitos ojos chafados, inmortales y pensativos[349].

Pero, como decíamos, el malestar le dura poco:

> — Y al día siguiente: "¡Bah! ¡De lo más ridículo! ¡Y las guerras! ¡Y las carnicerías de la antigüedad, y todo eso!... ¡Pueblerino! ¡Farsante! ¡Rastacueros!"
>
> La verdad es que a Hamlet esto de la irreparable muerte del pobrecito pájaro no le afecta gran cosa, —un pequeño respiro que le da a sus *animal spirits*. Muy cómodo: y si a Hamlet no le quita el sueño el pensar en que no le ha hecho caso a la triste Ofelia (¡oh, pobre pajarito, tu caso es igual!), pues a su Ángel Custodio, tres cuartos de lo mismo[350].

En la pieza de Lugones encontramos otra curiosa alusión que resulta ser un eco de esta identificación del caso de la doncella con el del pájaro, aunque en el Hamlet del escritor modernista percibimos más el resentimiento amargo que la despreocupada crueldad de su antecesor:

---

[346] *Ibidem,* p. 75.
[347] *Ibidem,* p. 76.
[348] *Ibidem.*
[349] *Ibidem,* pp. 76-77.
[350] *Ibidem,* p. 77. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Poseéis una elocuencia prestigiosa que me habría arrebatado a los veinte años, cuando creía en los pájaros y en las doncellas[351].

Cuando es reconvenido por don Quijote, su nueva respuesta incorpora una de las extravagantes manifestaciones de su desequilibrio:

> De ningún modo, los pájaros tienen el mismo paso *(Da una corridita ornitológica sobre las puntas de los pies)* que las doncellas; y las doncellas tienen tanto seso como los pájaros[352]

La conducta destructiva de que hablábamos en el Hamlet de Laforgue se repite en otras ocasiones:

> Hamlet se enfurruña y estruja unas amapolas con los dedos [...] Al levantarse, Hamlet observa que acaba de estropiciar gravemente un hormiguero. — "Como si no tuviera más que hacer!, piensa. Y para que el Azar me pase luego la cuenta..." Y termina de aplastar su hormiguero con un par de taconazos[353]

Así Laforgue parodia esa otra cara del Hamlet de Shakespeare que le hizo acometer acciones precipitadas y, en algunos casos, injustas; por eso, el personaje del escritor francés sólo cuando oye a los dos sepultureros hablar de Polonio es consciente de lo que ha hecho, aunque queda claro que no es una preocupación que le vaya a quitar el sueño:

> En este momento, Hamlet, que, en conciencia, y pese a su espíritu tan elevado, todavía no se había percatado, se da cuenta de que ha matado a un hombre, ha suprimido una vida, una vida que cuenta con testigos. El citado Polonio... aun esperaba vivir sus buenos cuarenta años [...] y Hamlet, con una estocada irreflexiva, pero certera, a fe mía, se los ha suprimido[354].

Como venimos viendo, también la crueldad, sobre todo hacia los animales, es una característica dominante del Hamlet de Lugones; incluso se produce la nota de sadismo, aunque es más patente en su caso el fastidio padecido que la insaciable satisfacción experimentada:

> ¡Ah el maldito jumento lunático! Creo que le arrancaría las orejas *con gran placer*.
> [...]
> os entra el fastidio de todo lo que ama y de todo lo que vive. Luego matáis fríamente de un pistoletazo en la oreja a vuestra yegua favorita. Luego queréis *algo mejor*[355].

Y es que hay algo que vuelve a situar al Hamlet de Lugones más cerca del de Shakespeare: la venganza aparece en primer plano y todo el placer que le es dado percibir procede ya de ahí.

---

[351] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 315.
[352] *Ibidem*. En cursivas en el original.
[353] *Ibidem,* pp. 79-80.
[354] *Ibidem,* p. 80.
[355] *Ibidem,* pp. 317-318. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.8.2.7 Impulso vitalista, olvido y locura

El Hamlet de Laforgue, que trivializa el asunto de la venganza, aún encuentra momentos de goce; por una nueva inversión irónica, incluso en medio de su afectado decadentismo no le falta un impulso vitalista, a diferencia del personaje de Shakespeare para quien toda ocasión de alegría se había extinguido en el momento en que lo encontramos en el drama. Este Hamlet, mucho menos heroico que el del dramaturgo isabelino y menos obsesionado que el de Lugones, pronto admite posibilidades como la de escaparse y recuperar de ese modo su libertad, darse una oportunidad para la vida:

> ¡Hay que hacer algo! ¡O me mato o me escapo de aquí. ¡Oh, escaparme!... ¡Libertad, libertad! Amar, vivir, soñar, ser célebre, lejos de aquí. ¡Oh, querida *aurea mediocritas*! ¡Sí, eso es lo que le falta a Hamlet, la libertad![356]

Así, las melancólicas meditaciones del Hamlet de Shakespeare despertadas por la calavera del bufón Yorick, en las que introduce un humor sombrío, son revertidas por el Hamlet de Laforgue, que en su narcisismo vuelve sobre sí mismo las reflexiones generalizadoras, trivializando las que hiciera su modelo y cargándolas de patetismo; la consciencia de la fragilidad humana, su vena nihilista, al mezclarse con su egolatría, acaban por estimular de nuevo sus ansias vitalistas:

> ¡Horrible, horrible, horrible! — Me pueden quedar aún veinte o treinta años de vida, y luego, como todo el mundo, a expirar. ¿Cómo todo el mundo? — ¡Oh Todo Universal! ¡Qué gran miseria, desaparecer! — ¡Ah, mañana mismo me largo, a ver si me informo sobre procedimientos para embalsamar que sean bien miríficos![357].

Es fundamental para ese anhelo su conciencia de autor, las ilusiones que despiertan en él sus logros literarios, hecho destacado inicialmente cuando, mientras espera a los actores, cae en la cuenta de que componiendo la obra para la venganza se ha olvidado de su objetivo inicial, de su obligación filial, y se recrea como literato; por eso, aunque coquetea en sus meditaciones metafísicas con el hastío vital, sale de nuevo a relucir el narcisismo que le despierta esa conciencia de autor, unido con un miedo a la muerte que es expresado como una parodia de las consideraciones hamletianas al respecto:

> ¡Ah! ¡Mira que me aburro tan soberanamente! — Bueno, ¿y a qué espero aquí? — ¡La muerte! ¡La muerte! ¡Ah! ¿Y hay tiempo para pensar en ella con todo este talento? ¿Morir yo? ¡Venga ya! Ya hablaremos otro día, que hay tiempo. — ¡Morir! Ya se sabe, te mueres sin enterarte como si te fueras a dormir. No hay conciencia del paso desde el último pensamiento lúcido hasta el sueño, al síncope,

[356] *Ibidem*, p. 73.
[357] *Ibidem*, p. 83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> a la Muerte. Ya se sabe. Pero eso de desaparecer, no estar, no ser nada. ¡No poder ni siquiera apretujar contra el corazón, una tarde cualquiera, la tristeza secular que encierra un leve acorde de piano[358].

El proceso culmina de un modo que sería del todo ajeno al Hamlet de Shakespeare, pues las prolongadas reflexiones frente a la calavera de Yorick le sirven finalmente para comprender la intensidad de su vitalismo[359]:

> si la idea de la muerte me resulta tan ajena, eso es que estoy desbordante de vitalidad, que la vida me espera, que la vida me aguarda. — ¡Ah, vida mía, tú y yo solos![360]

Ambos Hamlets, el de Laforgue y y el de Lugones, enuncian la nostalgia de otra vida, la pesadumbre por tener la responsabilidad que ha desviado fatalmente el curso de sus existencias: el primero lo expresa plañideramente, como nostalgia del olvido y de la inconsciencia:

> ¡Ah, quién pudiera vivir así, como las olas, sin dar golpe, del mar a las nubes, de las nubes al mar!... Y olvidarse de todo lo demás...[361]

O manifiesta el deseo de ser otro, de estar en un lugar diferente[362]. No obstante, como vimos más arriba, este Hamlet busca una salida, una solución vital para realizar sus sueños y para lograr su libertad; mientras que el personaje de Lugones recuerda amargamente el momento en que es herido por la consciencia de lo irremediable. No aparece ni el más mínimo vislumbre de esperanza, y sólo señala con acritud haber encontrado un remedio en el olvido que le brinda la locura:

> Un día descubrís que os han torcido brutal e irremediablemente la vida. Sentís que la sangre se os cuaja, de fatalidad, como se escarcha un pantano. No os queda ya más placer posible que la venganza. Ensayad, entonces, la demencia. Es el mejor salvoconducto. El loco lleva consigo la ausencia. Al desalojarlo la razón, entre a habitarlo el olvido[363].

Esta interesante declaración de Hamlet revela una interpretación psicologista, incluso psicoanalítica, de la locura del príncipe: la discutida cuestión del propósito que lo llevó a fingirse loco encuentra una explicación que nada tiene que ver con su seguridad física ni con otra cuestión que no sea la de protegerse contra un enemigo invisible que está dentro de

---

[358] *Ibidem,* p. 84.
[359] B. Meyer enuncia este contraste: "Hamlet, en Shakespeare, está cansado de vivir. En Laforgue, está ansioso por vivir". Cf. B. Meyer, "Hamlet en Laforgue", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 19. "Hamlet, chez Shakespeare, est fatigué de vivre. Chez Laforgue, il est avide de vivre".
[360] *Ibidem,* p. 85.
[361] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 64.
[362] *Ibidem,* p. 68.
[363] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 317-318.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sí mismo; el olvido es un mecanismo por el que la consciencia dolorida relega al inconsciente aquello que le hace daño, como se plasma en la locura de Ophelia.

Precisamente se refiere a la locura otra de las inversiones irónicas que se producen en la recreación de Laforgue, pues la locura de su Hamlet es tomada a la ligera por los que lo rodean en la *Moralité*. Es cosa sabida por todos; el actor William, al ver sus gestos extraños reacciona indicando a su compañera por señas:

> "Eh, no nos habían engañado, sí que lo está"[364].

Después, en la escena del cementerio, es el mismo Hamlet el que interroga frívolamente a un sepulturero para sonsacarlo:

> ¿no dicen por ahí que el príncipe Hamlet se ha vuelto majara?[365]

a lo que responde el sepulturero:

> Sí, sí, es el acabóse[366].

En la escena equivalente de la tragedia de Shakespeare es, por el contrario, uno de los sepultureros el primero que se refiere a Hamlet como loco, y la conversación sobre el tema se extiende entre juegos de palabras. Se produce otro paralelismo invertido, si se nos permite la expresión, cuando en su segunda y última visita al cementerio, el Hamlet de Laforgue escucha las palabras de Laertes, quien inicialmente refrena su ira en consideración a la locura del príncipe pues ésta lo exoneraría de la responsabilidad de sus actos:

> si vos no fuerais un pobre demente, carente de toda responsabilidad, de acuerdo con los últimos progresos científicos, íbais a pagar ahora mismo la muerte de mi honorable padre y la de mi hermana[367].

Aunque poco después expresa una idea, una sospecha, con la que conecta la locura real con la fingida:

> Fuera de aquí, pirado, o me voy a olvidar... Cuando se acaba en la locura es que se ha empezado por la farsa[368].

Es, pues, otra ironía que sea Laertes quien aplique aquí a Hamlet el eximente de locura, ya que en la tragedia de Shakespeare, antes de iniciarse el combate entre ambos, el hermano de Ophelia no aceptó realmente la solicitud de perdón pronunciada por el príncipe cuando éste

---

[364] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 70.
[365] *Ibidem,* p. 82.
[366] *Ibidem.*
[367] *Ibidem,* p. 97.
[368] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

recurrió a la locura como culpable de los excesos cometidos para liberarse de toda responsabilidad[369].

4.2.8.2.8 La obsesión por la falta de libertad

La falta de libertad sigue siendo una obsesión para este Hamlet que en varias ocasiones clama por ella; se siente fundamentalmente condicionado por las circunstancias y su forma de expresarlo es señalándose como una especie de elegido

> que viene a destronar el Imperativo Categórico para instaurar en su trono al Imperativo Climatérico[370].

Como señala Maiorana "En este punto ironiza Laforgue acerca de la filosofía de su tiempo [...] a la ley moral, el imperativo categórico de Kant, ha sucedido el imperativo climatérico, es decir la teoría de Taine, según la cual hasta el genio queda determinado por las influencias geográficas, por el suelo y el clima. De suerte que el hombre está así subordinado a influencias físicas dominantes y carece, por tanto, de libre albedrío"[371]. El Hamlet de Lugones, más desquiciado, se entrega de lleno al absurdo, pero curiosamente encuentra una manera de manifestarlo con una alusión al imperativo categórico, expresión en este caso de una nueva forma de falta de libertad, la que lo hace esclavo de sus manías. Él parece instaurar un nuevo imperativo categórico, que poco tiene que ver con Kant, en virtud del cual la lógica queda abolida como regente de la conducta; se crea puramente la lógica del placer, si tal puede llamarse a la entrega al absurdo bajo el lema del "placer por el placer":

> Poco a poco os vais sintiendo un tanto contradictorio. Cometéis extravagancias por el placer de cometerlas. Ya habéis visto lo que me pasa. Mis zapatos chillones y mis molinetes son estúpidos; pero muy agradables. Son también imperativos categóricos; formas de razonar un tanto diversas. Pero el imperio de la razón es tan efectivo en ellas como en la lógica de Aristóteles[372].

---

[369] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., V.ii.222-248.
[370] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 65.
[371] Cf. M. T. Maiorana, "Hamlet desde Shakespeare hasta Lugones a través de Laforgue", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 40.
[372] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 318.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.8.2.9 Caricaturización de Ophelia

Tanto en la pieza de Laforgue como en la de Lugones se percibe el distanciamiento de Hamlet con respecto a Ophelia. El texto de Laforgue expresa preocupaciones similares a las de algunas de las composiciones de sus *Últimos versos* en relación con la figura de la joven, y las formula de manera muy parecida[373]. Así, por ejemplo, mientras espera a los actores, piensa en una Ophelia, cuyas cartas acaba de romper, por la que no puede evitar sentir cierta inquietud y preocupación, pero en cuya comprensión no confía:

> "¿Dónde andará a estas horas? Seguro que en casa de su familia, en la aldea. Sabe volver más que de sobra, conoce el camino. Además, no me habría comprendido nunca. Cada vez que lo pienso..."[374].

No obstante, en la *Moralité*, a pesar de la devaluación que sufre la joven por el tratamiento que de ella hace el protagonista, demuestra tener una importancia íntima mayor que para su modelo (como también ocurría en los poemas): es tema tratado con extensión en soliloquios del texto del escritor francés, mientras que no ocurre así en los monólogos del *Hamlet* de Shakespeare[375]. Sin embargo, como objeto amoroso Ophelia pierde valor: el príncipe traza un perfil totalmente aburguesado de la joven, para quien él no sería más que un preciado "bien" que exhibir ante sus "amiguitas". Sus acusaciones con respecto a ella tienen un componente cínico, pues él mismo carece de la grandeza y la abnegación de cuya falta la acusa, primero explícitamente:

> Y mira que era adorable y sensible hasta morir, pero rascabas un poco y te encontrabas con la inglesita criada desde su nacimiento en la filosofía egoísta de Hobbes[376];

después, al enunciar la añoranza –que le dicta su egolatría– por la entrega de la heroína shakespeareana de *All's well that ends well*:

---

[373] Si bien es verdad que hay diferencias, pues como dice Scofield "En *Derniers vers* el elemento satírico es menos farisaico y hay un nuevo tipo de decencia y generosidad – sobre todo hacia sus Ofelias". Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 126. "In *Derniers vers* the satirical element is less self-rifgteous and there is a new kind of decency and generosity – particularly towards his Ophelias".

[374] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., pp. 65-66.

[375] A. C. Bradley hizo notar este hecho: el de que Hamlet nunca aluda a Ophelia en sus monólogos (junto al de que no parezca darse cuenta del efecto que inevitablemente había de tener en ella la muerte de su padre), lo que podría explicarse, en su opinión, por la influencia perversa de la melancolía en su sentimiento amoroso; no obstante, declara poco después que, aun habiendo verdad en ello, no le satisface del todo su propia explicación por haber percibido que el silencio de Hamlet con respecto a Ophelia es algo que suele pasar totalmente inadvertido para los lectores o espectadores de *Hamlet*. Cf. A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy,* op. cit., pp. 133-134.

[376] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 66.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> ¡Ah! Si un día de estos se me apareciera en mi torre de marfil una hermana, más pequeña, claro, de la célebre Helena de Narbonne que supo ir a conquistar a Florencia a su adorado Beltrán, conde del Rosellón, a sabiendas de que él la despreciaba...[377]

También en el episodio del canario que lanza a la alcoba de una jovencita (otro *alter ego* de Ophelia) aflora la preocupación por ser comprendido:

> – [...] ¿A que tú me comprendes, a que sí?
> – ¡Oh, mi señor, mi señor!, balbucea la niña. ¡Oh, si vos supierais! ¡Os comprendo tanto ¡Hace tanto que os amo!... ¡Lo he comprendido todo!...
> Hamlet se levanta. "¡Otra!", piensa[378].

El rebajamiento de Ophelia por parte del príncipe es llevado a cabo, como estamos viendo, de diversas formas, y es una prueba clara de su narcisismo. Así lo apreciamos especialmente en el enamoramiento de Kate –que le atrajo desde el principio–, pues lo que lo seduce definitivamente no es otra cosa que el reflejo en ella de sus logros literarios: lo bien que interpreta el texto que él ha escrito, lo conmovida que queda por él y el elogio que hace de su talento. Kate pasa, pues, a transfigurarse en Ophelia (con ese nombre, con el que además se presentó ella inicialmente, le pide Hamlet que siga dándole las explicaciones de lo que le ocurre[379]), pero en la Ophelia que él hubiera querido, la que lo habría comprendido y habría tomado la decisión arrojada, como ésta, de ingresar en un convento:

> ¡Qué bien expresado nuestro lamentable y despiadado destino! ¡Oh, sin duda vos sois un ser único e incomprendido! Y de loco, nada, como dicen por ahí esas gentes de medio pelo y muchas pretensiones. Pero también, ¡lo que habréis sufrido y hecho sufrir! [...] ¡Ah, ya estoy harta de esta vida cínica y vacía! Mañana mismo lo dejo todo, vuelvo a Calais y me meto monja para dedicarme a las pobres víctimas de los Cien Años[380].

La caricaturización de Ophelia presenta algunos paralelismos en los textos de Laforgue y de Lugones, y también algunas difererencias: Laforgue realiza un esbozo lleno de contradicciones dictadas por su cinismo en el que va alternando lo positivo con lo negativo; tan pronto se exalta su virginidad y modestia como se recuerdan ciertas modas algo descocadas que son tomadas como objeciones a lo anterior. El texto de Lugones es más homogéneo, pero más distanciado y con un final más cruel. En ambos casos se insiste en profesarle o haberle profesado un amor que resulta menos creíble que el del original shakespeareano. He aquí ambas caracterizaciones:

---

[377] *Ibidem.*
[378] *Ibidem,* p. 75.
[379] *Ibidem,* p. 91.
[380] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Pues no estaba tan gorda, piensa Hamlet con interés. Me olvidaba; tiene que estar inflada como un balón; la muy cochina; ¡mira que pescarla en el estanque! Así tenía que acabar, buceando en mi biblioteca sin ningún método. — ¡Oh, Dios mío! Ahora sí que añoro aquellas miradas suyas, tan azules... ¡Pobre, pobre chica! ¡Tan delgada y tan heroica! ¡Tan virgen y tan modesta! [...] Yo, que tengo tan buen corazón, que ya se sabe que tengo un corazón de oro [...] Pobre Ofelia, pobre Lilí. Éramos amigos de pequeños. Y la amaba. Eso está claro. Cae de cajón [...] todo el daño que, a fin de cuentas, no podía dejar de causarle, hizo que fuera adelgazando, adelgazando, y al final, el anillo de compromiso que, en tiempos mejores, le puse en su dedo, se le caía todo el tiempo, y claro, esto es una prueba del cielo que... Y además, ¡tenía un aspecto tan enfermizo!... y luego, con las modas de la corte, que a los dieciséis años ya andan descotadas, sus hombros no me resultaron ninguna virginidad que desflorar [...] Ahora bien, ya se sabe, para mí la virginidad de los hombros lo es todo, ahí sí que no transijo. Y en esto, ella, como las demás, a pesar de esas miradas suyas tan celestiales [...] pensaba yo: "Y ahora ¿en qué ojos va uno a creer? ¡Venga ya! Tendría que haberle arrancado los ojos y lavarme las manos con ellos." Y para terminar, esa voz infernal suya que siempre llegaba antes que yo a nuestras citas y me mareaba con sus "¡ahora la besa! ¡No! ¡Nada! ¡Palabras, palabras, palabras!". Para volverse loco [...] Porque, sí, tenía todo lo que yo le pido a una prometida de mi estilo, una boca ingenuamente acogedora, pero protegida por dos ojazos muy listos, o bien (como esa actriz, Kate, vamos a confesarlo) dos finos ojitos azules vagabundos y crédulos, protegidos por una boca devastada por el rictus amargo de una comisura inmortal, siempre a la defensiva. Y su silueta, que es el único patrón que puede medir la belleza de la mujer, no recordaba a ningún animal, ni al bulldog ni a la gacela. Y en privado nunca pude sorprenderle ni el más leve matiz de perrita. Vamos, que era una santa con faldita [...] Tenía un torso angelical, insisto[381].

> Amé a una muchacha rubia y poética; una especie de celestial aguamarina. Dábale por el canto y por la costura; no desdeñaba los deportes; pedaleaba gallardamente en bicicleta. A la verdad, era un tanto insípida, como la perdiz sin escabeche. Pero yo la quería con una pureza tan grande, que me helaba las manos. Gustábame pasar largas horas, recostada la cara en sus rodillas, mirando el horizonte que entonces queda a nivel con nuestras pupilas. Ella doblaba gentilmente la cabeza con una domesticidad de prima que aún no sabe. Tenía la barbilla imperiosa; los ojos llenos de un azul juvenil e ignorante, cuando se los miraba bien abiertos; pero habitualmente entornábalos soñador desdén. La nariz con un ligerísimo respingo. La boca un tanto grande, pero todavía sin el más ligero desborde de ese carmín virginal que mancha los labios sabedores del amor, como el vino la copa en que se ha bebido. Eran quizá un poco altos y flacos sus pómulos. Peinábase muy bien, con solo dos ondas irregulares y flojas de sus rubios cabellos. Llevaba siempre descubierta la nuca, exagerando su desnudez con una inclinación de lectura. Esta era toda su coquetería. No se distinguían sus senos bajo la blusa. Sus manos y sus pies eran más bien largos. La falda "trotteuse" dejaba adivinar sus piernas delgadas y altivas de nadadora. Pues la natación constituía su encanto. La natación con peligro de la vida. Prohibiéronsela en vano. Iba al río con pretexto de coger violetas y ortigas para adornar su sombrero de sol. Dejé de amarla cuando descubrí que pertenecía a la infame raza de las mujeres. No sé bien si murió o si se metió monja. Para ambas cosas tenía vocación. ¡Adiós, para siempre, novia mía! *(Arrojando de un papirotazo su cigarrillo hasta el techo.)*[382]

Los dos hacen su retrato parodiando los rasgos de la visión idealizada: delgadez, ojos azules, castidad, aspecto "celestial" o "angelical"; se detienen en el esbozo de ojos y boca; Laforgue habla de su silueta y Lugones lo reemplaza con una caracterización como nadadora que incluye la descripción de manos, pies y piernas. También ambos indican algún detalle de leve sensualidad seductora. Y ambos atacan la figura estilizada

[381] *Ibidem,* pp. 86-87.
[382] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 318-319.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

popularizada por el Prerrafaelismo y el Romanticismo, haciendo una cruel burla de su muerte, particularmente a través de su imagen como ahogada, groseramente cómica en el texto de Laforgue, que se la representa inflada en medio del inmundo estanque, y más sutil y despiadada, si cabe, en el texto de Lugones, cuya ironía sin límites la recrea como nadadora.

El discurso del Hamlet de Laforgue es un discurso fragmentario, cargado de un lenguaje emocional, incluso violento, que evidencia la perturbación del personaje y su cinismo, llegándose al extremo de hacerle decir:

> Hubiera sido una pena tener que verla de vieja. ¡Y amante de Fortimbrás! ¡Ah, Ofelia! ¿Por qué no habrás nacido para ser mi amante? ¿Por qué no fuiste tan anónima para serlo? Yo la ayudé a marchitarse, la Fatalidad hizo lo demás[383];

mientras que el Hamlet de Lugones se permite, en una actitud como de *dandy* desdeñoso, algún alarde lírico revelador de una superioridad que queda contrastada con la insipidez mediocre de la muchacha a quien dice haber amado. Todo ello a pesar de que ambos Hamlets reconocen, en los fragmentos de arriba o en otros ya citados, el daño que fatalmente le han causado. No obstante, en este punto el Hamlet del escritor argentino vuelve a ser más fiel con respecto al de Shakespeare: exacerba la misoginia de su modelo, mientras que el personaje de Laforgue evoluciona desde la consciencia de lo que le ha ocurrido:

> Poco a poco voy olvidando que se trata de mi difunto padre, privado de lo que aún le quedaba por vivir en este precioso mundo (el pobre), de mi madre ahora prostituida (*visión que me ha destrozado a la Mujer y me ha llevado a hacer morir de vergüenza y pena a la divina Ofelia*)[384],

hasta la expresión de una actitud positiva en relación con la mujer a partir de su interesado enamoramiento de Kate:

> ¡Y yo que creía conocer a la Mujer! ¡A la Mujer y la Libertad! ¡Y la manchaba con vulgaridades *a priori*[385].

Claro que la actitud de este Hamlet con respecto a Ophelia nunca es unívoca, pues revela una suerte de inmadurez emocional. Así, cuando esgrime contra ella acusaciones de aburguesamiento, de pronto cambia de tono y deja que su conciencia suplique:

> Ofelia, Ofelia, encanto, vuelve, por favor, te prometo que no volveré a hacerlo. – Amigo mío, ya puede uno ser un buen Hamlet que no deja de ser a veces un crápula de cuidado[386].

---

[383] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias*, op. cit., p. 87.
[384] *Ibidem*, p. 67. Las cursivas son nuestras.
[385] *Ibidem*, p. 94.
[386] *Ibidem*, p. 66.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

También al presenciar su apresurado enterramiento, no debido a las circunstancias de su muerte que la hacían sospechosa de suicida –como en el texto de Shakespeare– sino por la causa más trivial de que al día siguiente era domingo y a los frailes les esperaba mucho trabajo, es esto lo que piensa y siente Hamlet:

> Una jovencita, se tarda igual en casarla que en enterrarla. ¿Dónde encontrar tiempo para rebelarse contra todo esto? ¡El arte es tan amplio y la vida es tan breve! Y Hamlet, modestamente, *no puede evitar sentir como un remordimiento a flor de piel*[387].

Los cambios de apreciaciones y juicios con respecto a Ophelia del Hamlet de Laforgue, además de revelar el alcance de su cinismo, siguen siendo una parodia de las fluctuaciones del príncipe de Shakespeare, llevados a extremos grotescos que convierten las ambigüedades del modelo en arbitrariedades pueriles. Por su parte, el Hamlet de Lugones demuestra también en este punto el desarrollo de una acritud más intensa y desdeñosa que la del original: creamos en la sinceridad de ello o no, el Hamlet de Shakespeare saltó a la tumba de Ophelia para rivalizar por su amor con el mismísimo Laertes y afirmó que ni cuarenta mil hermanos podrían alcanzar la suma de su propio amor[388], mientras que el de Lugones manifiesta una total indiferencia sobre el destino de la que fue su amada, y lo hace con un desprecio absolutamente malévolo al aludir a las posibilidades de que hubiera muerto o se hubiera metido a monja, pues –concluye– "Para ambas cosas tenía vocación".

4.2.8.3 La identidad hamletiana y los textos de Laforgue y Lugones

4.2.8.3.1 Hamlet y la luna. La perturbación del lunático

La comparación entre los Hamlets que analizamos se puede convertir en tarea casi tan inagotable como el estudio del modelo; son dos visiones que renuevan el mito y le dan una validez inusitada para la modernidad, jugando con la escurridiza identidad del personaje. No hay mejor emblema de esa personalidad cambiante que la luna, y ambos

[387] *Ibidem,* p. 86. Las cursivas son nuestras.
[388] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., V.i.264-266.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

autores le dan un puesto de primer rango en sus creaciones[389]. En la de Laforgue primero preside una escena lírica de las contemplaciones hamletianas, pero ya ahí aparece vinculada con Ophelia, emblema de la esterilidad como la propia luna (recordemos que la joven fue uno de los iconos utilizados por el poeta en "Esterilidades", dentro de su *Imitación de Nuestra Señora la Luna*): después de su visita al cementerio, Hamlet sube a su torre para dejar la calavera de Yorick y

> Se asoma un momento a la ventana para admirar esa hermosa y dorada luna llena que se refleja en la mar en calma y hace serpentear una columna quebrada de terciopelo negro y líquido de oro, mágico y gratuito.
> Esos reflejos en el agua melancólica... La santa y damnificada Ofelia ha estado flotando así toda la noche...[390]

Pero es en la escena final, la de la huida a caballo del príncipe con Kate (se dice que huyen "como dos ratas"), donde la luna juega ya un papel fundamental, omnipresente. Tiene al principio unas connotaciones positivas de carácter práctico, según señala el narrador en cuya voz parece mezclarse, como en otras ocasiones, la del personaje principal:

> Van por los campos para entrar por la carretera principal [...], la carretera sin esa luna que va a venir de perlas una vez metidos en plena llanura...[391]

Con la irónica mezcla de lirismo y humor que otras veces se da en esta pieza, se destaca poco después el valor idílico del astro:

> Hace un tiempo muy suave, de estufa de gallinero. Y la luna, con cierto éxito, representa el hechizo de las noches polares[392].

Pero poco a poco la presencia de la luna va adoptando un cariz más inquietante; después de que Hamlet se detiene delante del cementerio,

> Avanza en el claro de luna entre las sombras puras que los cipreses dibujan en las piedras, y se va derecho a la tumba de Ofelia, de la ya misteriosa y legendaria Ofelia[393].

---

[389] No sólo en los textos que estudiamos ahora, pues, como ha subrayado Allen W. Phillips, la luna "Tema celebrado por todos los poetas, de todos los tiempos, para el lírico francés es mucho más que un mero fondo decorativo o un pretexto romántico. Es casi una filosofía, sentimental y escéptica como lo es también la devoción lunar de Lugones". Cf. A. W. Phillips, "Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*", op. cit., pp. 48-49. M. T. Maiorana sustenta similar idea y junto a los ejemplos de la presencia del astro nocturno como elemento decorativo en la literatura romántica, indica que "En la poesía de Laforgue asciende a primer plano al asumir el mensaje personal del poeta para quien es confidente sororal y comprensiva". Cf. M. T. Maiorana, "«L'Imitation de Notre Dame la Lune» y el «Lunario sentimental»", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* XXVIII, núms. 107-108, Buenos Aires, 1963, p. 133. R. H. Ferguson apunta, no obstante, algunos ejemplos de precedentes románticos en el tratamiento paródico y burlesco de la luna –asomos de la "despoetización" del astro que culminarán Laforgue y Lugones– como el de Musset en su "Ballade à la lune" o el de Théodore de Banville. Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., pp. 80-81.

[390] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 88.

[391] *Ibidem,* p. 96.

[392] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El simbolismo lunar va tomando por fin las connotaciones más significativas para Laforgue: la esterilidad, el silencio, la muerte, la Nada... pues va a ser, en definitiva, testigo maléfico de la muerte de Hamlet; cuando Laertes está a punto de darle la puñalada que acaba con su vida

> puede oírse, en medio de la noche espectralmente iluminada, cómo le aúlla a la luna un perro tan sobrehumanamente solitario que el corazón de nuestro excelente Laertes [...] se desborda, y desborda el inexplicable anonimato de su destino de treinta años[394].

Laertes se despide y huye, quizás "a meterse fraile". Todo lo que queda es

> Silencio y luna... Cementerio y naturaleza...[395]

Por eso, las llamadas de Kate no obtienen respuesta:

> La luna inunda todo de un ártico silencio[396],

y cuando ve a Hamlet muerto

> Palpa su cadáver, lívido de luna y de muerte[397].

Ese espacio iluminado por la muerte va a ser el territorio definitivo para el desventurado príncipe, el espacio contrapuesto al de la vida, que continúa en dirección opuesta, la que toma Kate, que

> se marcha al trote, dándole la espalda a la luna llena[398].

Aún está más presente la luna en la pieza del "Teatro quimérico", donde es, como en otras composiciones de *Lunario*, prácticamente un personaje más en escena, no en vano se señala su presencia en el apogeo de su poder (luna llena), acompañada de un silencio absoluto, al principio del texto, después de la presentación de los "dramatis personae". Aquí el astro simboliza muchas cosas, entre ellas el desequilibrio de los dos personajes sensibles a su influjo que son nombrados como "Dos ilustres lunáticos". Puesto que Lugones muestra a un Hamlet verdaderamente trastornado, su condición de lunático es presentada también como el desorden de una imaginación perturbada, al igual que la de don Quijote (de cuyo trastorno Cervantes nos proporcionó hilarantes ejemplos), y, hábilmente, se vale para hacerlo de un trasunto del diálogo que el príncipe sostuvo con Polonio intentando

---

[393] *Ibidem*, pp. 96-97.
[394] *Ibidem*, p. 97.
[395] *Ibidem*, p. 98.
[396] *Ibidem*.
[397] *Ibidem*.
[398] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

confundirlo (dejó que le siguiera la corriente como si realmente estuviera loco), al señalar en una sola nube formas contradictorias de animales[399], sólo que en la pieza de Lugones Hamlet se inquieta de veras por el cambiante parecido con formas animales del cofre de viaje de don Quijote:

> H.—No, precisamente. Es una preocupación absurda, si queréis, y me la causa aquel cofre antiguo. A la ida me parece un elefante y a la vuelta una ballena.
> Q.—*(Aparte.)* Esta frase no me es desconocida. *(Alto.)* Es mi cofre de viaje. Su color y su forma tienen, en efecto, algo de paquidermo.
> H.—Hay cofres escandinavos que parecen cetáceos[400].

Pero la reacción frente a la luna marca asimismo las diferencias entre ambos personajes. Al principio fuera de su vista, el astro comienza a ejercer más intensamente su maléfica función cuando se hace visible para ellos. Como si, extraordinariamente sensible a su influjo, Hamlet la presintiera más cercana, se indica en acotación:

> *(Mira de pronto al cielo, y notando que la luna está ya visible de aquel lado, hace una mueca desagradable.)*[401]

A partir de aquí es el último tema de conversación entre ambos lunáticos y el que marca su antagonismo más acentuado. Y está claro que en las increpaciones a la luna de Hamlet se exterioriza la abundancia metafórica lugoniana más que en el lirismo expresado por don Quijote:

> H.— [...] Ahí tenéis a la luna, el astro de los amantes líricos. ¡La luna! ¡Qué inmensa bobería! Cada uno de sus cuartos me produce una jaqueca. *(Increpándola.)* ¡Eh, imbécil solterona, bolsa de hiel, ripio clásico, ladradero de canes, hostia de botica, cara de feto! *(Apretándose las sienes.)* ¡Uf, qué dolorazo de cabeza!
> Q.—Mi alma se llena de poesía con la luna como el agua de una alberca que fue sombría entre abetos. A ella debo mis más ilustres inspiraciones. Años llevo de contemplarla, siempre propicia a mi amor. Para mí representa la lámpara de la fidelidad[402].

El texto de Lugones dialoga magistralmente también en esto con el de Shakespeare y con el de Laforgue. Dice Jorge Cruz que "La Sombra del padre de Hamlet aparece en una noche de luna, y acaso esa reminiscencia –aparte del sexo atribuido al planeta– acentúa, en el avatar argentino del príncipe danés, la aversión con que alude al satélite terrestre"[403]. Tal vez sea así, pues el encuentro entre H. y Q. tiene, en efecto, mucho de fantasmal, aspecto acentuado en la segunda escena de la pieza y referida tanto a la percepción mutua de los

[399] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., III.ii.367-373.
[400] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 316-317.
[401] *Ibidem,* p. 320.
[402] *Ibidem.*
[403] Cf. J. Cruz, "Hamlet en Lugones", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 33.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

personajes como a la del lector; incluso la hora en que tiene lugar dicho encuentro, las once de la noche, es aquella (entre las once y las doce) en que Hamlet se citó con los centinelas y Horatio para presenciar la figura espectral de que le habían hablado[404]. Pero más allá de eso, está dentro de la lógica del desarrollo amargo del Hamlet de Shakespeare llevado a cabo por Lugones, el desprecio de la función idílica que se asocia con la luna, así como el fastidio por un influjo que lo hace más acentuadamente presa de su desequilibrio, y la visión deshumanizada, la perspectiva distanciada que encarna el príncipe. No obstante, este Hamlet también parece ser un desarrollo, ya completamente descreído, del Hamlet bufonesco de Laforgue, y en relación con la luna ambas piezas comparten algunos rasgos: un protagonismo subrayado en la última parte del texto donde su influjo parece evidente, pues también fue la luna en el escrito de Laforgue más que un simple testigo de la muerte de Hamlet; la mezcla de dos registros aplicados a ella: el lírico y el humorístico; la vinculación explícita entre luna y silencio; la referencia a ella como "el astro de los amantes líricos" por el Hamlet de Lugones, que concuerda con su presencia inicialmente idílica en la noche de la huida de los "enamorados" Hamlet y Kate; la increpación al astro como "ladradero de canes", que encuentra también un paralelo con el momento en que Laertes va a matar a Hamlet en la pieza de Laforgue y puede oírse "cómo le aúlla a la luna un perro". Por cierto, que si en dicho texto esa imagen es la última, antes de que la violencia de Laertes se descargue contra Hamlet, en el de Lugones es la luna la "culpable" de que don Quijote desafíe al príncipe a las armas; pero este Hamlet, escarmentado posiblemente de haber muerto ya dos veces, se encoge "con un tiritamiento enfermizo" y busca el argumento para disuadir a un don Quijote más quijotesco que nunca por inspiración del astro:

> H.—Hembra es, y como tal, bribona sin remedio.
> Q.—*(Poniéndose muy grave.)* Caballero, la luna me filtra en el cerebro fermento de mil hazañas. Vuestros propósitos sobre la mujer son ciertamente intolerables; y no más que por reduciros a la decisión de las armas, os digo que tomo a la luna por doncella desamparada y que no permitiré a su respecto ninguna insolencia.
> H.—*(Encogiéndose con un tiritamiento enfermizo.)* No desconoceréis, caballero, que os he tolerado a mi vez muchas impertinencias. La medida está colmada. La luna es una calabaza vacía y nada más. Sé bien que quien escupe al cielo, cáele la saliva en la cara. Pero tengo la boca llena como un mamón que echa los dientes, y veo allá un cartel que dice: "Es prohibido escupir en el suelo." (¡Qué gramática!) Así, pues, ¡oh luna!, buena pieza, toma *(¡Escupe hacia la luna)*, toma *(Escupe nuevamente)*, toma. *(Escupe por tercera vez.)*
> Q.—*(Sacando su tarjeta.)* Mis señas, caballero.

[404] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., I.iii.252.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

H.—*(Haciendo lo propio.)* Caballero, las mías.
Q.—*(Mirando la cartulina con asombro.)* ¡El Príncipe Hamlet!
H.—*(Leyendo con interés.)* ¡Alonso Quijano![405]

La palabra lunático tiene en el texto de Lugones sentidos diferentes según le sea aplicada a Hamlet o a don Quijote; poco hay que añadir tras todo lo visto sobre la naturaleza tan distinta de sus locuras, hasta el punto de que llegan a encarnar "La divergencia universal". Lo que sí es cierto es que, volviendo a lo que decíamos al principio, la luna es una excelente representación del cambio, de la forma inasible, de la identidad oculta y difícil de conocer, y por eso también ha podido serlo de aquella "antic disposition" con la que el Hamlet de Shakespeare pretendía confundir a quienes lo rodeaban, desconcertando de paso a sus lectores y quizás confundiéndose a sí mismo en cierta medida. La demencia de Hamlet, que nos parece –como a Coleridge– sólo a medias una impostura, por haberse acercado el príncipe peligrosamente al papel que quiso interpretar, fue no obstante una de sus caras, a la que podía oponerse la lucidez exhibida en sus monólogos. Él mismo dijo enigmáticamente a Guildenstern y Rosencrantz:

> I am but mad north-north-west. When the wind is
> southerly, I know a hawk from a handsaw[406].

El viento más benéfico para los melancólicos debía ser, según T. Bright (1550-1615), el del sur y sureste: "The ayre meet for melancholicke folke, ought to be thinne, pure and subtile, open, and patent to all winds: in respect of their temper, especially to the South, and Southeast"[407]. H. Jenkins reproduce en su edición de *Hamlet* la cita de Bright y en consecuencia parafrasea "when the wind is southerly" como "en mis momentos más lúcidos"[408]. J. C. Bucknill, psicólogo que escribió una serie de "ensayos psicológicos"

[405] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 320-321.
[406] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., II.ii.374-375. [Yo estoy loco sólo con el nornoroeste. Cuando el viento es del sur, distingo un halcón de una garza].
[407] Cf. T. Bright, *A treatise of melancholie*, London, 1586; New York, Columbia University Press, Facsimile Text Society, 1940, p. 257. "El aire conveniente para las personas melancólicas debería ser liviano, puro y sutil, claro, y presente en todos los vientos: respecto a la cualidad de los mismos, especialmente en los del sur y sureste". Las palabras de Hamlet han sido puestas en relación con las de Bright por J. Dover Wilson, que dedica el "Apéndice E" de su libro *What happens in Hamlet* a reseñar las conexiones entre *Hamlet* y el *Treatise* de Bright. Cf. J. Dover Wilson, *What happens in Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 311. Burton expuso en su tratado lo referente al aire, que podía ser causa de la melancolía o propiciar la mejoría según sus cualidades, etc., subrayando que "the air works on all men more or less, but especially on such as are melancholy, or inclined to it". Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 209. [el aire afecta a todos los hombres más o menos, pero especialmente a aquellos que son melancólicos o inclinados a ello].
[408] Cf. H. Jenkins, notas, en W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., p. 258.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sobre personajes shakespeareanos en el libro *The mad folk of Shakespeare* (1867), hizo notar que la citada afirmación de Hamlet contiene "una verdad psicológica que ha requerido con frecuencia la investigación más experta y laboriosa tanto de médicos como de abogados. Ha sido a menudo cuestión de vida o muerte, de riqueza o pobreza, si se cometía un acto delictivo, o se realizaba uno civil por un hombre medio loco, cuando el viento mental estaba en el noroeste de la enfermedad, o soplaba desde el salutífero sur"[409]. Con esta expresión de inestabilidad, Hamlet pone de manifiesto la naturaleza de una afección que deja al hombre a merced de ciertas influencias, como las de la propia luna: no en vano se mencionan en diversas partes del texto shakespeareano la "lunacy" del príncipe[410].

Fue aquella "antic disposition" la que centró la recreación de Laforgue y, de un modo distinto, la de Lugones. El Hamlet de Laforgue, con toda su extravagancia, actúa y habla casi siempre como un payaso o bufón, consciente en ocasiones de sus rarezas. Sin embargo, las excentricidades del Hamlet de Lugones, exteriorizadas gestual más que discursivamente, son ya algo incontrolable, manifestaciones ridículas y absurdas de su perturbación. Recordemos que la palabra "antic" se usaba sobre todo para referirse a un actor con una máscara grotesca[411], y la luna fue para Lugones sinónimo de máscara (una de las partes del *Lunario sentimental* se llama "Taburete para máscaras": éstas, lo carnavalesco y los personajes –pura máscara– de la *commedia dell'arte* están muy presentes en el libro; el propio "Teatro quimérico" alude al ámbito donde el actor se pone la máscara del papel que representa). La luna pudo ser para el escritor argentino todo, como se verificó en su prolijidad metafórica, y nada, o al menos expresión cósmica de la Nada, pues así lo mostró en la insuperable imagen con la que nos invitó a verla como

> Inexpresable cero en el infinito[412].

---

[409] Cf. J. C. Bucknill, *The mad folk of Shakespeare*, New York, Burt Franklin, 1969, p. 72. "a psychological truth which has often engaged the most skilful and laborious investigation both of medical men and of lawyers. It has often been a question of life or death,wealth or poverty, whether a criminal act was done, or a civil one performed, by a half-madman, when the mental wind was in the north-west of disease, or blowing from the sanatory south".

[410] Polonio creyó haber encontrado la causa de la "lunacy" de Hamlet, y el rey Claudio quiso conocer por medio de sus antiguos compañeros qué ocasionaba realmente la "turbulent and dangerous lunacy" del príncipe. Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., II.ii.48-49; III.i.2-4. [turbulenta y peligrosa locura]. No tenemos una palabra que traduzca lo que tendría que llamarse algo así como "lunaticidad".

[411] *Ibidem,* p. 226.

[412] Cf. L. Lugones, "Himno a la luna", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 209.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Todos y ninguno, también Hamlet se ha revelado a lo largo de los tiempos como una máscara multiforme y cambiante capaz de representarnos sin que sepamos del todo bien quién es aquél que nos representa.

4.2.8.3.2 Una identidad mixta

Laforgue también dotó a su Hamlet de una identidad mixta. Como dice Alfredo Rodríguez López-Vázquez: "Laforgue, cuya estética se basa en la manera que tiene el *clown* de ver la realidad, ahonda en este aspecto oculto de Hamlet, y le da por inesperado hermano a Yorick, el bufón. Hamlet adoptará una actitud clownesca, es decir, se aceptará como un ser dual, mitad artista (Hamlet) mitad *clown* (Yorick). Esto da al relato una extraordinaria potencialidad dramática y le da al personaje un doble plano de análisis que implica también al narrador"[413]. Como "clown", el humorismo de este Hamlet tiene a su vez facetas variadas, distintas formas de expresión y manifestación: para empezar, en algunas de sus respuestas puede verse la sombra del mismísimo Hamlet de Shakespeare con su humor negro, que fue una forma de reflexión sobre la condición humana; así se ve en la respuesta que da el Hamlet de la *Moralité* a las reticencias del mayordomo a que se represente la obra la misma tarde en que va a ser enterrado Polonio:

> ¿Y qué? Bien mirado, unos representan y otros hacen mutis por el foro, eso es todo[414].

El patetismo pueril que exhibe en ciertas escenas es otra fuente de comicidad, como cuando recuerda que ha olvidado clavar las agujas en el corazón de las figurillas de cera de los reyes y

> corre a arrodillarse ante el retrato de su padre, cuyos pies besa en el frío lienzo.
> — Me perdonas, ¿verdad, papá? En el fondo ya me conoces...[415].

Lo grotesco, representado a veces por las acciones absurdas que realiza, puede tener un efecto cómico enfatizado con el concurso del irónico narrador: así ocurre cuando éste señala cómo al pasar Hamlet por un pasillo cuyos tapices muestran vistas de Jutlandia

> les regala unos heroicos escupitajos[416].

---

[413] Cf. A. Rodríguez López-Vázquez, "Introducción", en J. Laforgue, *Moralidades legendarias*, op. cit., pp. 36-37.
[414] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 69.
[415] *Ibidem,* p. 28.
[416] *Ibidem,* p. 74.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cuando el príncipe conoce su identidad de hermano del bufón Yorick parece hacérsele más consciente ese aspecto de sí mismo. En el soliloquio que mantiene con la calavera en la mano pasa de la expresión grandilocuente de grandes cuestiones a la consideración concreta sobre Yorick, a observaciones burlescas sobre el bufón entre las que incluye una imitación de su lengua gangosa[417]. Se advierte que tal aspecto está más interiorizado que en el Hamlet de Shakespeare porque se manifiesta en la soledad de los soliloquios también, así como en la mezcla poco seria que hace del símbolo de la vanidad y del recuerdo de la muerte con otros de lo sentimental y de lo pueril:

> — Hermano Yorick, me voy a casa con tu calavera; le voy a preparar un sitio estupendo en la estantería de mis reliquias, entre un guante de Ofelia y mi primer diente de leche[418].

Lo risible en el Hamlet de Lugones es, sobre todo, sus ridículas manías, sus bruscas reacciones y sus gestos extravagantes, no tanto así su discurso (en sí mismo, pues otra cosa es el estupendo efecto cómico que tiene el singular intercambio entre H. y Q.), excepto cuando se da a la increpación y cuando, especialmente sensible al influjo lunar, cede a su grotesco deseo de escupirle al astro.

En ambos Hamlets, el de Laforgue y el de Lugones, se nos muestran ciertos placeres enfermizos o inconvenientes para su cometido. Precisamente al de Lugones sólo le queda el placer de sus extravagancias, el de la crueldad y el de la venganza, según él mismo hace notar. En el de Laforgue observamos asimismo el goce que experimenta ejerciendo la crueldad, el que le proporcionan sus propias excentricidades –a las que tiende por su aspecto bufonesco–, pero también el que se desprende de su conciencia de autor y de su quehacer literario. Es de ahí de donde surge una intensificación inusitada de una de las tendencias que ya demostró tener el príncipe de Shakespeare, y el ceder a ella subraya la ironía del título de la *Moralité*: "Hamlet o las consecuencias del amor filial". La aguda autoconciencia del personaje de Laforgue expresa pronto cómo se ha despertado vivamente en él el prurito de la literatura, haciéndole olvidar el designio de su venganza:

> Mi primera idea era exagerar el horrible, horrible, horrible hecho y enardecer mi amor filial, representarme las cosas de la forma irrecusable que requiere el arte, hacer que la sangre de mi padre grite por última vez, calentarme el plato de la venganza. Y mira tú por dónde [...] le empiezo a coger gusto a la obra. Poco a poco voy olvidando que se trata de mi difunto padre, privado de lo que aún le quedaba por vivir en este precioso mundo (el pobre), de mi madre ahora prostituida (visión que me ha destrozado a la Mujer y me ha llevado a hacer morir de vergüenza y pena a la divina Ofelia), de mi trono ¡qué caramba! Y allá me iba, paseando con mi excelente argumento. Porque mira que como

[417] *Ibidem*, p. 83.
[418] *Ibidem*, p. 88.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> argumento es bien bueno. Rehago todo el asunto en versos yámbicos; intercalo digresiones profanas; saco de mi amado Filoctetes un sublime epígrafe. Sí, hurgaba en mis personajes, ahondaba en su naturaleza. Alteraba los documentos, defendía con el mismo genio al héroe y al vil traidor. Y por la tarde, tras haber corregido y afinado el último verso de una tirada especialmente difícil, me dormía con una conciencia fresca como una lechuga, sonriendo a mis domésticas quimeras, como un buen literato que, con el esfuerzo de su pluma, mantiene una familia numerosa. Me iba a dormir, sin pensar en cumplir con mis deberes para con las dos figurillas de cera y volver a clavarles la aguja en el corazón[419].

Esa faceta va a marcar el destino que decide seguir en el texto. A Kate le descubre que, aparte de la obra preparada para su representación, tiene

> dramas y poemas, fantasías, metafísicas, inéditos, fulgurantes, que pueden causar una muerte lenta[420].

También se pone de relieve la visión esteticista de este Hamlet, que está unida a su impulso vitalista, con una expresión repetida casi como una consigna por él y que es paráfrasis de la sentencia de Séneca "Ars longa, vita brevis" contenida en *De Brevitate vitae*:

> ¡El arte es tan amplio y la vida es tan breve![421]

Aunque el Hamlet de Lugones no hereda esta faceta (es, ya lo dijimos, más "ortodoxamente" shakespeareano, pues su vida ha quedado inexorablemente condicionada por la búsqueda de la venganza), sí parece mantener su profusa tendencia discursiva, aspecto éste que es parodiado por Lugones al declarar que frente a la "reserva leal" de don Quijote, Hamlet

> causa una impresión de charlatán sospechoso[422].

Bien pudiera aplicarse ese apelativo al personaje recreado por Laforgue, y tal vez sea precisamente una reverberación de la caricatura laforguiana lo que haga que lo emplee el propio Lugones en su caracterización. Existe una relación entre este rasgo y el hecho de que el Hamlet del escritor francés tome como lema el famoso "Words, words, words", palabras que le espeta enfáticamente al sepulturero después de sus reflexiones sobre Polonio y que se transforman en sus labios en afectada expresión de superioridad:

> lo mira de arriba abajo con aire de superioridad y luego le ladra a la cara: "Words! Words! Words!", ¿se entera?, "¡palabrería, mucha palabrería!"[423],

Tal cita adopta en este caso un marcado matiz irónico al ostentarlo como lema quien mucho tiene, en efecto, de "charlatán sospechoso", a pesar de que lo justifique con una razón muy

---

[419] *Ibidem,* pp. 67-68.
[420] *Ibidem,* p. 92.
[421] *Ibidem,* p. 86.
[422] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 313.
[423] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 80.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hamletiana, pues responde a una de las más genuinas preocupaciones del príncipe de Shakespeare, a saber, la distinción entre apariencias y realidades:

> ¡Y luego, palabras, palabras, y nada más que palabras! Ése va ser mi lema mientras no vengan a demostrarme que las lenguas son el reflejo de una realidad trascendente[424].

Y si la adopción de la cita de la tragedia pone en primera línea el sentido de lo "hamletiano", ello sirve para realzar aún más que dicho sentido ya está muy presente en el texto en forma de autoconciencia, lo que se expresa de modo particularmente explícito a través del empleo de términos que denotan una identidad específica desarrollada, asumida tanto por el protagonista como por el omnipresente narrador:

> De todas mis ideas ésta será la más *hamletiana* [...] De veras, si [Kate] se pone a hablar, si se acerca al *hamletismo* sin mojarse, Hamlet está perdido. ¡Perdido y ganado! [...] Y entrega su alma *hamlética* a la naturaleza inamovible[425]

La viva consciencia de sí, unida a su conciencia de autor y al narcisismo que se desprende de todo ello son asimismo puestos de relieve al objetivarse Hamlet como sujeto y objeto literario, incluso como personaje en escena, anticipando algo parecido al tipo de personaje autoconsciente pirandelliano:

> Bien mirado, ¡decir que existo, que tengo una vida propia! Toda una eternidad antes de nacer y toda una eternidad después de morir. Y gastarlas perdiendo el tiempo. Y la vejez que acecha, la odiosa vejez, tan venerada y respetada por las muchachitas, las hipócritas y rutinarias jovencitas. No puedo seguir así, arrastrándome, anónimo. Y legar al futuro mis *Memorias* no me basta [...] ¡Bah!, ¿y qué les iba a importar mi biografía [...] Sí, un momento, en escena, después de cenar, pero ¿de vuelta a casa?... — Hombres y mujeres, en parejas, admirarán mis escrúpulos existenciales, pero no sólo no van a imitarlos, sino que no van a sentir la menor vergüenza por ello, en su casa, de amado a amada. ¡Y aun terminarán acusándome de crear escuela! [426]

Más tarde, la teatralidad de la escena con la calavera de Yorick parece poner a Hamlet una vez más en la posición de un actor que representa su papel, pues el narrador dice que

> va a perderse por entre los cipreses [...] sin saber muy bien cómo abordar ahora su papel de forma decente y presentable[427].

Todo ello no existe así en el texto de Lugones. En su Hamlet lo que más se parece a una forma de intensa consciencia de sí mismo es la "individualidad" extrema que él expresa y que lo distingue de don Quijote:

> Una individualidad estupenda se desarrolla en vuestro ser[428].

---

[424] *Ibidem,* p. 84.
[425] *Ibidem,* pp. 74, 89, 98. Las cursivas son nuestras.
[426] *Ibidem,* p. 74.
[427] *Ibidem*, p. 82.
[428] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 318.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En relación con la tendencia discursiva de que hablamos antes sí que hereda, más que de Laforgue, del personaje de Shakespeare, la preocupación por el lenguaje: no tan ingenioso como su modelo, recibe de él una clara apreciación de cuanto se refiere al lenguaje, como se ve en la elaboración de su discurso y sobre todo en las referencias explícitas en las que manifiesta esa consciencia:

> Pero ¿no advertís, caballero, que hablamos un idioma desusado, con pronombres solemnes, como si fuéramos hombres de otros tiempos?... [...] veo allá un cartel que dice: "Es prohibido escupir en el suelo." (¡Qué gramática!)[429].

4.2.8.3.3 Grados de soledad

La individualidad hiperdesarrollada en el Hamlet de Lugones es un camino sin retorno hacia la soledad y el aislamiento extremos. La soledad ha sido siempre rasgo definitorio de la identidad hamletiana: antes de que comience la tragedia sabemos que el príncipe tenía a su padre, a Ophelia, a sus amigos y compañeros de estudios. A medida que va haciéndose más consciente de lo que ha ocurrido, y agravada por su melancolía, se agudiza su soledad, que se manifiesta de forma eminente por los célebres monólogos del príncipe, una señal de su introspección y aislamiento crecientes. Difícilmente puede eludirse ese punto en las consideraciones sobre el personaje. Tan definitorio es tal rasgo que vemos cómo se acentúa progresivamente en las recreaciones que estudiamos, demostrando ello a su vez que es una "preocupación que se ha ido tornando dominante"[430].

La melancólica soledad del Hamlet de la *Moralité* es lo primero que se representa en escena al aparecer contemplativo desde la ventana de su torre, que en otro momento llama él mismo "torre de marfil"[431]. Es casi un atributo inseparablemente unido a su conciencia de hombre superior incomprendido, un elemento característico de la condición dual del melancólico. De hecho, el no sentirse comprendido en su superioridad, por Ophelia en particular, es uno de los motivos que parecen profundizar esa soledad ("no me habría comprendido nunca"[432], dice refiriéndose a la joven) y así lo entiende Kate en su acceso sentimental:

---

[429] *Ibidem,* pp. 319, 321.
[430] Cf. M. T. Maiorana, "La soledad de Hamlet en la tragedia de Shakespeare", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 46.
[431] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 66.
[432] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> ¡Oh, sin duda vos sois un ser unico e incomprendido![433].

El estado de sospecha, la animadversión que percibe en torno a él, es otra evidencia y otro motivo para su aislamiento:

> ¡Ah, todos estan contra mi![434].

En el mismo soliloquio se queja patéticamente de su completa soledad, que se nos quiere mostrar –de modo muy explícito– mayor que la del príncipe de Shakespeare, pues éste pudo contar al menos con Horacio, leal amigo cuyo suicidio evitó para que se encargara de narrar lo ocurrido. Resulta particularmente paródica la autocompasión con que se lamenta Hamlet de todo ello:

> No tengo amigos, ni un solo amigo que pueda contar mi historia [...] No tengo una joven que me comprenda [...] ¡Qué solo estoy![435].

En la consciencia de esa soledad se inserta incluso la reflexión irónica sobre su destino como personaje que citamos más arriba. En el texto no lo oímos hablar más que con los dos actores, los sepultureros, un mayordomo y Laertes; gran parte del tiempo se entrega a unos monólogos que son en él, como en el original shakespeareano, una expresión de su soledad[436]. Además parece estar relegado dentro de la corte; así lo sugiere el narrador:

> *En un oscuro rincón* de la tribuna, *Hamlet, de quien nadie se ocupa*, sentado en un cojín, observa la sala y la escena por los vanos de la balaustrada[437].

Ni siquiera recibe, pues, la preocupación del rey y la reina, ambos muy pendientes de él en la tragedia del dramaturgo isabelino. Como señala B. Meyer, incluso la muerte lo sorprende en un escenario solitario (el cementerio y la noche), donde ni siquiera Kate se encuentra a su lado, a diferencia del final que aconteció al príncipe shakespeareano, una vez satisfecha su venganza, pues quedó reconciliado con Laertes, reconfortado por la amistad fiel de Horacio dándole la seguridad de defender su memoria, y recibió los honores de Fortimbrás[438].

---

[433] *Ibidem,* p. 91.
[434] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 73.
[435] *Ibidem,* p. 73-74.
[436] La abundancia de monólogos y de diálogos se ha visto como un rasgo que da teatralidad al texto de Laforgue. En realidad, la denominación de *Moralité* remite a un género teatral, pero Laforgue la usó como denominación para lo que formalmente es un relato. Cf. M. T. Maiorana, "La soledad de Hamlet en la tragedia de Shakespeare", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 45.
[437] *Ibidem,* p. 93. Las cursivas son nuestras.
[438] Cf. B. Meyer, "Solitude de Hamlet dans Laforgue", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 47.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No obstante, aunque la soledad es común a los tres Hamlets, la mayor es, como indica M. T. Maiorana, la que sufre el de Lugones: "El Hamlet de Laforgue está solo. Ni amigos ni novia. Kate es compañía de un instante. Pero el Hamlet de Lugones es el más terriblemente solo de los tres. Redivivo después de la tragedia. ¿Por qué prodigio? Ocioso sería querer explicarlo, basta su condición de personaje de *teatro quimérico*. Hamlet sobrevive en él a todos los dolores y a su propia muerte"[439]. J. Cruz va aún más lejos cuando cualifica la soledad del Hamlet de Lugones; además, la compara con la de don Quijote en el mismo texto, y alude también a la cruel manifestación de su soledad por su condición de personaje que revive perpetuamente su amargura: "El Hamlet de Lugones es un solitario absoluto; un solitario podría decirse metafísico, en cuanto aparece como la manifestación abstracta de la soledad. En el diálogo lugoniano de los *Dos ilustres lunáticos*, Hamlet, lo mismo que su interlocutor, Alonso Quijano, pero con más intensidad, está solo para siempre [...] Ambos están solos, pero también en cuanto a este estado, la divergencia entre uno y otro es fundamental. El español es el solitario abroquelado en sí mismo, en su riqueza espiritual y en su ideal; seguirá predicándolo eternamente, victoriosamente, preservado del desánimo y la abdicación. Hamlet, en cambio, es el solitario desesperado cuya lucidez es como un cuchillo que le escarba las entrañas [...] El Hamlet de Lugones es ese desengañado atroz, condenado a desesperación perpetua. Es peor que un personaje del infierno dantesco, privado de la muerte y de la posibilidad del suicidio. El Hamlet lugoniano seguirá exteriorizando eternamente su rencor, su humor lúgubre, sus arranques de rabia, tan lacerantes"[440]. La puesta en escena de Lugones, que sitúa a sus personajes en un espacio desierto de un lugar impreciso y en un tiempo también indeterminado, coadyuva también a esa impresión de soledad, que se daba asimismo en el texto de Laforgue, aunque resulta aún más inquietante en el del escritor argentino. No es difícil que tengamos la percepción de J. Cruz, que señala: "La acotación introductoria de Lugones podría abrir una de esas piezas nihilistas de Samuel Beckett: un paisaje casi desierto y desolado y dos personajes que se desconocen y cuyo diálogo no va a servir para acercarlos

[439] Cf. M. T. Maiorana, "Hamlet desde Shakespeare hasta Lugones a través de Laforgue", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 40.
[440] Cf. J. Cruz, "La soledad en el Hamlet de Lugones", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., pp. 49-50.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sino para separarlos irremediablemente"[441]. Hasta tal punto va a separarlos el diálogo que sostienen, que, de pronto, en la segunda escena, como si de una ensoñación o de una aparición espectral se hubiera tratado, ambos van a advertir que el otro se ha esfumado. No obstante, la asociación con las piezas de Beckett puede servir no más que como sugerencia y para darnos a entender a posteriori lo representativa que puede ser semejante puesta en escena y los diálogos que se producen en ella para transmitir la idea de soledad e incomunicación, pero no podemos dejar de tener presente que los protagonistas siguen siendo, no los dos desconocidos que nos presentó el autor al principio, sino los dos personajes más emblemáticos de la literatura, y que el sentido dialógico de la obra es mucho más complejo que el que se produce entre ellos.

Nosotros ya indicamos más arriba que veíamos la soledad negativa que padece el Hamlet de Lugones como una consecuencia del individualismo absoluto que desarrollara. Fue precisamente el individualismo, recordémoslo, uno de los elementos con el que contrapuso Turguéniev a Hamlet y a un don Quijote entregado a los demás, oposición que es puesta en escena en la pieza de Lugones; y ese individualismo conllevaba necesariamente su carga de soledad: la que padece el Hamlet de Lugones es verdaderamente extrema; ni siquiera puede ser ya la soledad idealizada que vio Hostos como rasgo dignificador, necesaria para la búsqueda de sí mismo y para la reflexión, una forma de huida también de las asechanzas del mundo. Se relaciona más bien con la idea que expusiera Hugo o es al menos el desarrollo final de lo que representa esa idea, y por eso van tan bien para explicar a este Hamlet las palabras del escritor francés tratando de explicar al de Shakespeare: "*Se siente atormentado por una vida posible*, mezclada de realidad y de quimera, y de su ansiedad participamos todos. *Todas sus acciones participan de cierto sonambulismo* [...] *Hamlet no está en el lugar en que está su vida* [...] Se encuentra a bastante distancia de la catástrofe en que vive"[442]. En efecto, una vez que, como dice el Hamlet de Lugones,

> descubrís que *os han torcido brutal e irremediablemente la vida*[443]

sólo queda objetivar eso que iba a ser la vida de uno, mirarla desde fuera, ver cómo se ha transformado en algo que ya no se controla del todo y que desde luego no es lo que se

[441] Cf. J. Cruz, "Hamlet en Lugones", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 31.
[442] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 344.
[443] *Ibidem,* p. 317.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quería, y decirse "esto es lo que hay", lo que no impide que se tenga la sensación de estar transitando por un camino que no es ya el propio. En la misma línea están las palabras de H. cuando defiende la locura:

> El loco lleva consigo la ausencia. Al desalojarlo la razón, entra a habitarlo el olvido[444].

Ausencia hasta de sí mismo, pues, la que le brinda la locura y en la que se ha refugiado este Hamlet. El que Lugones refleje también en su personaje de manera intensificada lo que vio Hugo en el de Shakespeare hace que percibamos que bajo la máscara del maniático ridículo sigue latiendo el tipo profundamente doloroso y solitario. La soledad del Hamlet de Lugones es, de hecho, una condición sufrida, y ello se pone de manifiesto por su estado de sospecha continua, representado por los gestos bruscos con que reacciona a presencias ilusorias, indicándonos más bien el temor a los otros que el deseo de su compañía; de hecho, después del "comercio con los espectros" de que habla, comenta esa manía de silbar al ir de noche por lugares solitarios con la que parece querer exorcizar a un tiempo su propia soledad y sus miedos. Descarta asimismo la posibilidad de cualquier compañero fiel ("nunca tuve criado fiel, ni creo que los haya"), y el fastidio que acaba por sentir por lo que ama y lo que vive implica necesariamente la evitación de lo que ama y de lo que vive, que deja al final espacio únicamente para el individualismo exacerbado que profesa.

4.2.8.3.4 Antiheroísmo. Sentido de las comparaciones con Hércules

Como consecuencia de lo anterior, la actitud negativa que Hamlet representa es asimismo llevada a extremo en el personaje de Lugones: éste declara no creer ni en el alma, ni en el amor, ni en criado fiel, mientras que el de Laforgue, en medio de su soledad narcisista, cree en la literatura (acaso más que nunca) y, si no en el amor genuino, sí en un sucedáneo que le despierta Kate al acentuar su afirmación de sí mismo. Por eso, éste encuentra una salida, una escapatoria, bien que lo conduzca finalmente a una muerte accidental, y ejerce en última instancia cierto margen de libertad. El de Lugones está mucho más desahuciado para la vida, más marcado aún por la fatalidad.

---

[444] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 318.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esa idea nos sitúa frente a otro rasgo identitario fundamental, que ya se ha apuntado en varias ocasiones, de estos personajes venidos a menos: su antiheroísmo. El Hamlet de Laforgue, al que Kate llama "Pobre héroe"[445], acaba por quitar la grandeza a todo lo que toca. El asunto de la venganza es trivializado por él, que prefiere abandonar su empeño; al final, haga lo que haga, la denigración es inevitable, pues sólo contempla dos posibilidades: ser asesinado como una rata o huir como tal:

> En fin, digo yo que ya van castigados de sobra. Yo, me largo. Si me quedo un solo día más me envenenan como a una rata, ¡como a una sucia rata! [...] Y ahora no tenemos ni un instante que perder... ¡como dos ratas![446].

El Hamlet de Shakespeare asumió, aunque con pesar y avances y retrocesos, la abrumadora carga de su destino, un destino cuyo designio había de ser restaurar un orden perdido, volver a poner en su lugar las cosas en un mundo fuera de quicio, desterrar el vicio y la miseria moral reinantes. Hemos conocido lecturas heroicas del personaje y otras menos heroicas, pero en las que Hamlet no dejaba de tener la grandeza, la naturaleza excepcional que Bradley señaló a principios del siglo XX (en 1904) como la cualidad común de los grandes personajes trágicos de Shakespeare: lo excepcional en ellos radica, según el estudioso, en que, moralmente imperfectos como suelen ser, tienen una predisposición determinada, un "rasgo trágico fundamental", que es a la vez "un don fatal, pero lleva con él un sello de grandeza"[447], es decir, que "El héroe trágico de Shakespeare no necesita, pues, ser 'bueno' [...] Pero es necesario que tenga tanta grandeza que en su error y caída podamos tener una vívida consciencia de las posibilidades de la naturaleza humana"[448]. La perspectiva de Bradley es psicológica, influido en ello por Coleridge y por las ideas de Hegel, y también porque, como dice R. A. Foakes, "La idea de un 'defecto trágico' o 'imperfección fatal' [de Bradley] está implícita en mucha crítica romántica, como en la explicación de Coleridge de Hamlet"[449]. Así, aunque en el estudio de Hamlet a menudo se ha señalado la dualidad del personaje en el que pueden contemplarse las excelencias del

---

[445] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 98.
[446] *Ibidem,* p. 95.
[447] Cf. A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy,* op. cit., p. 14. "fundamental tragic trait [...] a fatal gift, but it carries with it a touch of greatness".
[448] *Ibidem,* p. 16. "The tragic hero with Shakespeare, then, need not be 'good' [...] But it is necessary that he should have so much of greatness that in his error and fall we may be vividly conscious of the possibilities of human nature".
[449] Cf. R. A. Foakes, "The critical reception of Shakespeare's tragedies", op. cit., p. 231. "The idea of a 'tragic flaw' or 'fatal imperfection' [from Bradley] is implicit in much Romantic criticism, as in Coleridge's account of Hamlet".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"sweet prince" [amable príncipe] y las acciones del "arrant knave" [consumado bribón] –palabras éstas con las que él mismo describe la iniquidad del género humano del que forma parte en la famosa escena con Ophelia–, la mayor parte de las veces el príncipe ha recibido, sobre todo, la admiración debida a su superioridad intelectual, aunque a veces esa superioridad entrara en colisión con la eficacia en la acción que constituía su deber, dando esa doble faceta una mayor envergadura a la dimensión trágica del personaje. A pesar, pues, de ser un hombre que podía representarnos de manera extraordinaria, lo admirable solía traducirse en un rasgo excepcional de naturaleza sobre todo intelectual o estética, más que estrictamente moral, y si era moral no dejaba de presentar algún trazo de debilidad o de negatividad: algunos, como Goethe, le dieron el beneficio de una naturaleza muy moral debido a su extrema sensibilidad, pero ésta contribuía a una fragilidad no digna precisamente de los héroes; Coleridge veía en Hamlet un desequilibrio enfermizo entre la atención al mundo exterior y al mundo imaginario fruto de la meditación introspectiva del príncipe, a consecuencia de su actividad mental excesiva; Hazlitt defendió lo interesante del personaje por encima del reflejo de una ortodoxia moral en él; Hugo, en su retrato poliédrico, lo presentó esencialmente como un héroe del pensamiento elevado; Turguéniev, en la línea de acentuación de la intelectualidad del príncipe, destacó también su sentido estético; en Hostos, en cambio, la alta moralidad de Hamlet no arrastraba el sentido del fracaso: sus dudas y dilaciones eran pruebas de aquella moral, y todo ello le permitía al puertorriqueño contemplarlo desde cimas más heroicas. Incluso se han producido lecturas como la que Scofield comenta de Yeats (desarrollada en su prosa y en su poesía), que debe mucho a la visión romántica, y que, siempre en la línea de trazar una figura heroica, apunta a una lucha interior que no obstante acaba por acercarlo a la santidad; el estudioso añade el testimonio de otra visión en la misma dirección, la de Pasternak en su poema "Hamlet", "donde el hablante usa las palabras de Cristo en Getsemaní, 'Abba, Padre, si es posible, / Aparta de mí este cáliz'"[450]. En todo caso, han sido las cualidades intelectuales del príncipe las que casi siempre se han destacado con más admiración: su ingenio, la penetración de su conciencia, la sensatez que manifiesta, por ejemplo, en sus consejos a los actores, la lucidez que exhibe a veces... E incluso una inmensa capacidad cognitiva que nadie había destacado

[450] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 9. "where the speaker uses the words of Christ in Gethsemane, 'Abba, Father, if it be possible, / Let this cup pass from me.'"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más que Nietzsche[451], quien llegará a darle, en una de las interpretaciones más favorecedoras intelectualmente, un significado inusitado y superior a la inacción de Hamlet (parecido en ello al hombre dionisiaco): su inacción será para el pensador alemán fruto del verdadero conocimiento, de la penetración en la esencia de las cosas, de una consciencia superior que hace aborrecer la acción en cuanto inútil, que hace sentir la "náusea de obrar", y se burlará de las interpretaciones más blandas, menos favorecedoras cognitivamente, que hacen al príncipe víctima de la reflexión excesiva: "El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión – ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aquélla sabiduría barata de Juan el Soñador, el cual no llega a obrar por demasía de reflexión, por exceso de posibilidades, si cabe decirlo así; no es, ¡no!, el reflexionar – es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos los motivos que incitan a obrar"[452].

En una lectura que no busque demasiadas complicaciones queda patente la heroicidad de Hamlet al menos en el sentido en que lo indica M. T. Maiorana: "Esa desgracia del príncipe que sacrifica felicidad y vida por salvar el honor de su padre y de la corona hacen de él un héroe"[453]. Simplificado, el problema de Hamlet surge de la necesidad de llevar a cabo una tarea con la que se trata de hacer justicia, de reinstaurar un orden, de restablecer la virtud. Pero lo cierto es que la tarea se transforma en una pesada carga para el príncipe y por ello resuenan una y otra vez en nuestro interior las palabras que expresan su fastidio ante las circunstancias que lo empujan a poner las cosas en su sitio, la pesadumbre extrema con que acoge su destino, expresada con indefinible intensidad en ese magnífico final del acto primero:

> The time is out of joint. O cursed spite,
> That ever I was born to set it right[454].

Los paralelismos con personajes heroicos que han debido soportar un inmenso peso sobre sí mismos son inevitables, y ahí está, por ejemplo, el poema de Pasternak que citamos

---

[451] Al menos antes que Bloom, quien hubo de aprenderlo del pensador alemán. Véase su análisis de "*Hamlet*" en H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano,* op. cit., pp. 457-509, donde leemos, por ejemplo: "No tenemos ninguna imagen igualmente poderosa e influyente de la cognición humana llevada hasta sus límites". *Ibidem*, p. 496.

[452] Cf. F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2003, pp. 80-81.

[453] Cf. M. T. Maiorana, "Hamlet desde Shakespeare hasta Lugones a través de Laforgue", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 36.

[454] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., I.v.196-197. [El mundo está fuera de quicio. ¡Oh, suerte maldita! / Que haya nacido yo para ponerlo en orden].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más arriba y que evoca en Hamlet la figura de Jesucristo. Pero hay un héroe cuya vinculación con el príncipe resulta especialmente significativa: se trata de Hércules. Esta vinculación es puesta de manifiesto por varias alusiones al héroe clásico a lo largo de la propia tragedia, alusiones cuyos significados han sido finamente estudiados por Bridget Gellert Lyons, particularmente por su relevancia en relación con la melancolía heroica del personaje. La estudiosa se detiene en esa cuestión a partir de la referencia al héroe en la segunda parte de la escena en el cementerio, cuando Hamlet da su histriónica respuesta a la enfática expresión de dolor de Laertes en el entierro de su hermana y éste le demuestra su animadversión llegando a agarrarlo por el cuello; Hamlet no comprende esa animadversión pero la acepta resignado con un pareado que, según indica Lyons, "puede verse como la reiteración en términos simbólicos de las connotaciones negativas de la melancolía como una enfermedad o mal que han estado también implícitos a lo largo de toda la obra"[455]. Son los versos que dicen:

> Let Hercules himself do what he may,
> The cat will mew, and dog will have his day[456].

Teniendo en cuenta el empleo común del gato y el perro como símbolos y parte del escenario de la melancolía en no pocos poemas, dramas y representaciones pictóricas, Lyons interpreta el significado del extraño pareado en estos términos: "incluso si Hamlet llegara a alcanzar la estatura heroica de Hércules, no podría vencer del todo los peores tipos de melancolía que lo rodean, la melancolía implícita en las imágenes animales que en otra parte le aplica a Claudio [...] El gato y el perro simbolizan el estado objetivamente perverso e irreductiblemente antiheroico de un mundo que ni siquiera los esfuerzos del héroe pueden corregir"[457].

Pero la relación de Hamlet con Hércules remite también al problema de la asimilación de la función y el destino heroico del personaje shakespeareano, que, como el esforzado héroe clásico, tiene reservada la realización de una empresa. La primera alusión a

---

[455] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 107. "can be seen as reiterating in symbolic terms the negative connotations of melancholy as a disease or evil which have also been implicit throughout the play"
[456] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., 5.1.286-287. [Por más que haga el propio Hércules, / El gato maullará, y el perro hará lo propio].
[457] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 107. "even if Hamlet were to attain the heroic stature of Hercules, he cannot entirely overcome the worst kinds of melancholy around him, the melancholy that is involved in the animal imagery that he elsewhere applies to Claudius [...] The cat and the dog simbolize the objectively evil or irreducibly unheroic state of a world that even the hero's efforts cannot correct".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hércules, representante de la virtud heroica en el Renacimiento, supone un rechazo del papel heroico por parte de Hamlet, pues señala que el parecido entre su padre y su tío es, a pesar de ser hermanos, tanto como el que hay entre él mismo y Hércules[458], mientras que la resignada identificación que se produce en la escena del cementerio implica que "Hamlet ya no rechaza la asociación con Hércules, aun cuando expresa el sentido de su futilidad"[459].

La relación con Hércules es aún más profunda: Lyons hace notar que el héroe clásico estaba ligado a la melancolía también por ser emblema de la virtud y del dominio de las pasiones en el Renacimiento, aunque padeció un terrible acceso de locura –del que se arrepintió al volver en sí–, que lo llevó a matar a sus propios hijos. En términos iconográficos la representación, tan frecuente en la pintura del Renacimiento, de "Hércules en la encrucijada" simbolizaba la necesidad de elegir entre el espinoso camino de la virtud y la fácil senda del placer[460], esto es, entre "Voluptas" y "Virtus", representadas como dos mujeres: "Voluptas, desnuda o vestida seductoramente, guardaba mucha afinidad con representaciones del temperamento sanguíneo en los libros de las complexiones, mientras que Virtus, velada o vestida como una monja, era retratada a menudo en la misma actitud y con el mismo aspecto que el grabado de Melancolía de Durero"[461]. Lyons concluye que "Las comparaciones de Hamlet entre él mismo y Hércules [...] caracterizan su papel heroico así como su ambivalencia a la hora de asumirlo"[462]. No obstante, el contraste entre las logradas realizaciones del héroe clásico y el sentido de incumplimiento en Hamlet, las ideas enunciadas por el príncipe y connotadas por los motivos de la escena como de "vanitas" del cementerio, y la histriónica expresión de autoafirmación, hacen que esa identificación resulte irónica, al tiempo que "reitera la complejidad de las ideas e imágenes de la melancolía en la obra"[463].

---

[458] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., I.ii.152-153.
[459] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 108.
[460] La nueva preocupación en el Renacimiento temprano por el tema de la elección ética, anteriormente desatendido o referido a la doctrina de la gracia, tuvo plasmación iconográfica precisamente en la imagen de *Hércules en la encrucijada*. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 243.
[461] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 109. "Voluptas, naked or seductively clothed, had much affinity with representations of the sanguine temperament in the complexion books, while Virtus, veiled or dressed like a nun, was sometimes portrayed in the same posture and aspect as Dürer's picture of Melencolia". El propio Hércules aparecía en ese gesto en ciertas representaciones antiguas. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 282 y n. 18.
[462] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 109. "Hamlet's comparison of himself with Hercules [...] characterize his heroic role as well as his ambivalence about assuming it".
[463] *Ibidem*. "reiterates the complexity of the ideas and images of melancholy in the play".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lugones no es ajeno a la vinculación reseñada y la explota significativamente en su pieza, donde la referencia a Hércules marca una de las divergencias que enfrentan las visiones de Hamlet y don Quijote a poco de iniciarse su conversación:

> Q.—Los obreros hacen bien en luchar por el triunfo de la justicia. Dos o tres mil años no son tiempo excesivo para conquistar tanto bien. Hércules llegó al confín de la Tierra, buscando el Jardín de las Hespérides. Una montaña le estorbaba el paso, y poniendo sus manos en dos cerros, la abrió, dando entrada al mar, como se abre, trozándola por los cuernos, la cabeza cocida de un carnero.
> H.—Bello lenguaje; pero no ignoráis que Hércules fue un personaje fabuloso.
> Q.—Para los espíritus menguados, fue siempre fábula el ideal.

Don Quijote, aun con una imagen más bien grotesca, pone al héroe clásico como modelo de la lucha infatigable por el logro de un bien y de la persecución del ideal, mientras que Hamlet se atiene al realismo que lo caracteriza en la pieza negando la validez del modelo y (respondiendo al modo como lo veía Turguéniev) hace una observación de índole estética aunque irónica. Las palabras que le espeta don Quijote ("Para los espíritus menguados, fue siempre fábula el ideal") subrayan la confrontación entre el espíritu heroico del personaje cervantino y el antiheroísmo de Hamlet. En este caso es don Quijote el caballero que, situado en la encrucijada, eligiría el autosacrificio y la virtud, el que verdaderamente puede indentificarse con Hércules e incluso con Cristo[464], figura que representa asimismo el modelo del que H. se desvincula explícitamente en el texto de Lugones, al declarar la inutilidad de más cruces. Don Quijote lo asume, sin embargo, junto con la elevada cuota de sacrificio que supone; con esa referencia apunta Lugones, por cierto, a una vinculación muy extendida en el Fin de siglo, a saber, la que se produjo entre Cristo y don Quijote[465]. En todo caso, la actitud que mantiene Hamlet en la pieza es coherente con esa ideología individualista y del "sálvese quien pueda" hasta el final, donde sale a relucir en efecto la

[464] A. Pérez Jiménez traza sintéticamente el origen y algunos de los hitos literarios de la comparación entre Hércules y Jesucristo, de la que empezaron a hacer uso los autores cristianos. Cf. A. Pérez Jiménez, "Reflejos del mito clásico en la literatura europea", en *Estudios clásicos*, tomo 34, núm. 102, 1992, pp. 80-82.

[465] Cf. H. Hinterhäuser. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, p. 36. Es muy sugerente que también en este aspecto Hamlet y don Quijote hayan compartido el paralelismo que se ha establecido entre ambos y Jesucristo (de Hamlet vimos algún ejemplo más arriba), aunque podamos pensar que cuando se refiere al príncipe danés se pone de manifiesto la dimensión trágica con su elevada dosis de padecimiento individual sobre todo, mientras que en el caso de don Quijote la vinculación se realiza por la dimensión heroica, la empresa formidable, prácticamente sobrehumana, acometida a costa de uno mismo, con la carga de idealismo que ello conlleva. En ambos casos, las conexiones son facilitadas por el nexo de la melancolía del hombre excepcional pero de destino trágico que une a estos extraordinarios caracteres. También iconográficamente se había puesto de relieve este perfil; Durero ni más ni menos representó a Cristo exactamente como melancólico –con el gesto paradigmático de la mano en la mejilla–, como *Varón de dolores* en un óleo de 1493 (fig. 59) y en la xilografía del frontispicio de su serie conocida como la Pequeña Pasión, de 1511 (fig. 60).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

menguada estatura heroica del personaje, que no está dispuesto a sucumbir ante una estocada de don Quijote y no acepta el desafío del héroe cervantino.

Aunque en la obra de Laforgue no aparezca una referencia a Hércules, se explota igualmente el antiheroísmo de este personaje favorito del Decadentismo que fue Hamlet. Los monólogos, frecuentes y extensos, son tomados como medio fundamental para disminuir la dimensión moral y heroica del personaje: las cuestiones que se plantea lo alejan de la grandeza del modelo. Una vez que el narrador nos proporciona una caracterización acentuada, aunque tragicómica, del príncipe melancólico, lo oímos divagar, y casi lo primero que hace es renegar de toda heroicidad. Aparece, eso sí, la posibilidad perdida, alguna vez acariciada, de haber sido un héroe popular, un "apóstol" del proletariado, o bien una suerte de guía espiritual, "un Mesías". Dice M. Scofield, refiriéndose no sólo a la pieza que comentamos ahora, que "Laforgue usa la máscara de Hamlet para encarnar su sentido de sí mismo como el idealista frustrado o idealista-vuelto-decadente, que a un tiempo expresa y se mofa de su disgusto por la vida [...] y se muestra indigno de ser un héroe"[466]. No obstante, el Hamlet de la *Moralité*, que tiene más miedo y narcisismo que deseos de realizar la venganza que debe a la memoria de su padre, acaba muerto por tener al menos al final ese impulso osado y fatal, que le costará la vida, de oponerse a Laertes. En cierto modo, el final de la pieza de Lugones supone otra vuelta de tuerca irónica con respecto al referente de Laforgue, y apunta a que en efecto se trata quizás de "un Hamlet que no hubiera muerto en la tragedia ni hubiese asumido el trono de Dinamarca"[467].

En la pieza de Lugones se confrontan, pues, el verdadero héroe, que es don Quijote, y un antihéroe, Hamlet, prototipo de los nuevos tiempos, cuyo cinismo es síntoma de su acomodamiento actual. Los Hamlets de Laforgue y Lugones reflejan el antiheroísmo de un tipo en quien se encarna, entre otras cosas, el hastío decadentista. Así pues, en la pieza de Lugones puede verse a un don Quijote que es sobre todo héroe del Modernismo y al Hamlet que se tuvo como emblema del Decadentismo.

---

[466] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 125. "Laforgue uses the mask of Hamlet to embody his sense of himself as the failed idealist or idealist-turned-decadent, at once expressing and mocking his disgust at life [...] and shows himself unworthy to be a hero".

[467] Cf. J. Cruz, "Hamlet en Lugones", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 31.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Es, en cualquier caso, de un acierto singular que en el diálogo de Lugones salga a relucir la figura de Hércules, que don Quijote acepta como destino y no así Hamlet, puesto que ambos habían sido puestos en relación con el héroe[468]. La posición que adopta el príncipe con respecto a Hércules nos muestra el grado de aceptación de su destino, aceptación que es vista con ambigüedad en la tragedia shakespeareana, de modo que puede pensarse bien que el príncipe actuó en todo momento azuzado por las circunstancias, siendo en tal caso rehén de la Fatalidad, bien que asumió al cabo su destino para reponer el orden, destronar la cangrena moral del vicio y reinstaurar la virtud. En este punto crucial las recreaciones que estudiamos dan, sin embargo, una visión clara y unívoca, pues tanto Laforgue como Lugones, cada uno de forma diferente, optan por la visión antiheroica del príncipe cuya vida ha sido malograda y no tiene más remedio que dejarse arrastrar por la marea trágica de la Fatalidad[469]. De hecho, el Hamlet de Laforgue justifica su renuncia explícita a la heroicidad porque la ve reñida con el ingrediente de fatalidad implícito en el hecho de que el hombre sea determinado por las circunstancias:

> Si me apuran mucho puedo admitir la vida... Pero hombre, un héroe... Lo primero, llegas condicionado por tu tiempo y tus circunstancias... ¿Es esto una causa noble para un héroe? [...] ¡Un héroe! Vivir, y gracias[470].

No obstante, este Hamlet acaba por rebelarse contra ese fatalismo y esas circunstancias, mientras que el de Lugones los asume como inevitables. La Fatalidad es

---

[468] Por lo que se refiere al caballero de la Mancha, frente al bachiller Sansón Carrasco, que se atribuyó como Caballero del Bosque analogías con Hércules, Arturo Marasso establece que "El verdadero Hércules será don Quijote", a quien Cide Hamete, antes de narrar la aventura de los leones (II, 17), entona un himno que es una parodia del de Virgilio a Hércules, cantado en la *Eneida* (VIII, 293) por el coro de ancianos y el de jóvenes, que comienza: "Tú, invicto...". Hércules se distingue por la piel del león de Nemea y don Quijote, tras de la aventura mencionada será el Caballero de los leones. Cf. A. Marasso, *Cervantes. La invención del Quijote,* op. cit., pp. 115-116.

[469] En el fatalismo que reflejan las visiones de Laforgue y Lugones puede leerse el sentimiento que se ha despertado con más intensidad en algunos receptores de la obra –entre ellos Scofield– de que, según lo expresa este último, "el azar es dominante y que Hamlet actúa meramente porque es impelido por los acontecimientos". Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 124. "chance is dominant and that Hamlet acts merely because he is prompted by events". Scofield recuerda en otro lugar de su libro las palabras de Bradley en las que éste interpreta las de Hamlet sobre la providencia (V.ii.215-216) como mero fatalismo más que fe en la Providencia, fatalismo mostrado por "una especie de triste o indiferente abandono de sí" que vemos en el Hamlet del quinto acto, "como si secretamente desesperase de obligarse a actuar, y estuviera dispuesto a abandonar su deber a algún otro poder distinto del suyo propio". Cf. A. C. Bradley, *Shakespearian tragedy*, London, 1971, p. 116, citado por M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 178. "a kind of sad and indifferent self-abandonment, as if he secretly despaired of forcing himself to action, and were ready to leave his duty to some other power than his own". Pensamos que ello puede reflejar una fase estoica de su melancolía que lo sume en ese fatalismo al que ya se abandona sin oposición.

[470] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., pp. 64-65.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para el Hamlet de Laforgue también una coartada que le quita responsabilidad en la suerte de Ophelia, y así lo expresa:

> Yo la ayudé a marchitarse, la Fatalidad hizo lo demás[471].

Por eso, no deja de ser irónico que al final el personaje de Laforgue acabe convirtiéndose en héroe a su pesar: muere prácticamente desafiendo a Laertes, por un gesto último de amor, y con su muerte se afirma que "todo volvió al orden"[472], pero en realidad se supone que el vicio y la corrupción siguen instalados en el mundo que Hamlet abandona.

> Un Hamlet menos; la raza no va a perderse, sépanlo todos[473];

tal es el lacónico diagnóstico del narrador; sólo ha muerto otro Hamlet, que si es héroe de algo lo es de la individualidad aguda, un elemento trágicamente prescindible.

4.2.8.4 Bases para las recreaciones paródicas. Espacios de indeterminación

Los innumerables matices con que cabe caracterizar las "reconstrucciones" del personaje shakespeareano que estamos estudiando se nutren, como bien sabemos pero no podemos dejar de repetir, de la ambigüedad misma y las complejidades con que está construido el Hamlet de Shakespeare. Y es que si el siglo XIX parecía haber fijado los rasgos de esa figura, pues artistas y críticos se complacían conformándolos según su gusto para poder reflejarse en ella, las caricaturas de Laforgue y Lugones suponen un nuevo revulsivo para poner en cuestión tan bien definido mito; y proceden llevando a extremo algunos rasgos, degradando ciertos elementos, trayendo otros a primer término o desvirtuando de cualquier otra forma la imagen estereotipada, bien partiendo del personaje original, bien utilizando los espacios de indeterminación que quedan en la propia tragedia. Esos espacios han sido estudiados por Martín Scofield para dar una lectura de *Hamlet* tomando como puntos de referencia tres ejes o problemas esenciales del drama que lo han sido también en "la tradición [...] del uso creativo de la obra como fuente de alusión, mito,

---

[471] *Ibidem*, p. 87.
[472] *Ibidem*, p. 99.
[473] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

máscara y símbolo"[474] por los escritores modernos, a saber, el de la identidad, el de la percepción y el de la autoridad.

La preocupación por la identidad se refiere a lo que constituiría la esencia del personaje y se manifiesta en la aludida ambigüedad que rodea a la figura del príncipe, de personalidad escurridiza y difícil de delinear con trazos simples, así como la de su experiencia; de esa preocupación surge también la duda sobre la presencia del bien y el mal en Hamlet, mostrándose por lo general en las recreaciones modernas una visión mixta que da peso a ambas facetas[475]. El segundo problema emerge de la idea de desconfianza en torno a la percepción de Hamlet, que él mismo necesita probar, aunque el problema de percepción no sólo afecta al príncipe, sino también a los desconcertados personajes que lo rodean y al propio lector o espectador. Tal problema está ligado al de la autoridad, que se desprende de la ambigüedad moral del espectro por su naturaleza indeterminada, lo que produce una búsqueda de justificación moral en Hamlet para ejecutar la tarea encomendada por dicho espectro.

4.2.8.4.1 Ambigüedades sobre la naturaleza del espectro y búsqueda de justificación moral

Si, como indica Scofield, "Los problemas de identidad, autoconocimiento y percepción que son planteados en el uso creativo moderno de *Hamlet* están íntimamente implicados en el problema de autoridad"[476], será conveniente que dediquemos unas líneas a tratar ese problema en la tragedia de Shakespeare y consideremos sus derivaciones en los textos que analizamos. Partiendo de la afirmación anterior, explica el crítico la perplejidad que el príncipe siente cuando ve que no acaba de realizar lo que debe, a pesar de tener "cause, and will, and strength, and means"[477], como una consecuencia de faltarle una justificación fiable, un sentido definitivo de legitimidad para hacerlo, para acometer la venganza como un verdadero acto de justicia, y ello es así debido a la naturaleza del

[474] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 123. "the tradition [...] of the creative use of the play as a source of allusion, myth, mask and symbol".
[475] *Ibidem.*
[476] *Ibidem,* p. 129. "The questions of identity, self-knowledge and perception which are raised in the modern creative use of *Hamlet* are closely involved with the question of authority".
[477] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., IV.iv.45-46. "motivo, y voluntad, y fuerza, y medios".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

espectro, tan dudosa que su autoridad espiritual y moral no queda desde el principio clara para Hamlet. De hecho, la prueba que el príncipe realiza para verificar lo que le revela el espectro no resulta decisiva en realidad, según Scofield, pues "Hamlet queda en un estado de pavor ante la posibilidad del bien o el mal"[478].

Aunque la crítica tardó en darle a la cuestión de la naturaleza del fantasma la preeminencia que se le debía[479], una vez considerada en su verdadera dimensión resulta difícil negar que las dudas e irresoluciones del príncipe danés estén, al menos en parte, causadas por esa indeterminación, por la falta de certezas en lo que se refiere a esa naturaleza, y por tanto por la falta de certeza en cuanto a los hechos acaecidos y al carácter lícito o ilícito de la tarea que se le ha encomendado, todo lo cual implica dar una interpretación moral, en cierta medida por lo menos, a la duda de Hamlet.

La indeterminación moral del espectro, que llega hasta el receptor moderno aunque sin los matices con que la captarían los hombres en tiempos de Shakespeare, parece haber sido cuidadosamente diseñada atendiendo a los principios de la filosofía moral y del espiritualismo del mundo isabelino, según nos han mostrado estudiosos como Lily B. Campbell o John Dover Wilson, pues Shakespeare da pruebas de fundir las diferentes escuelas de pensamiento entonces vigentes en cuanto a la naturaleza de semejantes apariciones[480]: la de los católicos, que las considerarían verdaderos espíritus de personas

---

[478] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 133. "Hamlet remains in a state of dread before the possibility of good or evil".

[479] Así lo declaró John Dover Wilson en su libro publicado en 1935, en el que dio al tema la suficiente importancia como para dedicarle un capítulo entero. Cf. J. Dover Wilson, *What happens in 'Hamlet',* op. cit., pp. 49-50, 52-86. El crítico reseña algunos libros que habían tratado el tema del espiritualismo isabelino, pero indica al mismo tiempo la escasa impresión que habían causado entre los estudiosos de Shakespeare. *Ibidem,* p. 54. No menciona, no obstante, el trabajo de Lily B. Campbell *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion*, de 1930, donde la autora dedica el capítulo IX de la sección segunda sobre la filosofía moral en tiempos de Shakespeare a presentar las posiciones que se mantenían sobre las apariciones, y después, al tratar la tragedia de *Hamlet*, aplica lo visto a la obra de Shakespeare al hablar sobre la naturaleza del espectro para discernir si Hamlet pudo aceptar como válido el encargo del fantasma o no. Cf. L. B. Campbell, *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion*, New York, Barnes & Noble, 1963, pp. 84 y ss., pp. 121 y ss. Después de Dover Wilson, una de las líneas críticas herederas de su trabajo ha llevado al extremo este aspecto destacado por él, haciendo de las dudas de Hamlet en cuanto al espectro la única causa de la dilación del príncipe para acometer la venganza: B. Joseph, *Conscience and the king: A study of Hamlet* (1853), H. Hunt, *Old vic prefaces: Shakespeare and the producer* (1954), citados por C. Leech, "Studies in *Hamlet*, 1901-1955", en K. Muir y S. Wells (eds.), *Aspects of 'Hamlet'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 8.

[480] Las escuelas de pensamiento que vamos a reseñar estarían reflejadas por los puntos de vista asumidos por los diferentes personajes que intervienen en las escenas del espectro; también los espectadores podrían considerar los hechos de acuerdo con la opinión que mantuvieran en relación con el tema. *Ibidem,* pp. 127-128; y J. Dover Wilson, *What happens in 'Hamlet',* op. cit., pp. 60, 66 y ss., 84. Para una exposición sobre la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muertas a los que se les permitía volver del purgatorio a veces mientras soportaban los suplicios purificadores; la de los protestantes, que estaría representada por el rey James en su *Daemonologie* (1597) y sus seguidores, según la cual tales apariciones serían obra casi siempre de demonios (podían serlo también de ángeles buenos), que se presentarían en forma de ser querido para asegurarse la victoria a quienes estaban predispuestos a ello por ciertas pasiones, como la ambición o el deseo de venganza; y por último, la de médicos y el grupo de personas realistas que veían en esas apariciones los efectos causados por el humor melancólico[481]. La cuestión fue expuesta en *The French Academie*, Segunda parte (cuya traducción en inglés se publicó en 1594), obra en cuatro partes que da con frecuencia una clave para entender a Shakespeare[482]. El punto de vista católico estaba desarrollado en el tratado de Ludwig Lavater, publicado en Zürich en 1570 pero traducido al inglés en 1572 con el título *Of ghostes and spirites walking by nyght* y del que apareció una segunda edición en 1596, donde se reconocen fácilmente algunos de los hechos que se presentan en las escenas del fantasma en *Hamlet*[483] y en el que hay pasajes que son casi una paráfrasis de otros en la tragedia shakespeareana. La obra de Reginald Scot *Discoverie of wichcraft* (1584), con el apéndice añadido de un *Discourse vpon diuels and spirits* y comúnmente reconocida como una de las fuentes de Shakespeare[484], refleja la escuela de pensamiento escéptica en lo que toca a las apariciones que asumen formas materiales, y fue, por cierto, un libro condenado después por el autor de *Daemonologie*. Recordemos que aún en 1621 en su *Anatomy of melancholy* Robert Burton hace una larga digresión sobre la naturaleza de los espíritus, ángeles malos y demonios en la que empieza señalando lo oscuro y controvertido del tema[485].

Aunque Dover Wilson destaca el hecho de que todos los autores, con independencia de la escuela, manifiestan que quienes estaban sujetos a la melancolía, como Hamlet, eran

---

relación entre los espíritus y la melancolía en el contexto de la melancolía religiosa en la Inglaterra isabelina véase L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., pp. 49-54.

[481] Cf. L. B. Campbell, *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion*, New York, Barnes & Noble, 1963, p. 121, y J. Dover Wilson, *What happens in Hamlet,* op. cit., pp. 60 y ss.

[482] Véase en L. B. Campbell, *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion,* op. cit., p. 85 y n. 1, p. 19.

[483] *Ibidem,* pp. 85-86, 121-126; y J. Dover Wilson, *What happens in Hamlet,* op. cit., p. 63. Wilson ve altamente probable que Shakespeare hubiera leído este libro, y kenneth Muir lo menciona como una de las fuentes para el tratamiento de los sobrenatural por Shakespeare. Cf. K. Muir, *The sources of Shakespeare's plays*, London, Methuen, 1977, p. 167.

[484] Así también por K. Muir. *Ibidem.*

[485] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 157-176.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

especialmente proclives a recibir tales apariciones[486], indica también que las palabras del príncipe en las que expresa sus dudas sobre lo que ha visto son un eco de las concepciones de los demonólogos concretamente. No obstante, no es menos cierto que había entre quienes sustentaban el enfoque realista, médicos incluso, la consideración de una posibilidad mixta, así por ejemplo en *The terrors of the night, or A discourse of apparitions,* de Thomas Nashe y publicado en 1594, donde se estiman como posibles tanto la producción de visiones aterradoras por causa de la melancolía como la revelación del demonio aprovechando los estados de debilidad, enfermedad o locura del hombre para ganar su alma con más facilidad, para lo que adoptará con frecuencia la forma del padre, de la madre o de un familiar[487]. Esta concepción fue la que se presentaría en la percepción del propio Hamlet cuando se planteó la probabilidad de que su debilidad y melancolía hubieran atraído la actuación diabólica para condenarlo:

> [...] The spirit that I have seen
> May be the devil: and the devil hath power
> To assume a pleasing shape; yea, and perhaps
> Out of my weakness and my melancholy,
> As he is very potent with such spirits,
> Abuses me to damn me [...][488]

También el médico de origen belga Johann Weyer dice en su obra más importante, *De praestigiis daemonum, et incantionibus ac veneficiis libri sex* (1563), que "el tipo de persona con más probabilidad de ser atacada es la que posee tal temperamento o la que es movida a ello por causas externas o internas [por ejemplo, si es atacada por un espectro demoníaco o tentada por las insinuaciones de un demonio] que como consecuencia de estímulos engañosos se ofrecerá fácilmente como un instrumento adecuado a la voluntad del demonio. Los melancólicos son de esta clase, pues son personas afligidas por la pérdida o por cualquier otra razón, y como dice Crisóstomo: "La magnitud de su dolor tiene más poder para el mal que todas las actividades del diablo, porque todos aquellos a los que vence un demonio los vence por el dolor""[489]. Conociendo este género de ideas, Hamlet no

---

[486] Cf. J. Dover Wilson, *What happens in Hamlet,* op. cit., p. 64.
[487] Véase en L. B. Campbell, *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion,* op. cit., pp. 90-91.
[488] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., II,ii, 594-599. [[...] El espíritu que he visto / Pudiera ser el diablo; y el diablo tiene poder / Para adoptar una forma grata; sí, y quizás / Por medio de mi debilidad y mi melancolía, / Pues él es muy poderoso con tales espíritus, / Me engaña para condenarme [...]].
[489] Véase en J. Radden (ed.), *The nature of melancholy,* op. cit., p. 97. "the sort of person most likely to be attacked is one who possesses such a temperament or who is so moved by external or internal causes [e.g., if he is attacked by a demon-specter or tempted by a demon's suggestions] that as a result of specious

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

quiere ceder fácilmente a lo que podría ser una sugestión diabólica. El propio Meyer había expresado la idea de que "Él [el demonio] puede adoptar alguna forma atractiva, o agitar y corromper los pensamientos y la imaginación de diversos modos, hasta que finalmente estas personas aceptan sus propuestas, ceden a su persuasión y creen lo que quiera que les ponga en la mente [...] al demonio le gusta especialmente insinuarse al humor melancólico, por ser una materia que va bien con sus engaños burlones; San Jerónimo ha llamado, por tanto, a la melancolía con toda propiedad "el baño del diablo". No obstante no todos los melancólicos son guiados por demonios"[490]. Burton, tan prolijo en fuentes, expone tanto la opinión de algunos médicos de que el demonio puede producir de por sí melancolía[491], como la creencia de que "melancholy persons are most subject to diabolical temptations and illusions, and most apt to entertain them, and the Devil best able to work upon them", a lo que añade: "but whether by obssession, or possession, or otherwise, I will not determine; 'tis a difficult question"[492]. Y es que, en efecto, Burton siempre tiene presente la distorsión de la imaginación, la corrupción de la fantasía del melancólico que puede hacerle ver y oír aquello que no existe; por eso, armoniza ambas ideas: "most part is in the brain that deceives them, although I may not deny that oftentimes the Devil deludes them, takes his opportunity to suggest and represent vain objects to melancholy men, and such as are ill affected"[493].

Como decíamos, a pesar de que la cuestión que acabamos de tratar no llegue en toda su complejidad al lector moderno y tampoco lo hiciera a los de los siglos XIX y XX

---

inducements he will readily present himself as a suitable instrument of the demon's will. Melancholics are of this sort, as are persons distressed because of loss or for any other reason, as Chrysostom says: "The magnitude of their grief is more potent for harm than all the activities of the Devil, because all whom a demon overcomes, he overcomes through grief"".

[490] *Ibidem*, pp. 97, 104. "He [the devil] may asume some attractive form, or variously agitate and corrupt the thoughts and the imagination, until finally these people agree to his proposals, give way to his persuasion, and believe whatever he puts into their minds [...] the Devil loves to insinuate himself into the melancholic humor, as being a material well suited for his mocking deceptions; St. Jerome has therefore most appropriately termed melancholia "the devil's bath". Nevertheless not all melancholics are driven by demons". La propia Santa Teresa se hace eco en *Las fundaciones* (1573-82) de la creencia de que por medio de la melancolía el demonio intenta ganar a algunas personas, por lo que culpa a la melancolía misma, que tanto abundaba, de ser instrumento del mal. Véase en *Ibidem*, pp. 109-113.

[491] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 174.

[492] *Ibidem*, p. 175. "las personas melancólicas son más propensas a las tentaciones e imaginaciones diabólicas, y más proclives a cultivarlas, y el demonio más hábil para manejarlos; pero si [esto ocurre] por obsesión, o posesión, o de otra manera, no puedo determinarlo: es una difícil cuestión".

[493] *Ibidem*, p. 364. "la mayor parte está en su cerebro que los defrauda, aunque no puedo negar que con frecuencia el demonio los engaña, aprovecha la ocasión para sugerir y representar objetos vanos a los hombres melancólicos, y a aquellos que están enfermos".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(aunque nos parece lógico pensar que los autores que analizamos, sobre todo Lugones, infatigable estudioso, verdadero erudito de lo oculto, se sentirían más cercanos a todo ello), sí se percibe y seguirá percibiéndose la ambigüedad que rodea al fantasma. Intrincadas sutilezas que parten de alusiones muy concretas comentadas por Dover Wilson, por ejemplo, escaparán a la apreciación de muchos lectores y espectadores, pero la indefinición con que el propio Hamlet trata al espectro, las dudas en torno a él por parte de los otros testigos y del príncipe, etc., forman parte sustancial del drama. Y todo ello ha tenido sus consecuencias en ciertas recreaciones del personaje. En las de Laforgue y Lugones, caracterizaciones extremas en las que se agudizan los desórdenes de la imaginación del príncipe pues se caricaturiza también su melancolía, el tema cobra una singular importancia: se diría que la falta de autoridad no se refiere ya únicamente al espectro, sino que alcanza a la mismísima figura del padre. Sobre el reflejo de esta cuestión en la pieza de Laforgue indica Scofield: "En la *Moralité* de Laforgue se alude al 'fallecimiento irregular' del viejo Hamlet irónicamente. No hay espectro, pero existe la sospecha de que la idea completa de Hamlet del asesinato de su padre pueda ser sólo un producto de su imaginación enferma, una imaginación más sangrienta y desordenada incluso que la del Hamlet de Shakespeare en sus momentos más atormentados"[494]. Es evidente además, como decíamos, que en el texto de Laforgue la autoridad no ya del espectro sino la del propio padre es puesta en cuestión, pues se nos presenta como una figura frívola y lasciva, sin atisbo de grandeza moral.

El asunto de la autoridad es tratado de modo distinto por Lugones, cuyo texto resulta, de nuevo, más afín al shakespeareano que el del escritor francés: el contacto con el espectro sí es uno de los temas destacados de la conversación que mantiene este Hamlet con don Quijote, pero tal contacto no le ha dejado más que una imaginación distorsionada, preocupaciones un tanto peregrinas, un rosario de manías asociadas al miedo y la incertidumbre, y una tendencia al hastío y la crueldad. El evidente trastorno está, pues, en su caso, *directamente* asociado con "el comercio con los espectros". El personaje degrada irónicamente la cuestión de la autoridad al reducirla a esos "buenos consejos" que "dan"

[494] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers*, op. cit., p. 130. "In Laforgue's *Moralité* the 'irregular decease' of old Hamlet is referred to ironically. There is no ghost, but there is the suspicion that Hamlet's whole idea of his father's murder may be just a figment of his diseased imagination– an imagination bloodier and wilder even that of Shakespeare's Hamlet in his most tormented moments".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los espectros, más si cabe cuando el relato de todo aquello que parece ser la consecuencia de aceptar semejantes consejos entra de lleno en el campo de lo irracional y de lo injusto: se limita a cometer extravagancias porque sí y a una misoginia exacerbada que se concreta en causar daños irreparables a las mujeres más cercanas. Ni siquiera se habla en ningún momento de la venganza como obligación contraída; aquélla es simplemente una especie de válvula de escape que le queda para el desequilibrio en el que lo ha puesto, sobre todo, el trato con fantasmas. Todo ello confirma muy particularmente que tal contacto no le ha otorgado, en efecto, ni asomo de justificación moral para sus actos; es más, prevalece un sentido de arbitrariedad en las acciones de Hamlet que está reñida con la idea de justicia; y, de hecho, la mención tanto en el texto de Laforgue como en el de Lugones del "imperativo categórico" reemplazado por otros principios o desvirtuado no deja de ser una alusión irónica a la pérdida de toda noción moral o autoridad sobre una tarea a la que uno se debe. El hecho mismo de que H. se reconozca materialista y declare que el trato con espectros es algo "hermoso y compatible con el materialismo" es otra expresión irónica que apunta en la dirección de lo poco convincente que es la autoridad que puede concederle a la aparición. Y si en el caso de Laforgue no aparecía el espectro, pero sí se hablaba de un padre fallecido "irregularmente", en el de Lugones, en el que "el comercio" con espíritus se presenta como tema obsesivo, no se menciona en absoluto a un padre. Ambos casos implican un alejamiento de la visión idealizada del padre que tenía el Hamlet de Shakespeare, quien lo vio como a un Júpiter, un Marte, un Mercurio o un Hiperión.

La indeterminación del fantasma es en la pieza de Lugones aún mayor que en la tragedia del dramaturgo inglés, y es puesta de manifiesto de diversas formas: H. habla o bien en plural (de "los espectros"), o bien de un modo inconcreto (de "algún espectro"), se refiere a ellos con irónico desapego, y nunca aparece mencionado propiamente el de su padre; sólo señala de ellos que "Hablan *como* los parientes fallecidos", símil que acentúa la incierta naturaleza de semejantes espíritus. Incluso parece apreciarse un irónico resentimiento hacia esa aparición que entra en el escenario de lo que ocurrió para torcerle la vida. La ironía que Lugones despliega al hablar sobre el tema y su ambigüedad recuerdan a las del modelo; sus mismas dudas parecen emerger: las reacciones temerosas que H. tiene indican que no acaba de creerse que el espectro representara a su padre, sino probablemente a algo más pavoroso. Viene muy bien recordar aquí las deducciones de Scofield al tratar

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sobre la ambigüedad moral del espíritu, que porta connotaciones de lo infernal y lo celestial, pues se ajusta particularmente bien a la recreación de Lugones: "Todo esto viene a dar en un fuerte sentimiento de ironía e incertidumbre moral sobre un espectro que es también el espectro de un padre. Es en este episodio [cuando Hamlet vuelve con Horatio y Marcellus después de la entrevista con el espectro y les hace jurar] cuando Hamlet cae espontáneamente en la 'antic disposition' que al final de la escena dice que va a adoptar. Uno puede, por tanto, ver los momentos de locura fingida (o fingida a medias) como procediendo directamente de este episodio. Son la estratagema de una mente a disgusto consigo misma y sus propias percepciones, y radicalmente insegura de la autoridad que hay detrás del deber que se le impone"[495]. Eso es justamente lo que refleja Lugones, que en el relato del drama que pone en boca de Hamlet hace que su locura, sus extravagancias, se deriven directamente de la experiencia de su encuentro con el espectro. La percepción de la evolución posterior como una en la que "en general Hamlet se ha deteriorado más que mejorar tras convencerse de que el espectro es honesto"[496], la sensación hacia mitad de la obra de que Hamlet "está autodestruyéndose moralmente"[497] es algo intensamente reflejado por Lugones también, cuyo Hamlet alcanza un extremo de escepticismo y de cinismo que apuntan en tal dirección. Al cabo podría decirse del Hamlet de Lugones la idea de Paul Claudel que Scofield reseña: "Hamlet queda no con una sensación de un deber cristiano fundamental, sino durante gran parte del tiempo simplemente una sensación, como dice Claudel, de que está interpretando un papel"[498]. Nada más apropiado en relación con el Hamlet del escritor argentino, quien da a don Quijote el consejo de "ensayar" la locura, reivindicando así el papel de "fool" que adoptó sin complejos su precedente laforguiano.

[495] *Ibidem*, p. 145. "All this adds up to a strong feeling of irony and moral uncertainty about a ghost who is also a father's ghost. It is in this episode that Hamlet falls spontaneously into the 'antic disposition' that at the close of the scene he says he is going to put on. One may, therefore, see Hamlet's assumed (or half-assumed) moments of madness as springing directly from this episode. They are the stratagem of a mind at odds with itself and its own perceptions, and radically uncertain about the authority behind the 'duty' imposed upon it"
[496] *Ibidem*, p. 166. "in general Hamlet has deteriorated rather than improved alter convincing himself that the Ghost is 'honest'".
[497] *Ibidem*, p. 167. "is morally destroying himself".
[498] *Ibidem,* p. 130. "Hamlet is left not with a sense of an ultimate Christian duty, but for much of the time merely a sense, as Claudel says, that he is playing a role".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.8.4.2 Dudas sobre la percepción y el problema de *ser*

Las otras cuestiones fundamentales sobre las que Scofield nos llamaba la atención, y que habíamos tomado como esos espacios de indeterminación que permitían jugar con la obra y el protagonista, eran la de la percepción y la de la identidad. Al problema de una percepción incierta se enfrenta Hamlet tanto en relación con la verdadera naturaleza del espectro y de su autoridad moral como en relación con la realidad misma y su propia identidad.

El Hamlet de Laforgue hereda del de Shakespeare y lo vierte en clave paródica, como ya vimos, la preocupación por la poca adecuación entre apariencias y realidades:

> Y en este mundo ¿quién puede asegurar que es simpática una persona? [...] palabras, palabras, y nada más que palabras! Ése va ser mi lema mientras no vengan a demostrarme que las lenguas son el reflejo de una realidad trascendente [...] ¡Así que era verdad! ¡Y yo que no me lo quería creer![499]

En el Hamlet de Lugones el problema de la percepción toma tintes enfermizos, esencialmente por la desconfianza que lo obliga a una situación de alerta continua y por los estragos de una imaginación corrompida de la que no puede fiarse:

> Tiene las manos muy blancas; no da tres pasos sin mirarse las uñas. Camina lanzando miradas furtivas a los bagajes. De cuando en cuando vuélvese bruscamente, lanza un chillido de rata a la vacía penumbra, como si hubiese alguien allí; después prosigue su marcha, haciendo un nuevo molinete con el bastón [...] *(Volviéndose bruscamente y saludando con su junquillo la sombra.)* [...] Es una preocupación absurda, si queréis, y me la causa aquel cofre antiguo. A la ida me parece un elefante y a la vuelta una ballena [...] Hay cofres escandinavos que parecen cetáceos. *(Vuelve a estremecerse.)* Es singular cómo preocupan estas cosas. Estas cosas que uno adquiere en el comercio con los espectros[500].

La problemática cuestión de la identidad de Hamlet tiene su destacado papel y ambigua expresión en el más famoso monólogo de Hamlet: la enunciación de la dialéctica entre el "ser o no ser" manifiesta la preocupación de Hamlet "con *ser*, con cómo ser, cómo actuar para 'llegar a ser él mismo'"[501], y el problema de la identidad se plantea, en parte, por "la incapacidad de Hamlet para 'ser'"[502]. Lo que parece bastante claro es que esa preocupación y esas dificultades se transforman en una especie de frustración que arrastra

[499] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., pp. 71, 84, 95.
[500] Cf. L. Lugones, , *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 313, 314, 316, 317.
[501] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., p. 150. "with *being*, with how to be, how to act so as to 'become himself'".
[502] *Ibidem*, p. 156. "Hamlet's inability to 'be'".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el mito de Hamlet. El personaje de Laforgue parece conseguir superarla hasta cierto punto al encontrar una identidad satisfactoria como creador literario que llega a reconciliarlo en cierta medida consigo mismo y con la vida (por su "ansia de ser" descuida el proyecto de su venganza entregándose a la labor literaria[503]); no obstante, debemos recordar, como decíamos más arriba, que su identidad es mixta: además de asumir su condición de artista, este Hamlet acepta la de "fool", que se afianza en su modo de comportarse y al conocer su condición de hermano del bufón Yorick[504]. Tampoco el personaje de Lugones tiene un perfil puro: es aún el príncipe Hamlet, pero a la vez no deja de ser por momentos el "charlatán sospechoso" y contradictorio que parece, en el que se aúnan ridiculez y distinción, reivindicación de superioridad y socialismo, espiritismo y materialismo.

La identidad de Hamlet es, pues, como declara Scofield, cuestión capital alrededor de la cual giran muchos de los problemas estudiados en el príncipe. Las reelaboraciones que analizamos dan unos matices inusitados a esa identidad y la reconstruyen en un sentido en la que resulta fundamental el modo de leer el atributo identitario por excelencia del príncipe: su melancolía, rasgo que vertebra nuestro trabajo y que hizo de Hamlet uno de los personajes más atractivos (si no el que más) para la sensibilidad moderna.

4.9.2 La melancolía de Hamlet. Planteamientos críticos y plasmaciones literarias

Llegados a la consideración de la característica central del príncipe de Shakespeare, que además tomó una preeminencia absoluta en el siglo XIX, conviene comentar en qué y cómo se sustenta esa idea. Que Hamlet es melancólico o al menos aparece melancolizado en el drama no puede dudarse, pues es puesto de manifiesto por él mismo y por Claudius, y

[503] "O pózos tou éinai!" ("Oh ansia de ser", en griego clásico, traduce el editor) exclama cuando relata el cambio de rumbo al irle cogiendo gusto a la obra que escribía. Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 67 y n. 11.

[504] "En Laforgue vemos que se da vida al ingrediente de bufón o 'antic' en el personaje de Hamlet, a las bufonadas y burlas de sí mismo por las que Hamlet parece eludir cualquier acción decisiva y autodefinición [...] Laforgue intensifica nuestra sensación de Hamlet como el Bufón, ese elemento del que Gilbert Murray señaló que era desde el principio un rasgo del mito de Hamlet (Amloði en la versión de Saxo significa "el bufón")". Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., pp. 125-126. "In Laforgue we see brought to life the element of the fool or 'antic' in Hamlet's character, the buffoonery and self-mockery by which Hamlet seems to evade any decisive action and self-definition [...] Laforgue intensifies our sense of Hamlet as the Fool, that element which Gilbert Murray pointed out was from the first a feature of the Hamlet myth (Amloði in Saxo's version meaning 'the fool').

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

expresado indirectamente o aludiendo a los síntomas por otros personajes. L. Babb expone que "tanto Claudius como Hamlet mismo se refieren a la condición de Hamlet como "melancólica" en contextos que indican que el dramaturgo está usando la palabra con total consciencia de sus implicaciones médicas y psiquiátricas"[505]. De hecho, se ha señalado con frecuencia el *Treatise of melancholy* (1586) de Timothy Bright –médico primero y clérigo después– como fuente de *Hamlet*[506], hasta el punto de que la relación entre Bright y Shakespeare se ha hecho tópica y se comenta a menudo dándola por segura, pero sólo ha sido verdaderamente analizada en unos pocos trabajos que han buscado los paralelismos no ya en las ideas sino incluso en la formulación de las mismas, entre los que destaca el "Apéndice E" del libro de Dover Wilson de 1935[507] y, antes que él, el artículo de Mary Isabelle O'Sullivan "Hamlet and Dr. Timothy Bright" (1926). El libro de Wilson presta atención a las coincidencias entre el *Treatise* y *Hamlet* exclusivamente, pero no sólo en cuanto a las ideas psicológicas y al carácter del protagonista, sino también en lo que se refiere a otro tipo de nociones; en el artículo de O'Sullivan se indican convergencias con el tratado de Bright en *Hamlet*, en otros dramas y en los sonetos [508]. Entre los estudios posteriores que se han ocupado del tema se encuentra el de Kenneth Muir sobre las fuentes de las obras de Shakespeare: el crítico no duda que el dramaturgo se volviera hacia el texto

[505] Cf. L. Babb, *The Elizabethan melancholy,* op. cit., p. 107. "both Claudius and Hamlet hi,self refer to Hamlet's condiction as "melancholy" in contexts which indicate that the playwright is using the word with full consciousness of its medical and psychiatric implications".

[506] Dover Wilson reseña la historia del estudio crítico de esa relación, historia que comenzara en junio de 1853 con una contribución anónima para *Notes and Queries* (1st series, vol. VII, p. 546) en la que se sugirió que Shakespeare había leído el tratado, pues la expresión de Hamlet "discourse of reason" (1.2.150) se encuentra en la Epístola de dedicatoria del mismo. En 1872 fue William Blades quien en su *Shakspere and typography* propuso la teoría de que Shakespeare fuera al inicio de su carrera en Londres corrector de pruebas o empleado de Vautrollier, propietario de la imprenta donde se editara el tratado, a quien lo habría presentado su conciudadano Richard Field, que sería aprendiz y sucesor de Vautrollier, y apuntó la conveniencia de comparar a los personajes locos de Shakespeare con el libro de Bright, que habría sido leído por el joven poeta. Más tarde Richard Loening, en *Shakespeare Jahrbuch* (1895) vio en Bright la fuente de las ideas psicológicas de Shakespeare no sólo en *Hamlet* sino también en otros dramas. Y señala Dover Wilson, por último, el testimonio de Dowden en su edición de *Hamlet* de 1899, donde el crítico expresa sus escasas dudas sobre el hecho de que Shakespeare estuviera familiarizado con el tratado de Bright. Cf. J. Dover Wilson, "Appendix E. Shakespeare's knowledge of *A treatise of melancholie* by Timothy Bright", en *What happens in 'Hamlet',* op. cit., pp. 309-310. L. B. Campbell añade la alusión a otro libro que presenta una lista de las referencias de la conexión entre las obras de Bright y Shakespeare: W. J. Carlton, *Timothe Bright*, 1911, pp. 55-57, véase en L. B. Campbell, *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion,* op. cit., p. 53, n. 1.

[507] Cf. J. Dover Wilson, "Appendix E. Shakespeare's knowledge of *A treatise of melancholie* by Timothy Bright", en *What happens in 'Hamlet',* op. cit., pp. 309-320.

[508] Cf. M. I. O'Sullivan, "Hamlet and Dr. Timothy Bright", *Publications of the Modern Language Association of America*, XLI, 1926, pp. 667-679, citado por J. Dover Wilson, "Appendix E. Shakespeare's knowledge of *A treatise of melancholie* by Timothy Bright", en *What happens in 'Hamlet',* op. cit., pp. 319-320; H. Craig, "Introduction", en T. Bright, *A treatise of melancholie,* op. cit., p. xvi.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Bright para la caracterización de sus personajes y se apoya en el análisis de Dover Wilson, aunque añadiendo algunas otras referencias y centrándose en las ideas que servirían para la configuración del príncipe de Dinamarca como melancólico[509]. El trabajo de Carol Falvo Heffernan de 1995 toma como base las aportaciones de M. I. O'Sullivan y Dover Wilson, destacando las correspondencias citadas por ambos que le parecen más marcadas y las referencias de Bright a la relación entre melancolía e irresolución como una noción que ayudaría a Shakespeare a delinear el problema de la dilación de Hamlet puesta de relieve por O'Sullivan[510], aunque Heffernan –que se propone demostrar que Hamlet es caracterizado por Shakespeare como aquejado por la enfermedad melancólica, no por tal temperamento– destaca otros tratados de los médicos más representativos del Renacimiento y reivindica sobre todo la influencia de André Du Laurens con *A discourse of the preservation of the sight: of melancholike diseases□of rheumes, and of old age*, obra traducida al inglés en 1599 por Richard Surphlet[511].

Como hemos visto, uno de los análisis más citados y exhaustivos de las coincidencias a que nos estamos refiriendo es el de Dover Wilson, que en su libro *What happens in "Hamlet"* incluye el mencionado Apéndice sobre "El conocimiento de Shakespeare de *A treatise of melancholie* de Timothy Bright", donde cita los que juzga como más notables paralelismos entre el tratado y *Hamlet* intentando demostrar, según declara, más que la extensión o la naturaleza de la influencia de Bright sobre Shakespeare el simple hecho de que el dramaturgo había leído el libro[512]. Al final del apéndice cita también los hallazgos que estima más importantes entre las aportaciones de M. I. O'Sullivan. Pero lo cierto es que ha habido asimismo quienes han considerado que la importancia del texto de Bright ha sido exagerada, al menos como fuente a la que el dramaturgo acudiera ex profeso para delinear los rasgos de su héroe como melancólico, y que no debe inferirse necesariamente la lectura de Shakespeare de dicho texto[513]. Lawrence Babb invoca el carácter tradicional y tópico de los rasgos de Hamlet como melancólico para que no se crea "necesario suponer que Shakespeare hubiera leído un libro sobre la

[509] Cf. K. Muir, *The sources of Shakespeare's plays,* op. cit., pp. 166-167; .
[510] Cf. C. F. Heffernan, *The melancholy muse,* op. cit., pp. 126-129.
[511] *Ibidem*, p. 129.
[512] Cf. J. Dover Wilson, "Appendix E. Shakespeare's knowledge of *A treatise of melancholie* by Timothy Bright", en *What happens in 'Hamlet',* op. cit., p. 311.
[513] Cf. H. Jenkins, "Introduction", en W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., p. 106-108.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

melancolía"[514]. Harold Jenkins, aun admitiendo que pueden rastrearse en las descripciones de Bright afinidades con Hamlet, recuerda que el tema de la melancolía, la "enfermedad isabelina", despertaba tal interés en aquellos días que Shakespeare no podía ser ajeno a él, además de que muchas de las ideas emitidas por Hamlet en las que se encuentran a veces expresiones similares a otras localizadas en el tratado de Bright pertenecen al acervo intelectual común. No obstante, aunque Jenkins quita peso a algunos de los ejemplos que se han dado como préstamos de Bright, reconoce fórmulas e ideas que sí indicarían que el dramaturgo debió de conocer el texto probablemente más popular sobre el tema[515], lo que justificaría su inclusión al menos como una fuente secundaria[516], y como tal la presenta en su introducción a la edición de Arden.

4.2.9.1 Las nociones sobre la melancolía como marco de referencia

Desde nuestra perspectiva de análisis, que no incluye la aspiración a determinar fuentes o influencias directas en estos casos, lo más importante es el reflejo en la tragedia shakespeareana y en su protagonista, sobre todo, del inmenso y revelador corpus de nociones en relación con la melancolía. Ya hemos dicho en alguna ocasión que el compendio de Burton, sin ir más lejos, es, a pesar de haberse publicado años después de la muerte de Shakespeare, un marco de referencias utilísimo por la completa disección del universo de la melancolía que realiza y por aglutinar, al fin y al cabo, las fuentes más significativas sobre el tema, pues en definitiva lo que nos interesa es el sistema de conocimientos y creencias de una época, de la que inevitablemente se harían eco los hombres cultivados de las letras y las artes.

---

[514] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 107 n. 20. "It is not necessary to assume that Shakespeare had read a book about melancholy".

[515] La obra tuvo dos ediciones en el año de su publicación, 1586, y una tercera en 1613.

[516] Cf. H. Jenkins, "Introduction", en W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., pp. 106-108. Hardin Craig, en su "Introduction" a la edición facsimilar de la primera edición impresa por Vautrollier en 1586, indica que el libro de Bright era "asequible, fácil, y autorizado", además de que "la mercancía de Thomas Vautrollier pasó a manos de Richard Field, conciudadano de Shakespeare y el editor de *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*", lo que invita a pensar que Shakespeare pudo haberla conocido. Cf. H. Craig, "Introduction", en T. Bright, *A treatise of melancholie,* op. cit., p. xvi. "It was available, simple, and authoritative. The stock of Thomas Vautrollier passed into the hands of Richard Field, Shakespeare's fellow townsman and the publisher of *Venus and Adonis* and *The rape of Lucrece*".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En realidad, no se puede estar seguro de que la evidencia que presenta, por ejemplo, C. F. Heffernan al poner en paralelo textos médicos renacentistas sobre la melancolía y los de Shakespeare pueda ser conclusiva a la hora de determinar que aquéllos fueron fuentes o influencias para el dramaturgo, ni siquiera en el caso de Du Laurens, respetada y conocida autoridad de cuya obra salieron varias ediciones[517]; pero si hay algo que demuestran trabajos como el de Heffernan es precisamente la presencia viva de ese corpus bien difundido de ideas que permeaba la cultura renacentista y encontraba su reflejo en las obras literarias también, entre ellas en las de Shakespeare, tan comprometidas con el estudio de caracteres. Todo esto no quiere decir que veamos en el inagotable personaje de Hamlet la mera creación de un ejemplar melancólico, pero puesto que tal rasgo ha llegado a ser tan central en las recreaciones modernas del mito como lo fue en la propia obra, no tenemos más remedio que dedicarnos a él. Es, por otra parte, evidente que el diseño mismo de la melancolía del príncipe y de las ideas en torno a ella en la obra son de los más complejos que podemos encontrar: se mezclan las percepciones de los demás y la suya propia, los límites entre la locura fingida y el desequilibrio verdadero (patentes en sí mismos pero de no fácil delimitación en todo momento), el compendio de síntomas, remedios, tipologías, etc…., la mezcla de la tradicón heroica y la patológica de la melancolía; muchos de los grandes interrogantes que la tragedia plantea, los que se refieren a la psicología del príncipe, a su dilación en la venganza, a las razones de su descontento, etc., pueden tener que ver, y de hecho se han visto con frecuencia relacionados, con esa melancolía; incluso la iconografía de determinados elementos y escenas, sobre todo la de Hamlet en el cementerio y las de la locura y muerte de Ophelia, han puesto de relieve con intensidad el código artístico que se gestaba paralelamente a las nociones médicas y filosóficas sobre el tema. Hemos de tener en cuenta, por lo que se refiere a las escenas mencionadas, que no estaban ni en el texto de Saxo Grammaticus ni en el de Belleforest (en éste sí aparecía el exceso de melancolía de Amleth); en el *Ur-Hamlet*, nombre que se ha dado a la obra perdida en la que se basó *Hamlet* de la que se piensa que pudo haber sido escrita por Kyd, por un dramaturgo desconocido o por el propio Shakespeare, aparece la locura y el suicidio de Ophelia,

[517] "[Su libro], que sentó cátedra en su época, era representativo de las ideas médicas que en el Renacimiento había sobre la melancolía, daba un repaso a la mayor parte del pensamiento médico en lo relativo a la melancolía desde Galeno a su propio tiempo, y fue una respetada fuente, incluso fuente principal, para Burton en el siglo siguiente". Cf. S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 86.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mientras que la escena de los sepultureros fue una adición de Shakespeare[518]. Ello nos hace pensar que estos añadidos, de particular fortuna en la pervivencia de la obra a través de las recreaciones literarias y pictóricas, partieron del singular acierto de dar tratamiento iconográfico al tema de la melancolía en el *Hamlet* de Shakespeare. El poder simbólico, poético y filosófico de esas escenas queda patente por cómo han cautivado la imaginación de artistas y escritores, convirtiéndose probablemente en las que mayor tratamiento han encontrado en la pintura y en la literatura. Tampoco existían en las citadas fuentes Fortinbras ni Laertes, que al ofrecer, junto con el personaje de Horatio, contrapuntos al temperamento de Hamlet[519], suponen otra reflexión sobre las consecuencias de los condicionamientos temperamentales.

---

[518] Cf. K. Muir, *The sources of Shakespeare's plays,* op. cit., pp. 158-161.

[519] Cf. L. B. Campbell, *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion,* op. cit., pp. 109-110. Campbell no incluye a Horatio, y defiende que lo que ocurre es que Shakespeare sitúa a personajes de diferentes temperamentos bajo la influencia de una misma pasión (dolor por la muerte del padre y deseos de venganza) a la que, por supuesto, responden de distinta forma, pues en Fortinbras domina la razón mientras que en Hamlet y Laertes no ocurre así, por lo que el dolor excesivo los conduce a la destrucción. Nos parece muy descaminado, no obstante, el que pueda pensarse, como hace Campbell, que Fortinbras es flemático o sanguíneo, pues es presentado, al menos al principio, como un hombre de carácter impetuoso, fundamentalmente un hombre de acción, y su descripción inicial se aviene mejor con la del temperamento colérico: "[…] young Fortinbras, / Of unimproved mettle, hot and full, / Hath in the skirts of Norway here and there / Shark'd up a list of lawless resolutes / For food and diet to some enterprise / […] / […] to recover of us, by strong hand / And terms compulsatory, those foresaid lands / So by his father lost. Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., I.i.98-102, 105-107. [[…] el joven Fortinbras, / invadido y excitado por un temple desenfrenado, / Aquí y allá en los límites de Noruega / Ha reclutado una tropa de bandidos dispuestos, / Por comida y dieta a cierta empresa / […] / […] recobrar, con mano enérgica y términos forzosos, las mencionadas tierras / Así perdidas por su padre]. En Hamlet, sin embargo, esencialmente reflexivo, las pasiones se consumen con frecuencia en un fuego estéril. Una de sus vertientes antitéticas es el equilibrado y también reflexivo Horacio, ideal admirado y cuyo temperamento elogia el príncipe con profusión (III.ii.55-56, 72-75). Algo, no obstante, tienen en común Horacio y Hamlet: ambos son reflexivos; si bien en Horacio la reflexión no está reñida con la capacidad de decisión y, por lo tanto, con la acción. Frente a ellos –sobre todo frente a Hamlet– se nos aparecen claramente dos personajes fundamentalmente de acción, a saber, Laertes y Fortinbras. Los dos son, cada uno a su modo, personajes antitéticos del protagonista. La simetría de la situación que llega a padecer Laertes y la sufrida por Hamlet (el padre muerto al que hay que vengar) pone en evidencia la clara antítesis aludida por el modo distinto de reaccionar: la postergación de la acción por el segundo contrasta poderosamente con la determinación en el carácter del primero y la ejecución rápida de la acción al cabo irreflexiva. En contraste con este último descubrimos, precisamente, la figura atemperada de Fortinbras, hombre también de acción y de espíritu firme y resuelto, igualmente colérico según se vio en ocasiones, pero capaz de someter sus impulsos para cumplir un destino heroico: la ambición que le hace prepararse para intentar recuperar tierras de Dinamarca no es tan ciega que no le permita ceder, cuando es detenido por su tío, y buscar la gloria en otra dirección, enfrentándose a la muerte por una tierra sin valor. En este contraste de actitudes descubre el príncipe danés dónde reside la grandeza heroica (IV.iv.53-56). No es casual, pues, que sean Fortinbras y Horacio los que sobrevivan a los golpes de la Fortuna, que con tanta frecuencia presenta Shakespeare como las trampas del carácter o del temperamento. En definitiva, tenemos dos hombres de reflexión (Hamlet y Horacio) y dos hombres de acción (Laertes y Fortinbras), pero, sobre todo, tenemos dos hombres de temperamento aquilatado (Horacio y Fortinbras) frente a dos hombres de temperamento destemplado (Hamlet y Laertes), lo que hace que en el caso de estos últimos en uno la reflexión y en el otro la acción sean igualmente improductivas y los aboque fácilmente a la tragedia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si partimos, pues, de la diversidad de perspectivas desde las que cabe considerar el tema específico de la melancolía en *Hamlet*, no nos extrañará que haya sido tratado desde multitud de enfoques por la literatura crítica, desde que en 1780 apareciera el primer artículo en que se observó que Hamlet era melancólico[520]. No es casual, en cualquier caso, que los estudios de este tipo hayan llegado sobre todo durante y después del siglo que entronizara la subjetividad, el siglo de las grandes novelas de personajes, el de la crítica psicológica. Recordemos que la imagen moderna de Hamlet, el énfasis en su carácter a la hora de explicar hechos de la tragedia, empezó a surgir prácticamente con la interpretación de Goethe. H. Jenkins escribe sobre la apreciación que se tenía de Hamlet durante la primera mitad del siglo XVIII en estos términos: "El príncipe Hamlet era en esta fecha vigoroso, audaz, heroico. No había aún insinuación de su triste introspección, ni de un hombre que no era capaz de decidirse. Ni fue aún descubierto que su pasión excedía su objeto. Lo que se valoraba en la obra era su poder para despertar las emociones humanas normales al mostrarlas elevadas a su punto más alto por una circunstancia extraordinaria"[521]. Así pues, una cuestión que se haría central, la dilación de Hamlet, se juzgó al principio como una mera necesidad argumental para que la acción no acabara nada más empezar y sólo "gradualmente llegó a ser considerada en relación con su carácter"[522]. Como apunta Jenkins, "Esto es parte de un cambio notable en la crítica dramática cuando la prioridad que Aristóteles diera al argumento empezó a ser cuestionada y la principal virtud buscada en un dramaturgo fue el poder para perfilar el carácter"[523].

El viraje en la actitud crítica vino representado por trabajos que preludiaron la visión de Hamlet que haría popular Goethe, como los de Henry Mackenzie, William Richardson, etc., con los que llegaría una comprensión distinta del personaje que explicaba sus irresoluciones como una debilidad, bien que denotara una exquisita sensibilidad, desproveyéndolo así de su heroísmo, al menos en un sentido neto. A partir de entonces

---

[520] Lo constata L. L. Schücking en *Character problems in Shakespeare's plays* (1922). Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy*, op. cit., p. 170, n. 3.

[521] Cf. H. Jenkins, "*Hamlet* then till now", en K. Muir y S. Wells (eds.), *Aspects of 'Hamlet'*, op. cit., p. 18. "Prince Hamlet at this date was vigorous, bold, heroic. There was no hint yet of brooding introspection, nor of a man who could not make up his mind. Nor was it yet discovered that his passion exceeded its object. What was valued in the play was its power to stir the ordinary human emotions by showing them raised at their highest pitch by extraordinary circumstance".

[522] *Ibidem*. "gradually came to be considered in relation to his character".

[523] *Ibidem*. "This is part of the remarkable shift in dramatic criticism when the priority which Aristotle gave to plot began to be disputed and the chief virtue looked for in a dramatist was the power to depict character".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

empezaron a tomar un lugar prominente y a convertirse en cuestiones controvertidas el problema del aplazamiento y el de la naturaleza y el alcance de la locura del protagonista. Fue, pues, fundamentalmente durante el siglo XIX cuando se fue fraguando un retrato de Hamlet que, cuando no explícitamente, lo iba conformando implícitamente como melancólico, al destacarse todos aquellos aspectos que lo configuraban como tal, en mezclas en las que casi siempre se descubrían sus excelencias y sus defectos, lo morboso de su condición junto con la superioridad de sensibilidad, sentido moral o intelecto que aparejaba dicha condición. Es, por tanto, especialmente significativo que Bradley, de quien dice Jenkins que "es el puente que une el siglo XIX con el nuestro [el XX]"[524], diera importancia central a la melancolía del príncipe. Después, a lo largo del siglo XX, han ido apareciendo análisis del personaje que han visto en su melancolía un rasgo determinante para explicar no sólo al propio príncipe sino también algunos hechos esenciales de la acción dramática, hasta tal punto que ya L. Babb, cuando en 1951 publicó su libro sobre "la enfermedad isabelina", tuvo que declarar que se había escrito sobre el tema hasta el extremo de una espantosa confusión y que sería imposible dar cuenta de toda la literatura sobre el mismo[525].

4.2.9.2 Enfoques clínicos

Uno de los enfoques con el que se ha acometido el estudio de la melancolía de Hamlet ha sido el emprendido por una línea de psicólogos o psiquiatras que han buscado descifrar el enigma de Hamlet con las armas de su propia ciencia desde un ángulo clínico o casi clínico, pues lo cierto es que la construcción de personajes en el universo shakespeareano y su tratamiento de los desórdenes mentales ha ejercido una particular fascinación entre los profesionales de la psiquiatría y de la psicología. Tal interés queda corroborado no sólo porque de forma individual expertos de ese campo con intereses literarios hayan dedicado estudios a la representación de la locura por Shakespeare, investigando sus causas y tipos en busca de una mejor comprensión de los procesos mentales a través de quien se considera el más certero analista de la naturaleza humana,

[524] *Ibidem*, p. 22. "Bradley is the bridge which joins the nineteenth century with ours".
[525] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady*, op. cit., p. 107 y n. 20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sino incluso porque en el mundo de las instituciones psiquiátricas se han organizado conferencias sobre el dramaturgo[526]. Duncan Salkeld, que en *Madness and drama in the age of Shakespeare* (1993) ha dividido las aproximaciones al tema de la interpretación de la locura en la obra de Shakespeare en "psicológicas" y "estéticas"[527], indicando también la existencia de visiones alternativas a las aproximaciones mencionadas ejemplificadas en trabajos como el de Lawrence Babb en *The Elizabethan malady*, hace un resumen de los enfoques psicológicos desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, incluyendo lecturas psicoanalíticas (freudianas y post-freudianas)[528]. El doctor inglés George Farren fue el autor al que probablemente se debió la primera clasificación psicológica de personajes locos del dramaturgo (publicada en 1833), y en el caso de Hamlet hubo de rendirse al desconcierto y admitir la imposibilidad de determinar legalmente si debería considerársele como lunático o no[529]. Nos acercaremos a los análisis de dos psiquiatras que, en momentos distintos, aventuran un diagnóstico e intentan determinar el grado de morbidez de la afección que aquejaba al príncipe danés, para cuya identificación se hace necesario definir los límites de aquella "antic disposition" que quiso asumir, pues el tema de la melancolía de Hamlet se relaciona con el de la máscara de la locura que pretendió fingir, y de la interacción de ambos aspectos se deriva la dificultad de especificar la verdadera condición mental del príncipe.

El psiquiatra inglés J. C. Bucknill (1817-1897) fue uno de esos profesionales de las enfermedades mentales con un prurito literario que dedicó parte de sus esfuerzos a escribir varios ensayos sobre la psicología de los personajes de Shakespeare, entre los que cabe destacar *The mad folk of Shakespeare* (1867), donde se anticipan ideas que expondrá el propio Bradley, Ernest Jones en su ensayo sobre Hamlet y Edipo, e incluso alguna clave de interpretación desarrollada mucho después por Dover Wilson[530], como ha hecho notar C. F.

---

[526] Cf. D. Salkeld, *Madness and drama in the age of Shakespeare*, op. ciy., op. cit., p. 1.
[527] *Ibidem*, p. 11.
[528] *Ibidem*, pp. 12-17. Para un rápido repaso de los estudios más importantes desde esa perspectiva, algunos de los cuales relacionan el conflicto de Hamlet con el complejo de Edipo o el caso de Orestes, véase C. Leech, "Studies in *Hamlet*, 1901-1955", op. cit., pp. 12-13.
[529] Cf. G. Farren, *Essays in the varieties in mania exhibited by the characters of Hamlet, Ophelia, Lear and Edgar*, London, Dean and Munday, 1833, edición facsímile, New York, A. M. S. Press, n. d., p. 30, citado por D. Salkeld, *Madness and drama in the age of Shakespeare*, op. cit., p. 13.
[530] La sugerencia de que en la famosa escena con Ophelia la dura actitud de Hamlet hacia ella se explica porque sabe que en realidad no sólo se está dirigiendo a la joven sino también a Polonius y los que escuchan con él a escondidas. Cf. J. C. Bucknill, *The mad folk of Shakespeare,* op. cit., p. 90. En el ámbito de las representaciones ya a finales del XIX y principios del XX tenemos el testimonio de uno de los intérpretes de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Heffernan[531]. El análisis de Bucknill nos resulta interesante porque nos acerca a la visión que se iba construyendo de Shakespeare en el siglo XIX desde el campo de la psicología, pero contando asimismo con algunas ideas renacentistas importantes de la melancolía.

Las referencias críticas de Bucknill para su estudio de Hamlet son sobre todo Goethe, Schlegel, Coleridge, Hazlitt, a los que cita con admiración y demuestra conocer bien, esto es, los pilares de la crítica romántica que ya se habían centrado en el estudio de los personajes shakespeareanos, aunque el campo de estudio que domina Bucknill le permite llegar a un diagnóstico especializado de los estados mentales anormales que el dramaturgo representó con frecuencia. Bucknill demuestra compartir gran parte de las ideas desarrolladas por los críticos románticos mencionados, aunque con matices, y es claramente un hombre que ha asimilado la herencia estética del Romanticismo, lo que le permite admirar las irregularidades de Shakespeare o su mezcla de lo ridículo y lo sublime.

Hombre de ciencias pero también de sólida formación humanística, como se advierte en su texto, el análisis de Bucknill resulta particularmente revelador porque en él, a la vez que delinea una matizada explicación de los estados mentales de Hamlet, se aprecia, implícitamente primero y explícitamente después, la poderosa presencia de la tradición heroica de la melancolía en la consideración de Hamlet como melancólico. Hay tres elementos, subrayados con frecuencia su estudio, que le hacen llegar a su propio diagnóstico: se refiere a menudo al estado mental mórbido del príncipe, un "estado mórbido de debilidad y melancolía que realmente sufre, del que es enteramente consciente"[532]; también destaca su punzante ironía, su humor a veces cáustico; y tiene en consideración, por último, la excelencia de su intelecto. En definitiva, Bucknill ve en Hamlet un sustrato mórbido, un estado emocional enfermizo, y una melancolía genuina y profundamente dolorosa –que se expresa con frecuencia con una ironía aguda– sobre la que el príncipe representa el papel de su locura fingida. Debilidad emocional, pues, pero unida a superioridad intelectual y a un valor "del más noble temple"[533].

Hamlet, Beerbohm Tree, que reflexionó ampliamente sobre el personaje y concibió así esa escena. Cf. L. Williams, *Algunos intérpretes ingleses de Hamlet,* en *Algunos intérpretes ingleses de Hamlet* y *El verdadero espíritu de don Quijote de la Mancha,* op. cit., p. 40.

[531] Cf. C. F. Heffernan, *The melancholy muse,* op. cit., p. 142.

[532] Cf. J. C. Bucknill, *The mad folk of Shakespeare,* op. cit., p. 77. "morbid state of weakness and melancholy which he really suffers, of which he is thoroughly self-conscious".

[533] *Ibidem*, p. 59. "of the noblest temper".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Será interesante ver la matizada explicación de Bucknill, pues aunque Coleridge ya había puesto de relieve el peligroso terreno que pisaba Hamlet cuando se empezaba a parecer demasiado a aquello que pretendía fingir, Bucknill demuestra una sutileza especial en delimitar los momentos en que a Hamlet se le escapa el control de las manos y cae en las trampas de su estado mórbido. Una vez que el príncipe aparece en su disfraz de pretendida locura, apunta el crítico: "La estratagema está tan próxima al carácter, y hay por debajo de ella además un sustrato tan innegable de sentimiento mórbido, que a pesar de nosotros mismos, oponiéndose a nuestro completo conocimiento de que en su "antic disposition" Hamlet está asumiendo un papel, no podemos desde el principio quitarnos la idea de que se nos presenta una mente caída, si no de la soberanía de la razón, al menos del equilibrio de sus facultades. Tan mezclado está el extravío de la mente con el sentido elocuente y el entendimiento, ambos sin embargo desviados de la línea natural del juicio sano; tan teñida está la universal y cáustica ironía de la autodepreciación melancólica, y ese anhelo de muerte que en sí mismo constituye una forma de enfermedad mental"[534]. Indica Bucknill que la locura fingida adopta en el príncipe la forma de un estado maníaco, "no desde luego violento, agudo y exaltado, sino malicioso, imprudente y caprichoso, y tan mezclado con ráfagas de sentido común, y disfrazado con el color terreno de la melancolía real, transparentándose a través del estado fingido, que el carácter de Hamlet se convierte en uno de los casos más interesantes y complicados de estudio psicológico que pueda encontrarse"[535]. Así, por ejemplo, su rudeza hacia Ophelia se explica por "una mezcla de locura fingida, del egoísmo de la pasión arruinada por el maldito azote del destino, de la dureza que adopta para protegerse de un afecto que percibe hostil para el propósito actual

[534] *Ibidem*, p. 71. "The feint is so close to nature, and there is underlying it withal so undeniable a substratum of morbid feeling, that in spite of ourselves, in opposition to our full knowledge that in his antic disposition Hamlet is putting on a part, we cannot from the first dispossess ourselves of the idea that a mind fallen, if not from the sovereignty of reason, at least from the balance of its faculties, is presented to us. So much is undirection of mind blended with pregnant sense and apprehension, both however perverted from the obvious line of sane thought; so much is the universal and caustic irony tinged with melancholic self-depreciation, and that longing for death which in itself alone constitutes a form of mental disease".

[535] *Ibidem*, pp. 72-73. "not indeed violent, acute, and demonstrative, but mischievous, reckless, and wayward, and so mingled with flashes of native wit, and disguised by the ground colour of real melancholy, shewing through the transparency of the feigned state, that Hamlet's character becomes one of the most interesting and complicated subjects of psychological study anywhere to be met with".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de su vida, y de ese grado de verdadera perturbación, su no fingida "debilidad y melancolía", que es el subsuelo de su mente"[536].

El diagnóstico de Bucknill es el siguiente: Hamlet es el "melancólico racional (melancolía sin delirio) que ve todas las cosas como son, pero las siente como no son"[537]. Aunque su análisis esté, en términos generales, en la tradición de la teoría Schlegel-Coleridge, es muy significativo que al interpretar los momentos de inactividad del príncipe la melancolía sea explícitamente considerada como factor, un camino que culminará con la interpretación de Bradley (mucho más conocida): "Hamlet opta por el uso de los actores con una rapidez que demuestra que su resolución, "apagada por el pálido toque de la meditación" es sólo la inactividad de *una mente melancólica excesivamente reflexiva*, y que hay suficiente energía en él para aprovechar algunas formas de oportunidad"[538]. Su apreciación sintética de las visiones conjuntas de la crítica romántica, unidas a su propia percepción como psiquiatra, se dejan ver en esta descripción: "En esta tragedia del pensamiento tenemos delineada *una mente introspectiva, reflexiva, sumamente sensible, débil y melancólica, golpeada por el pesar y hastiada*"[539].

Es curioso que pese a que alguien como Dover Wilson destacaría la melancolía del príncipe también pero emitiría el diagnóstico de que estaba "fundamentalmente cuerdo", ponga el mismo énfasis que Bucknill en que a veces no se sabe si ha pasado de la locura fingida a la expresión verdadera de su locura, aunque el psiquiatra había determinado, por

---

[536] *Ibidem*, p. 67. "a mixture of feigned madness, of the selfishness of passion blasted by the cursed blight of fate, of harshness which he assumes to protect himself from an affection which he feels hostile to the present purpose of his life, and of that degree of real unsoundness, his unfeigned "weakness and melancholy", which is the subsoil of his mind".

[537] *Ibidem*, p. 77. "reasoning melancholiac (melancholia without delusion) who sees all things as they are , but feels them as they are not".

[538] *Ibidem*, p. 80. "Hamlet decides upon the use of the players with a promptitude that shews that his resolve, "sicklied o'er with the pale cast of thought," is but the inactivity of *an over-reflective melancholic mind*, and that there is energy enough in him to seize some forms of opportunity". Las cursivas son nuestras.

[539] *Ibidem*, p. 81. "In this tragedy of thought we have delineated *a highly sensitive, reflecting, self-introspective mind, weak and melancholic, sorrow-stricken and life-weary*". Las cursivas son nuestras. No obstante, y a pesar de la alusión a la sensibilidad también, la visión de Bucknill se inclina más hacia la interpretación de Coleridge que hacia la de Goethe, pues caracterizando después a Hamlet como "El melancólico racional, asqueado por el mundo, y especialmente asqueado por el deber repulsivo que un arduo destino he ha impuesto" contradice la explicación metafórica del poeta alemán en el *Wilhelm Meister* al argumentar que "no es la grandeza de la acción lo que está por encima de la energía de su alma, sino la naturaleza de ella que repele a su nobleza". *Ibidem*, pp. 132-133. "The reasoning melancholiac, disgusted with the world, and specially disgusted with the repulsive duty wich a hard fate has laid upon him [...] it is not the greatness of the action that is above the energy of his soul, but the nature of it which is repulsive to its nobility"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el contrario, que Hamlet estaba "mórbidamente melancólico". La indefinición observada lleva a Wilson a la conclusión de que "recibimos la impresión de que es generalmente normal pero sujeto a ocasionales accesos de locura. Que Shakespeare nunca nos deja percibir exactamente dónde cae la línea es parte del hábil equilibrio"[540]. Algo parecido vio Bucknill en la escena del "Get thee to a nunnery", donde dice que "La verdadera melancolía y la falsa locura están extrañamente confundidas"[541]. Esto es, ambos coinciden en que a veces la "antic disposition" y el desequilibrio emocional verdadero, llámese melancolía o accesos de locura, se solapan. Y eso es lo que pone en guardia al rey, que como dice Bucknill "ha detectado la prevalencia de la melancolía y el pesar en la extravagancia fingida del príncipe"[542]. Las barreras vuelven a confundirse cuando, descubierta la culpabilidad de Claudius tras la escena da la representación teatral, al quedar Hamlet a solas con Horatio "su excitación real se aproxima tanto a las excentricidades más extravagantes de la locura que ha asumido como estratagema, que hay poco espacio para distinguir entre las dos [...] Es como la risa histérica de la emoción intensa, aunque no exactamente [...] Esta disposición de ánimo de ligereza no fingida"[543]. No siempre es Hamlet, no obstante, consciente de su estado: la "excesiva vehemencia" en la escena con su madre es indicativa para Bucknill de "un estado mórbido de emoción"[544], que hace que la reina no crea al príncipe cuando él mismo afirma no estar loco de verdad, sino como ardid.

Bucknill va más allá, ve también la melancolía de Hamlet como cualidad intelectual, como parte de su filosofía, de su pensamiento, y observa que "El coloquio con el sepulturero y Horatio en el cementerio proporciona abundante prueba de que la sátira mordaz y la singularidad de pensamiento, que han sido aceptados como el traje postizo de

---

[540] Cf. J. Dover Wilson, *What happens in 'Hamlet'*, op. cit., pp. 222-223. "we gain the impression that he is usually normal but subject to occasional fits of madness. That Shakespere never allows us to percieve exactly where the line falls is part of the artful balance".

[541] Cf. J. C. Bucknill, *The mad folk of Shakespeare,* op. cit., p. 90. "The true melancholy and the counterfeit maddness are strangely commingled".

[542] *Ibidem*, p. 92. "has detected the prevalence of melancholy and sorrow in the assumed wildness of the Prince".

[543] *Ibidem*, pp. 94-95. "his real excitement borders so closely upon the wildest antics of the madness he has put on in craft, that there is little left to distinguish between the two [...] It is like the hysterical laughter of intense emotion, though not quite [...] This mood of unfeigned flippancy".

[544] *Ibidem*, p. 105. "a morbid state of emotion".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la mente de Hamlet, le son bastante naturales cuando no interpreta ningún papel"[545] y sus comentarios sobre la calavera de Yorick "son la singular y prosaica expresión de su melancolía"[546].

El diagnóstico global de Bucknill deja un poso de imprecisión: se trata de una condición ciertamente enfermiza pero que puede degenerar en locura propiamente dicha o no. Hamlet está "mórbidamente melancólico", y sólo en un pequeño grado interpreta el papel de loco; lo fingido ocupa realmente una pequeña parte, pero tampoco es lo que puede llamarse un "verdadero lunático", sino antes bien lo que el crítico ya denominó como "un melancólico racional, transformado mórbidamente desde su anterior estado de pensamiento, emoción y conducta [...] Se encuentra en un estado por el que miles atraviesan sin llegar a convertirse realmente en locos, pero que en cientos se transforma en verdadera locura. Es el estado de incubación de la enfermedad, "en el cual anida su melancolía", y que, según el giro de los acontecimientos o la constitución del cerebro, puede eclosionar en locura, o acabar en la salud restablecida"[547]. Es el tipo de melancólico capaz de un razonamiento impecable, con una gran capacidad intelectual, juicioso, inteligente, ingenioso. Con la etiqueta de "reasoning melancholiac", Bucknill parece aunar la tradición galénica y cierto aspecto de la tradición aristotélica de la melancolía.

Como decíamos, Bucknill tiene la ventaja de conocer la tradición genuina que explica muchos de los rasgos de Hamlet, por ejemplo, la conexión entre humor y melancolía, por lo que su análisis descubre que "la mente nunca estuvo más triste que [...] bajo la máscara de la bufonería intelectual"[548]. Acudiendo a la tradición filosófica de la melancolía se explica como no contradictoria la aparente incoherencia de los cambios de tono que alternan "entre la sombría melancolía de los pensamientos solitarios de Hamlet y la frivolidad burlona de su conversación, incluso cuando menos busca ponerse el disfraz de

[545] *Ibidem*, p. 118. "The colloquy with the grave-digger and Horatio in the churchyard affords abundant proof that the biting satire and quaintness of thought, which have been accepted as the antic garb of Hamlet's mind, are quite natural to him when he is playing no part".
[546] *Ibidem*, p. 119. "are the quaint prosaic expression of his melancholy".
[547] *Ibidem*, p. 127. "a reasoning melancholiac, morbidly changed from his former state of thought, feeling, and conduct [...] He is in a state which thousands pass through without becoming truly insane, but which in hundreds does pass into actual madness. It is the state of incubation of disease, "in which his melancholy sits on brood", and which, according to the turn of events or the constitution of the brain, may hatch insanity, or terminate in restored health".
[548] *Ibidem*, p. 97. "the mind was never more sad than [...] under the mask of intellectual buffoonery".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la conducta bufonesca"[549], incoherencia solo aparente porque "El filósofo que llora y el que se mofa no están divididos por lo general como antiguamente, sino que están unidos en uno, cuya risa se ofrece a la vanidad de los deseos humanos como se observan en el mundo de alrededor, mientras que la lágrima compungida se reserva para las desdichas más profundamente sentidas de su propio destino"[550]. Por supuesto cita a Burton (recordemos que hubo 41 ediciones de su obra en el siglo XIX) y emite una verdad profunda frecuentemente meditada y de consecuencias muy fértiles, precisamente la de que "Hay una íntima relación entre la melancolía y el humor"[551].

Es, por último, muy significativo que Bucknill acabe su estudio sobre Hamlet con referencias de Montaigne y de Coleridge a las relaciones entre la locura y el genio: de Coleridge cita que en sus conferencias aprecia que ""Una mente tal como la de Hamlet es pariente próxima de la locura" por su "grandeza de genio", que es el sentido con el que Dryden usó el término "ingenio" en el verso: "El gran ingenio con la locura casi se alía". Montaigne vio realmente la más triste ejemplificación de esta verdad en uno de los más grandes "ingenios" de la época –el inmortal Tasso"[552].

El análisis de Bucknill, por ser un trabajo de 1867, nos sirve para ver los perfiles con que se va acabando de dibujar la figura del príncipe esbozada desde los inicios del Romanticismo. Entre la profusión de estudios sobre Hamlet se tenían presentes los mismos referentes insoslayables una y otra vez: Goethe, Schlegel, Coleridge, Hazlitt, Hugo… Y obras como la de Bucknill demuestran que el posterior "hallazgo" de alguien como Bradley no fue casual y fue menos "suyo" de lo que pudo creer cuando pretendió apartarse de la teoría Schlegel-Coleridge al proponer que no era la reflexión excesiva lo que producía la dilación sino la melancolía del príncipe. Explícitamente no lo había dicho Coleridge, al menos no lo había formulado así, pero la configuración por él descrita iba haciendo su obra lenta de sugerencias implícitas, y un hombre con conocimientos profundos de la mente

[549] *Ibidem*, pp. 127-128. "between the sombre melancholy of Hamlet's solitary thoughts and the jesting levity of his conversation, even when he seeks least to put on the guise of antic behaviour".
[550] *Ibidem*, p. 128. "The weeping and the mocking philosopher are not usually divided as of old, but are united in one, whose laugh is bestowed on the vanity of human wishes as observed in the world around, while the earnest tear is reserved for the more deeply felt miseries of his own destiny".
[551] *Ibidem*, p. 129. "There is an intimate relationship between melancholy and humour".
[552] *Ibidem*, p. 142. "such a mind as Hamlet's is near akin to madness" from its "greatness of genius", which is the sense in which Dryden used the word "wit" in the line– "Great wit to madness nearly is allied." Montaigne actually saw the saddest exemplification of this truth in one of the greatest "wits" of the age –the immortal Tasso".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

humana y las enfermedades psíquicas, Bucknill, mencionó ya la palabra claramente, preludiando el hallazgo de Bradley.

Por otro lado, aunque ni Laforgue ni Lugones hubieran leído un libro como el de Bucknill, se estaba construyendo una imagen en la que la melancolía del príncipe parecía explicar muchas cosas, y que era a la vez un atractivo en tanto que factor de excelencia. Se percibía en Hamlet una identidad con luces y sombras, una especie de esfinge enigmática a medio descifrar. Por una parte, se descubrían una serie de corrientes complejas conformando la condición mental y la personalidad del príncipe: entre ellas la de la morbidez, el razonamiento profundo, una vis imaginativa excepcional y una "antic disposition" no siempre fácil de delimitar y definir, que guarda una íntima conexión con su melancolía genuina y que, siendo invocada como una máscara, es un disfraz que a veces revela más que oculta. Tal panorama dejaba un amplio campo para la exploración y el desarrollo de todas esas facetas, como hicieron Lugones y Laforgue en sus recreaciones, que enfatizan paródicamente algunas de ellas. Por otra parte, la apreciación, por ejemplo, de ideas como la de la vinculación entre humor y melancolía que hiciera notar Bucknill está en el fondo de las figuras delineadas por Laforgue y Lugones. El hecho de que en ellas se manifieste la vinculación aludida –que refleja la del original shakespeareano– no es sino una prueba de la penetración con que están realizadas, aun siendo paródicas, pues ambos entendieron que "la síntesis más perfecta de pensamiento profundo y anhelo poético se logra cuando el verdadero humor se ahonda con el concurso de la melancolía; o, por decirlo a la inversa, cuando la verdadera melancolía se transfigura con el concurso del humor: cuando aquel al que a primera vista se juzgaría melancólico a la moda y cómico es en realidad un melancólico en el sentido trágico"[553].

Las líneas fundamentales del análisis reseñado no son, en realidad, tan diferentes de las de un trabajo que podríamos situar al otro extremo de este género de estudios por datar ya de 1962: *Shakespeare's melancholics*, de W. I. D. Scott, productor y actor amateur en obras de Shakespeare además de psiquiatra, que en el mencionada trabajo se ha dedicado al estudio de los personajes del dramaturgo inglés que presentan alguna perturbación psicológica. El diagnóstico de Hamlet sigue distando bastante del estado saludable y la cordura indiscutible. Scott afirma haber seguido el enfoque de una consulta clínica como si

[553] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 233.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pretendiera realizar un diagnóstico profesional y asegura haber tenido en cuenta tanto la psicología isabelina como la moderna en sus análisis, partiendo de la base de que "Las teorías psicológicas cambian, pero los pacientes psicopáticos han sido siempre lo mismo. Puede que ya no aceptemos la teorías isabelinas o jacobianas de las causas y el tratamiento del desorden mental, pero el cuadro clínico es tan cierto hoy como lo fue hace 350 años"[554]. En la práctica, el conocimiento que Scott muestra de la melancolía isabelina se revela como más bien superficial, y de hecho lo que hace es aplicar a los personajes de Shakespeare que selecciona para su estudio categorías psiquiátricas modernas y post-freudianas, como la tipología de las personalidades básicas de Jung.

A Hamlet le diagnostica una psicosis maníaco depresiva en la que pueden observarse bien definidas fases: una primera de simple depresión, otra de depresión inquieta, una tercera fase maníaca de una suave euforia, hasta llegar al estado final, tras el regreso del príncipe, al que considera entonces como mentalmente normal[555]. Se trata, pues, de una condición verdaderamente enferma, con periodos de profundo abatimiento y otros de agitación eufórica, que acaban, no obstante, en una vuelta a la normalidad. Hamlet sería, además, siguiendo la tipología de Jung, un "introvertido intuitivo"[556]. En cuanto a la "antic disposition", partiendo de la idea de que "Para ser efectiva dramáticamente la locura fingida debe ser obvia"[557], el médico concluye que "Donde hay duda, la rechazo, y considero la mayor parte de la irracionalidad como parte del personaje"[558]. Por otra parte encuentra también que el paso de la "antic disposition" a la melancolía verdadera es a veces muy corto, pues en realidad ocurre en ocasiones que "la melancolía genuina no está muy por debajo de la superficie"[559]. No hay diferencia esencial entre este juicio y la forma en que han visto esta cuestión otros críticos, entre ellos el propio Bucknill. Hay discusión en los momentos concretos en que Hamlet disfraza su pensamiento con la "antic disposition", pero no suele haber dudas en que con poco esfuerzo se puede ver el verdadero rostro de su melancolía transparentándose.

---

[554] Cf. W. I. D. Scott, *Shakespeare's melancholics*, London, The Trinity Press, 1962, p. 14. "Psychological theories change, but psychopathic patients have always been the same. We may no longer accept Elizabethan and Jacobean theories of the causation and treatment of mental disorder, but the clinical picture is one as true today as it was 350 years ago".
[555] *Ibidem*, p. 100.
[556] *Ibidem*, p. 103.
[557] *Ibidem*, p. 78. ""To be effective dramatically the assumed insanity must be obvious".
[558] *Ibidem*. "Where there is doubt, I reject it, and consider most of the irrationality as part of the character".
[559] *Ibidem*, p. 79. "the genuine melancholy is not far below the surface".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El caso de Hamlet sigue siendo, a pesar de tan precisas etiquetas, un tanto desconcertante y se resiste a la simplificación: Scott, que afronta el problema de las acciones cometidas por el príncipe y su responsabilidad en ellas desde distintas perspectivas, no tiene más remedio que concluir: "Aquí tenemos la aparente paradoja que ha hecho que los críticos tengan visiones tan divergentes de su cordura. No tiene delirios, y no está por tanto loco según la concepción popular del término; un tribunal lo encontraría parcialmente responsable de sus acciones; pero un médico no tendría dificultad en certificar que debería ser privado de su libertad para la protección de otros"[560].

El estudioso destaca asimismo la aptitud intelectual del Hamlet melancólico: "Pero como todos los melancólicos, Hamlet conserva la agudeza intelectual [...] Su diálogo con Rosencrantz y Guildenstern es extravagante, pero no tiene ni rastro de locura fingida; comunica al público, así como a sus amigos, el verdadero sello de su melancolía"[561]. Unido a ello están las sombras, pues esa melancolía tiene también rasgos típicos como el que Bucknill mencionara como autodepreciación, y en esa clave lee Scott las palabras autoacusatorias de Hamlet, de cuya sinceridad no duda, en la principal escena con Ophelia: "La enumeración de sus defectos es característico del sentido de falta de mérito del verdadero melancólico, y lo considero absolutamente sincero"[562].

El estudio de Scott nos sirve al menos para considerar dos cosas: por una parte, la esencial coincidencia –más allá de las etiquetas– sobre la condición que se le da al príncipe en el mundo médico como básicamente enfermo, si bien en el diagnóstico de Bucknill –"reasoning melancholiac"– no parecía tener cabida el componente de irracionalidad que vería Scott y que aparecía acentuado en las parodias de Laforgue y Lugones; por otra parte, la apreciación de que Shakespeare ha contribuido a la psicología y a la caracterización de los trastornos mentales aportando un catálogo de tipos como el que se estudia en *Shakespeare's melancholics*. Estos tipos eran las variedades en que se diversificaba el melancólico dentro de, como dice Lyons, una "gama sin precedentes que Shakespeare había

[560] *Ibidem*, p. 94. "Here we have the apparent paradox which has caused the critics to take such divergent views of his sanity. He has no delusions, and is therefore not insane according to the popular conception of the term; a court of law would find him partly responsible for his actions; but a medical practitioner would have no difficulty in certifying that he should be deprived of his liberty for the protection of others".

[561] *Ibidem*, p. 80. "But like all melancholics, Hamlet retains the intellectual acuity [...] His dialogue with Rosencrantz and Guildenstern is fanciful, but bears no trace of assumed insanity; it conveys to the audience, as well as to his friends, the true stamp of his melancholy".

[562] *Ibidem*, p. 85. "The enumeration of his faults is characteristic of the sense of unworthiness of the true melancholic, and I regard it as absolutely sincere".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

introducido en la presentación dramática de la melancolía"[563], y semejante tipología iba a quedar grabada en la memoria cultural y artística de Occidente.

4.2.9.3 El influyente análisis de A. C. Bradley

La tradición crítica psicológica, centrada en el análisis de los personajes, no ha sido territorio exclusivo de los especialistas; más bien lo ha sido, como indicamos antes, de un largo periodo de la crítica shakespeareana que se inició con los críticos románticos. Ya hemos mencionado alguna vez que la línea emprendida por ellos no se ha convertido aún en vía muerta, pues cuenta con epígonos como el polémico pero influyente Harold Bloom, que aún se reconoce orgullosamente heredero de esa tradición. Sin embargo, quizás una forma o un momento de culminación de esa línea la constituyó el minucioso análisis de 1904 de A. C. Bradley en su *Shakespearean tragedy*, recibido con una reverencia casi religiosa durante largo tiempo pero que al cabo no pudo eludir la crítica de sus limitaciones y deficiencias, aunque pocos le escatiman sus grandes méritos.

En su libro Bradley plantea explícitamente la melancolía del príncipe como elemento esencial, de modo que importantes cuestiones de la tragedia en relación con las actitudes y conductas del príncipe las explica por esa melancolía, entre ellas el hecho fundamental de su dilación para ejecutar la venganza que le encomendó el espectro. En esta cuestión se distancia de la visión de Coleridge y Schlegel invirtiendo la causalidad: si para aquellos era la meditación excesiva, la permanente actividad intelectual, el origen de la postergación de Hamlet, de su vacilación, y de su sensibilidad mórbida o enfermiza, para Bradley es la melancolía misma del príncipe la razón de su irresolución, aunque el hábito de la reflexión excesiva tenga su papel en la producción de dicha melancolía y sea, por tanto, causa, pero indirecta, de la demora en la venganza. Bradley parte de uno de los puntos que defiende con insistencia: considera que el modo de actuar y el estado mental del héroe en el momento en que se desarrolla la tragedia no se corresponden con los de la vida anterior del príncipe, que en cualquier otro momento y circunstancia habría respondido con mayor desenvoltura. Ante esto el crítico se alza con la explicación aludida en estos

[563] Cf. Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. viii. "the unprecedent range that Shakespeare had introduced into the dramatic presentation of melancholy".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

términos: "La causa no fue directa o principalmente un exceso habitual de tendencia reflexiva. La causa directa fue un estado de ánimo bastante anormal e inducido por circunstancias especiales, *un estado de profunda melancolía* [Las cursivas son nuestras]. Ahora bien, la tendencia reflexiva jugó sin duda cierto papel en la *producción* de esa melancolía, y fue por tanto un factor indirecto de su irresolución. Y, a su vez, la melancolía, una vez establecida, presentó como uno de sus *síntomas*, una reflexión excesiva sobre la acción necesaria. Pero el exceso de reflexión no fue, como enseña la teoría [de Schlegel-Coleridge], la causa *directa* de la irresolución en absoluto; ni fue la *única* causa indirecta; y en el Hamlet de los últimos cuatro actos debe considerarse más bien un síntoma de su estado que una causa de él [En cursivas en el original]"[564]. Quizás se entienda mejor su punto de vista con respecto al de Coleridge y Schlegel si lo vemos en un diagrama:

Teoría Schlegel-Coleridge: Reflexión excesiva → Irresolución, sensibilidad enfermiza.

Teoría Bradley: Reflexión excesiva + otros factores → Estado de profunda melancolía → Irresolución

↓

Reflexión excesiva (síntoma)

En realidad, la argumentación de Bradley, dada a principios del siglo XX, refleja, así lo hemos hecho notar, la visión que se había ido construyendo del príncipe danés a lo largo del siglo XIX, en la que la melancolía de Hamlet había ido cobrando protagonismo. Sea como fuere, el crítico otorga la suficiente importancia al temperamento melancólico del príncipe como para hacerlo la causa de su tendencia reflexiva e irresolutiva en el momento de la acción; sin embargo, ante la evidencia de su capacidad para comportarse en determinados momentos como un soldado y mostrar una decisión que podía ser incluso impetuosa, explica así esas fluctuaciones: "Al intentar reconstruir al Hamlet del drama, uno no juzgaría que su temperamento era melancólico en el sentido actual del término; nada parece mostrarlo así; pero uno juzgaría que por temperamento estaba inclinado a la

[564] Cf. A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy,* op. cit., pp. 89-90. "the cause was not directly or mainly an habitual excess of reflectiveness. The direct cause was a state of mind quite abnormal and induced by special circumstances, – a state of profound melancholy. Now, Hamlet's reflectiveness doubtless played a certain part in the *production* of that melancholy, and was thus one indirect contributory cause of his irresolution. And, again, the melancholy once established, displayed, as one of its *symptoms*, an excessive reflection on the required deed. But excess of reflection was not, as the theory makes it, the *direct* cause of the irresolution at all; nor was it the *only* indirect cause; and in the Hamlet of the last four Acts it is to be considered rather a symptom of his state than a cause of it [En cursivas en el original]".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

inestabilidad nerviosa, a rápidos y quizás extremos cambios de sentimientos y humor, y que estaba predispuesto a estar, por el momento, absorto en el sentimiento o humor que lo poseyera, fuera aquél alegre o deprimido. A este temperamento los isabelinos lo habrían llamado melancólico; y Hamlet parece ser un ejemplo de él [...] [Shakespeare] da a Hamlet un temperamento que no se transformaría en melancolía a no ser bajo una tensión excepcional, pero que aun así acarreaba peligro. En el drama vemos realizarse el peligro, y encontramos a un melancólico muy distinto a cualquiera de los que Shakespeare había representado ya, porque el temperamento de Hamlet es bastante diferente"[565].

La cita anterior puede hacernos pensar que Bradley, cuya penetración ofrece innumerables ideas que siguen siendo muy interesantes hoy, habla con autoridad sobre el tema de la melancolía isabelina, pero lo cierto es que, aunque en muchas de las cosas que dice acierta plenamente (el propio L. Babb, que conoce con profundidad el tema de la melancolía isabelina, emite la opinión de que Bradley lleva razón en lo esencial[566]), en otras se equivoca, dándoles algo de razón a quienes lo han acusado de un conocimiento insuficiente del pensamiento isabelino[567], y demostrando, por ejemplo, como dice C. F. Heffernan, que no tiene muy claras las fronteras de la enfermedad melancólica[568]. Al tratar de caracterizar la melancolía de Hamlet, Bradley reconoce que la condición del príncipe es enfermiza, hasta el punto de que el conocimiento de la literatura médica sobre el tema puede ayudar a una mejor comprensión de la obra (aunque él no cita ninguna autoridad médica, y sólo menciona a Burton), y llega a decir: "Sería desproporcionadamente injusto

---

[565] *Ibidem*, p. 91-92. "Trying to reconstruct from the Hamlet of the play, one would not judge that his temperament was melancholy in the present sense of the word; there seems nothing to show that; but one would judge that by temperament he was inclined to nervous instability, to rapid and perhaps extreme changes of feeling and mood, and that he was disposed to be, for the time, absorbed in the feeling or mood that possessed him, whether it were joyous or depressed. This temperament the Elizabethans would have called melancholic; and Hamlet seems to be an example of it [...] [Shakespeare] gives to Hamlet a temperament which would not develop into melancholy unless under some exceptional strain, but which still involved a danger. In the play we see the danger realized, and find a melancholy quite unlike any that Shakespeare had as yet depicted, because the temperament of Hamlet is quite different".

[566] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 107, n. 20.

[567] Idea que hace constar C. Leech, "Studies in *Hamlet*, 1901-1955", op. cit., p. 3. L. B. Campbell, que se ocupa en un apéndice de su libro de revisar las ideas de Bradley, hace notar su negligencia a ese respecto. Algunos errores importantes en el analisis de Bradley se derivan, según la estudiosa, de su desacierto al considerar el pensamiento isabelino. Cf. L. B. Campbell, "Appendix A. Bradley revisited: forty years later", en *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion,* op. cit., p. 243, 247, 255.

[568] Cf. C. F. Heffernan, *The melancholy muse,* op. cit., p. 123.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

llamar a *Hamlet* un estudio de la melancolía, pero *contiene tal estudio*"[569]. No obstante, el crítico se ocupa de distinguir claramente entre la melancolía de Hamlet y la locura, al menos la locura con el significado actual del término, aunque bien pudiera la primera transformarse en la segunda, hasta llegar a esa condición que lo haría incapaz e irresponsable de sus actos (es un matiz que ya vimos en Bucknill). En definitiva, la melancolía de Hamlet, dice Bradley, "es una cosa totalmente diferente de la locura que él finge; y nunca, cuando está solo o con la única compañía de Horatio, da muestras de esa locura"[570]. Además, el sufrimiento del príncipe procede antes bien de un exceso de consciencia que de la falta de ella o su distorsión.

La importancia que da Bradley a la melancolía del príncipe es tal que dedica varias páginas a mostrar todo lo que queda explicado por ella, y acaba su exposición con esta idea: "Me he extendido tanto en la melancolía de Hamlet porque, *desde el punto de vista psicológico, es el centro de la tragedia, y pasarlo por alto o subestimar su intensidad es hacer la historia de Shakespeare ininteligible*"[571], aunque insiste en que "*esta condición patológica* excitaría poco, si algún, interés trágico si no fuera *la condición de una naturaleza distinguida por ese genio especulativo en el que el tipo de teoría Schlegel-Coleridge pone énfasis*. Tales teorías malinterpretan la conexión entre ese genio y el fracaso de Hamlet, pero con todo *es esta conexión la que da a la historia su peculiar fascinación* [...] esta es la razón por la que, en el gran movimiento ideal que empezó hacia el final del siglo dieciocho, esta tragedia adquirió una posición única entre los dramas de Shakespeare, y sólo compartida por el *Fausto* de Goethe"[572].

Ciertamente la exaltación de la melancolía como el temperamento genial por excelencia dio a Hamlet una relevancia inusitada y un atractivo que no podía tener si se

---

[569] Cf. A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy,* op. cit., p. 101. "It would be absurdly unjust to call *Hamlet* a study of melancholy, but *it contains such a study*". Las cursivas son nuestras.

[570] *Ibidem*. "is a totally different thing from the madness which he feigns; and he never, when alone or in company with Horatio alone, exhibits the signs of that madness".

[571] *Ibidem*, p. 106. "I have dwelt thus at length on Hamlet's melancholy because, *from the psychological point of view, it is the centre of the tragedy, and to omit it from consideration or to underrate its intensity is to make Shakespeare's story unintelligible*". Las cursivas son nuestras.

[572] *Ibidem*, pp. 106-107. "*this pathological condition* would excite but little, if any, tragic interest if it were not *the condition of a nature distinguished by that speculative genius on which the Schlegel-Coleridge type of theory lays stress*. Such theories misinterpret the connection between that genius and Hamlet's failure, but still *it is this connection which gives to his story its peculiar fascination* [...] this is the reason why, in the great ideal movement which began towards the close of the eighteenth century, this tragedy acquired a position unique among Shakespeare's dramas, and shared only by Goeth's *Faust*". Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prestaba atención exclusivamente a sus aspectos mórbidos, pero Bradley no hace referencia explícita a la relación que la propia melancolía tenía con la excelencia intelectual y con el genio, ni parece ser consciente de que esas ideas estaban implícitas hasta cierto punto en el análisis de Coleridge, como ya demostramos. En su explicación de todo aquello que se debe a la melancolía del príncipe danés Bradley suele estar en lo cierto, aunque no dé las razones concretas, fundamentadas, de por qué es así[573]. Por un lado, comete algunos errores y, por otro, no se da cuenta de que algún rasgo esencial de Hamlet se justifica precisamente dentro de su diseño como melancólico.

Veamos, por ejemplo, la interpretación del sentido moral de Hamlet que hace Bradley: heredero, como es, de la tradición de visión idealizada de Hamlet, opuesta, por ejemplo, al modelo descrito por Turguéniev, considera al príncipe, a pesar de algunas apariencias, de una naturaleza muy moral, suscribiendo las ideas de Goethe[574]. Así pues, interpreta incluso su cinismo como el reverso de una naturaleza inclinada en principio más bien a la idealización a menos que se viera obligado a lo contrario[575], aunque esa naturaleza, a causa de la amargura de los acontecimientos, da un giro radical. Por ello, cree Bradley, a partir de la consideración de que Hamlet había sido capaz de los más puros sentimientos, en su amor por Ophelia. Defiende su "disposición generosa" que sobrevive hasta el final, hasta el punto de costarle la vida, y acaba afirmando: "Es calificado de escéptico que no tiene creencia firme en nada, pero nunca es escéptico en cuanto a *ellos* [el bien y el mal]"[576]. Y cuando el crítico señala el reverso del idealismo de Hamlet, su cara negativa, esto es, su "aversión al mal", de la que dice que "está quizás más desarrollada en el héroe de la tragedia que en el Hamlet de los días anteriores"[577], no indica la clave de tal actitud, que es una consecuencia de la melancolía en que ha caído, a pesar de compararlo acertadamente con "la furia del idealista desilusionado Timón"[578] como el único paralelo de Hamlet en la obra de Shakespeare en cuanto a su muy característica aversión por el mal. En el caso de Timón de Atenas el radical cambio operado se ve en el desarrollo del propio

[573] Él, como hemos visto, explica el problema de la postergación como consecuencia de la melancolía, y lleva razón, pero será, por ejemplo, M. I. O'Sullivan quien ponga en evidencia que esa conexión aparecía explícitamente en los tratados médicos sobre el tema, en el de Bright concretamente.
[574] *Ibidem*, p. 83.
[575] *Ibidem*, p. 93.
[576] *Ibidem*. "He is called a sceptic who has no firm belief in anything, but he is never sceptical about *them* [good and evil]".
[577] *Ibidem*. "is perhaps even more developed en the hero of the tragedy than in the Hamlet of earlier days".
[578] *Ibidem*. "the rage of the disillusioned idealist Timon".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

drama, cuando el generoso y confiado protagonista, desengañado por la mezquindad de sus supuestos amigos, se convierte en el más feroz de los misántropos, el más pesimista de la naturaleza humana. En ambos casos, el de Timón y el de Hamlet, se ejemplifica la vena moralista a que inclinaba el propio temperamento melancólico, esa vena satírica que vemos expresarse torrencialmente en Burton[579] y aparecer como la causa que provocaba tanto la perpetua risa de Demócrito de Abdera –haciéndolo pasar por loco ante sus conciudadanos– como el continuo llanto de Heráclito[580]. L. Babb lo hace notar así, observando que "sus accesos satíricos, que recuerdan las imprecaciones del malcontento, revelan un profundo cinismo"[581], y K. Muir habla de la importancia de la intensificación en la tragedia existente de Shakespeare de temas presentes en el *Ur-Hamlet*, entre ellas "la sátira del malcontento bajo el disfraz de la locura"[582].

Otro momento en que Bradley demuestra que se le escapan los hilos de la intrincada red de motivaciones y consecuencias en relación con la melancolía es al situar el deseo de venganza como uno de los sentimientos que inclinarían a Hamlet a la actuación, uno de los "sentimientos saludables y positivos", que contrarrestarían los efectos de la melancolía y se contrapondrían a los "motivos que retardan"[583], cuando lo cierto es que el deseo de

---

[579] Véase una de las secciones introductorias a la *Anatomy of melancholy*: "Democritus Junior to the reader", donde además de contar la historia de Demócrito de Abdera, Burton, que se llama a sí Democritus Junior, emprende la crítica de todas las locuras, insensateces, injusticias, etc. de su propio tiempo. Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 11-104.

[580] Shakespeare debió de haber leído el ensayo "De Demócrito y Heráclito", de Montaigne, donde el autor expone su preferencia por la actitud de Demócrito ejemplificada también en el cinismo de Diógenes, al que contrapone la misantropía de Timón, expresión del talante de Heráclito. Cf. K. Muir, *The sources of Shakespeare's plays,* op. cit., p. 219. Hamlet y Timón podrían ser las concreciones de ambos talantes dentro de la creación shakespeareana con las que el dramaturgo ilustraría su propia preferencia entre los dos modos. La superioridad de Hamlet y la forma en que tal superioridad se plantea puede tomarse como testimonio de la coincidencia de Shakespeare con el juicio de Montaigne: "Prefiero el primer talante [el de Demócrito], no porque sea más agradable reír que llorar, sino porque es más desdeñoso y nos condena más que el otro; y paréceme que, de acuerdo con nuestro valor, jamás se nos podrá despreciar lo bastante. La compasión y piedad están mezcladas con cierta estima por aquello de lo que uno se compadece; las cosas de las que uno se burla, se las considera sin valor. No pienso que haya en nosotros tanta desgracia como vanidad, ni tanta maldad como estupidez: no estamos tan llenos de mal como de inanidad; no somos tan míseros como viles. Por ello, Diógenes, que se entretenía a su modo haciendo rodar un tonel y provocando al gran Alejandro, y que nos consideraba moscas o ubres llenas de aire, era juez mucho más duro y lacerante, y por lo tanto más justo, a mi parecer, que Timón, el que fue apodado aborrecedor de los hombres". Cf. M. de Montaigne, *Ensayos completos,* op. cit., p. 324.

[581] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 107. "His satirical outbursts, which resemble the railing of the malcontent, reveal a deep cynicism".

[582] Cf. K. Muir, *The sources of Shakespeare's plays,* op. cit., p. 162. "the malcontent's satire under the guise of madness".

[583] Cf. A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy,* op. cit., p. 102. "healthy and positive feelings" "retarding motives".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

venganza podía actuar como una de las causas engendradora de melancolía[584]. Que esto es así en Hamlet aparece corroborado por un hecho que Bradley hace notar[585], pero sin relacionarlo con la idea que acabamos de exponer[586]: cada vez que el príncipe tiene uno de esos momentos en que expresa su decisión de actuar y de afrontar, por tanto, la venganza, lo asola la melancolía, como queda en evidencia bien porque se da argumentos que se han visto como excusas para seguir aplazándola (como en la escena en que encuentra a Claudius rezando), efecto de la parálisis melancólica que acorta la capacidad para emprender la acción, bien porque lo vemos a continuación sumido en las amargas meditaciones de los monólogos en los que expresa su hastío: así, tras el terrible encuentro con el espectro, al que acude sin miedo y del que extrae una resolución para la acción que empieza a preparar haciendo jurar a sus compañeros, acaba expresando la sobrecogedora pesadumbre que le dicta el "The time is out of joint"; y después, cuando decide actuar preparando la obra para "atrapar la consciencia del rey", lo vemos en la siguiente escena entonando el célebre "To be, or not to be". Todo ello confirma el efecto melancolizador del deseo de venganza en el caso de Hamlet.

Aunque Bradley aborda el tema de la melancolía como factor psicológico, para una comprensión completa del tema en *Hamlet* no podemos olvidar su importancia crucial como código artístico que se expresa a través de un imaginario, aspecto este que pasa desapercibido para el crítico.

4.2.9.4 El estudio de Hamlet a la luz de la melancolía isabelina

En el siglo XX se ahonda en la línea que acomete el estudio de la melancolía de Hamlet teniendo en cuenta ya fundamentalmente las concepciones médicas y filosóficas de la época isabelina, y no es ajeno a ello el hecho concreto de que se empezaran a estudiar las

---

[584] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 231. Para la asociación frecuente en la literatura isabelina entre la venganza y la melancolía, así como algunos ejemplos de vengadores de dramas isabelinos concebidos como hombres melancólicos, entre ellos Hamlet, véase L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 89.

[585] Cf. A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy,* op. cit., p. 111.

[586] Muy al contrario, Bradley señala que esos motivos que retardan tienen un aliado en la apatía melancólica, que hace que los motivos saludables vuelvan a hundirse apenas emergen, pasándose instantáneamente de los estallidos de pasión a la recaída en la melancolía, y curiosamente lo ejemplifica, entre otras cosas, con la transición del deseo de venganza al anhelo de no haber nacido. Cf. A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy,* op. cit., pp. 102-103 y n. 24.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

coincidencias entre el *Treatise* de Bright y las obras de Shakespeare, si bien uno de los primeros trabajos en este sentido es anterior a los análisis más pormenorizados de tales coincidencias: se trata de *Die Charakter-probleme bei Shakespeare* (1919), traducido al inglés en 1922 como *Character problems in Shakespeare's plays: A guide to the better understanding of the dramatist* (1922), de L. L. Schücking, donde Hamlet es estudiado como tipo melancólico en sentido isabelino, y donde el autor "presenta a un Shakespeare que asume la acción del *Ur-Hamlet* y que añade o desarrolla la melancolía de Hamlet: no hay, por tanto, considera él, para qué hablar de su dilación. El pesimismo de Hamlet, su "antic disposition", su deseo de condenación de Claudius se deben o bien a la historia original o bien a su adhesión al tipo melancólico de moda"[587].

4.2.9.4.1 La lectura de John Dover Wilson

Ya dijimos que el apéndice de Wilson sobre las analogías entre el *Treatise* de Bright y *Hamlet* aparece como una de las pruebas más citadas de que Shakespeare hubiera acudido a dicho texto. Ello se debe, en parte, a la relevancia que ha tenido globalmente el libro de Dover Wilson, importancia que ha excedido el ámbito exclusivo de la crítica, dando lugar a producciones de la obra siguiendo sus pautas de interpretación del texto. Este análisis tiene muchas virtudes: arriesgado a veces en sus deducciones, resuelve con coherencia muchos de los problemas que plantea la obra, y en numerosas ocasiones sus interpretaciones resultan más que plausibles. Aunque el trabajo de Dover Wilson no sea ni mucho menos un estudio sobre la melancolía de Hamlet, la importancia que le dio a la misma y la elaboración del apéndice al que nos hemos referido no hizo más que afianzar la imagen del príncipe como melancólico, esta vez insertándolo en un cuadro que lo presentaba con unas cualidades para manejar los hilos de la percepción de los otros con una agudeza inusitada, gracias, más que a un diseño cuidadoso de estrategias, a una increíble y genial capacidad de improvisación.

[587] Cf. C. Leech, "Studies in *Hamlet*, 1901-1955", op. cit., p. 10. "presents Shakespeare as taking over the action of the *Ur-Hamlet* and adding or developing Hamlet's melancholy: there is, thus, he considers, no point in talking of his delay. Hamlet's pessimism, his antic disposition, his wish for Claudius's damnation are due either to the original story or to his adherence to the fashionable melancholy type".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Wilson tiene presente el contexto del pensamiento isabelino, pero igual nos advierte del peligro de analizar a Hamlet con los presupuestos de la psicología moderna (como si de un ser real se tratara) como de intentar ceñir las creaciones shakespeareanas a los límites de la psicología isabelina, que el genio del dramaturgo trascendía. No obstante, tal psicología no debe ignorarse pues resulta una ayuda esencial, no para descifrar el enigma de Hamlet, pero sí para entender la comprensión que los otros personajes tienen de él[588]. Precisamente, asociada a esa percepción de los otros aparece una de las funciones que las ideas sobre la melancolía tienen en el texto, función crucial por cierto para el desarrollo de la acción dramática: Hamlet aprovecha las creencias de los demás y las alimenta para desconcertarlos, de modo que adopta conscientemente los papeles que ellos creen que le corresponden, pues a todos esos papeles podría responder su melancolía: al producido por el amor desdeñado, como sostiene Polonius, o por la ambición frustrada, como sospechan Claudius, y Rosencrantz y Guildenstern. Ahora bien, la melancolía es asimismo la verdadera condición que aqueja al príncipe, y también como tal es esencial para la acción dramática, porque "La dilación y la melancolía son una misma cosa"[589]. Tan importante es tal elemento en la delineación caracterológica, que Wilson dice del personaje de Hamlet que era "un estudio sobre la melancolía"[590]. Ahora bien, aunque aparezca vinculada con las nociones isabelinas, esa melancolía no está construida por Shakespeare siguiendo patrones prefijados, ni siquiera los de Bright, sino que es una concepción propia, y ahí reside precisamente lo que Wilson llama "el corazón del misterio", un corazón impenetrable, capaz de conciliar en esa "ilusión" que es Hamlet, entre otras cosas, a alguien "que está al mismo tiempo loco y es el más sensato de los genios"[591].

En efecto, si Hamlet es "un estudio sobre la melancolía", también es "un estudio sobre el genio"[592], viéndose mezclados una vez más en el personaje una condición que incapacita o entorpece con la suma excelencia. Como tantos otros antes que él, Wilson reconoce en el príncipe la representación de un héroe que sufre algún tipo de desorden mental procedente del "peso que el destino pone sobre sus hombros"[593], si bien lo que hace

[588] Cf. J. Dover Wilson, *What happens in 'Hamlet'*, op. cit., pp. 116-117.
[589] *Ibidem*, p. 226. "The procrastination and the melancholy are all of a piece".
[590] *Ibidem*. "a study in melancholy".
[591] *Ibidem*, p. 229. "who is at once mad and the sanest of geniuses".
[592] *Ibidem*, p. 219. "a study in genius".
[593] *Ibidem*, pp. 217-218. "the burden which fate lays upon his shoulders".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

heroico al personaje es la lucha que sostiene contra su propia debilidad; de otro modo, es decir, de haber sido representado simplemente como un loco, habría excitado nuestra conmiseración, pero no nuestra admiración. Además, dañada como está su mente, su nobleza permanece inalterable[594]. La aparente contradicción no quita veracidad al personaje, pues "la mayoría de los críticos han coincidido en que Hamlet es una de las más grandes y fascinantes creaciones de Shakespeare; que es un estudio sobre el genio"[595], y dicha contradicción es resuelta, además, con un admirable equilibrio que había sido observado por Robert Bridges, de modo que la solución al problema de las dudas en cuanto a la locura de Hamlet estaría en entender que Shakespeare buscó y consiguió ""un hábil equilibrio", un artificio dramático por medio del cual el mago asegura para su héroe la comprensión y la indulgencia que la locura reclama cuando la persona afectada es muy querida o muy admirada, sin permitirnos experimentar en ningún momento la alienación, aversión u horror que el espectáculo de tal locura podría excitar"[596].

Uno de los recursos técnicos para transmitir ese equilibrio consiste en que Hamlet no aparece en escena en accesos de locura: son los otros los que hablan de ello, pero nosotros no lo vemos, y por contra, sus soliloquios, a pesar de que en ellos expresa su debilidad, nos hacen ver que está "esencialmente cuerdo"[597], pues "puede describir sus propios síntomas mentales de forma racional"[598], a diferencia del caso de la verdaderamente enajenada Ophelia. El diagnóstico de Wilson es el siguiente: "así pues tenemos la impresión de que es generalmente normal pero sujeto a ocasionales accesos de locura. El que Shakespeare nunca nos permita percibir dónde cae la línea es parte del hábil equilibrio"[599]. En este sentido la "antic disposition" tiene una función fundamental: "El punto de apoyo del equilibrio, el principal recurso por el que Shakespeare evita que veamos dónde acaba la cordura y empieza la locura es, como Bridges apunta, la "antic disposition"

[594] *Ibidem*, p. 218-219.
[595] *Ibidem*, p. 219. "most critics have agreed that Hamlet is one of the greatest and most fascinating of Shakespeare's creations; that he is a study in genius".
[596] *Ibidem*, p. 220-221. ""an artful balance", a dramatic artífice by means of which the magician secures for his hero the understanding and indulgente which madness claims when the afflicted person is very dear or much admired, without at any moment allowing us to experience the alienation, disgust or horror which the spectacle of such madness might excite".
[597] *Ibidem*, p. 222. "fundamentally sane".
[598] *Ibidem*. "can describe his own mental symptoms in rational fashion".
[599] *Ibidem*, pp. 222-223. "so we gain the impression that he is usually normal but subject to occasional fits of madness. That Shakespere never allows us to percieve exactly where the line falls is part of the artful balance".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[…] desdibuja la línea para nosotros con tanta efectividad que nunca podemos estar seguros de si Hamlet la traspasa o no"[600]. Podríamos decir que la visión de Wilson en este punto es una mezcla de la de Bucknill, que también enfatizó el solapamiento, y de la de Bradley, que aunque aceptaba la morbidez del estado de Hamlet en sentido lato, veía conservada en él la responsabilidad moral, al igual que Wilson[601].

Pero la "antic disposition" se configura asimismo como un modo complejo con el que Hamlet se enfrenta a su propia inestabilidad, cumpliendo casi una función terapéutica. Sostiene Wilson que antes de que el príncipe afirme que va a adoptar esa máscara, ya le sobreviene ante Horatio y Marcellus, por lo que resulta ser un papel en parte deliberado y en parte involuntario, he aquí la explicación: "la disposición llega sin buscarla pero es bien acogida por proporcionar alivio cuando llega, y es por tanto elaborada a propósito y prolongada. En pocas palabras, Shakespeare quiere que percibamos que Hamlet adopta la locura porque no puede evitarlo. El peso trágico ha hecho su obra, y él es consciente de que ya no conserva control sobre sí mismo. ¿Qué más natural que ocultara su crisis nerviosa tras una máscara que le permitiría dejarse ir cuando le sobreviniera el acceso?"[602]. Esta explicación había sido anticipada, como señala el propio Wilson, por Dowden en su edición Arden de *Hamlet* en 1899: "La locura de Hamlet no es adoptada deliberadamente: una "antic disposition" le es impuesta, por así decirlo, por la excitación casi histérica que sigue a su entrevista con el Fantasma, y él la justifica ingenuamente ante sí mismo al descubrir que en adelante puede servir a un propósito"[603].

Hemos anotado la cita anterior porque responde bastante bien a lo que Lugones refleja en su Hamlet, cuyo encuentro con el espectro le ha dejado, entre otras cosas, preocupaciones absurdas, tics nerviosos, costumbres extravagantes, la manía de silbar de

[600] *Ibidem*, p. 223. "The fulcrum of the balance, the chief device by means of which Shakespeare prevents us seeing where sanity ends and madness begins is, as Bridges hints, the "antic disposition" [...] so effectually blurs the line for us that we can never be sure whether Hamlet oversteps it or not".
[601] *Ibidem*, p. 224.
[602] *Ibidem*, p. 92. "the mood comes unsought but is welcomed as affording relief when it does come, and is accordingly purposely elaborated and prolonged. In a word, Shakespeare wishes us to feel that Hamlet assumes madness because he cannot help it. The tragic burden has done its work, and he is conscious that he no longer retains control over himself. What more natural than that he should conceal his nervous breakdown behind a mask which would enable him to let himself go when the fit is upon him?"
[603] Cf. Dowden, "Introduction to *Hamlet*", The Arden Shakespeare, 1899, p. xxvi, citado por J. Dover Wilson, *What happens in 'Hamlet'*, op. cit., p. 92, n. 1. J. Dover Wilson, *What happens in 'Hamlet'*, op. cit., p. 92, n. 1. "Hamlet's madness is not deliberately assumed; an antic disposition is, as it were, imposed upon him by the almost hysterical excitement which folllows his interview with the Ghost, and he ingeniously justifies it to himself by discovering that it may hereafter serve a purpose".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

noche por los sitios solitarios y el irse sintiendo poco a poco contradictorio, es decir, secuelas que no son propias de quien adopta una máscara intencionadamente sino del que queda verdadera e irremediablemente afectado por algo, lo que quiere decir que pese al elemento paródico, el escritor argentino aporta una visión del personaje sintética pero más profunda de lo que parece. Lo mismo ocurre con otra de las ideas que Wilson cita de Bradley, la de que "la adopción de la demencia le permitiría [...] "dar expresión al peso que oprimía su corazón y su cerebro""[604]. Tal explicación late en la exhortación del Hamlet de Lugones a ensayar la demencia para obtener algo de alivio en el olvido.

Otra cosa que transmite intensamente la descripción del Hamlet de Lugones, cuyo equilibrio mental parece seriamente dañado tras el encuentro con el espectro, es lo que sugiere Wilson deduciéndolo de las reacciones del príncipe tras dicho encuentro: discurso histérico, extravagante, hilaridad seguida de depresión... "síntomas de lesión mental [...] dramáticamente conectados con la adopción de la "antic disposition""[605] que hacen que el crítico se pregunte: "¿Fueron simplemente introducidos con esa finalidad, o se asocia la "antic disposition" más tarde con la verdadera falta de equilibrio? ¿Pretendía Shakespeare, en otras palabras, que la conducta de Hamlet en la escena del subterráneo [desde donde oyen la voz del espectro que los exhorta a jurar] representara una disposición temporal que surge de la tensión del momento, o había llevado a cabo el Fantasma aquello que expresamente había avisado a su hijo que evitara, a saber una "corrupción" permanente de su mente?"[606] Wilson otorga suma importancia a la escena del subterráneo, en la que Hamlet bromea irreverente e histéricamente con el espectro, que insiste en que sus compañeros juren como el príncipe les pide: "si tomamos la conducta en la escena del subterráneo como la clave de su conducta en el resto de la obra, encontraremos que explica muchas cosas"[607], entre ellas los ejemplos que se encuentran a lo largo de la obra de un trastorno serio afligiendo al príncipe, el profundo abatimiento que se oculta tras su máscara, la inestabilidad emocional por la que oscila entre la excitación intensa y la depresión

[604] *Ibidem*, p. 93. "the assumption of insanity would enable him [...] "to give some utterance to the load that pressed on his heart and brain"".
[605] *Ibidem*, p. 209. "symptoms of mental lesion [...] dramatically connected with the assumption of the "antic disposition"".
[606] *Ibidem*. "Did Shakespeare, in other words, intend Hamlet's conduct in the cellarage scene to represent a temporary mood arising from the tension of the moment, or had the Ghost effected that which he expressly warned his son to avoid, namely a permanent "tainting" of his mind?"
[607] *Ibidem*, p. 213. "if we take the behaviour in the cellarage scene as the key to his behaviour for the rest of the play, we shall find that it accounts for a great deal".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

profunda... Esto nos acerca al diagnóstico de Scott como maníaco depresivo, y Lugones delineó a su Hamlet como alguien en la fase maníaca, claramente derivada del encuentro con el espectro, sin que deje de transparentarse la gravedad trágica que ha de haberlo sumido en la depresión de aquel que descubre que le "han torcido brutal e irremediablemente la vida".

Un aspecto destacado por Wilson por su relevancia teatral, el de la expresión de la "antic disposition" a través de la indumentaria como una de las convenciones que con más claridad comunicaría a la audiencia la locura fingida de Hamlet[608], nos hace pensar en la hábil composición sintética con la que Lugones condensa los rasgos fundamentales del príncipe connotados en unas pocas indicaciones: la melancolía por el color negro del traje es un tópico, pero están además la distinción, visualizada en el junco de puño orfebrado, y la "antic disposition" (la expresión del desequilibrio extravagante), representada en los zapatos muy brillantes de charol y en lo desgarbado del traje.

Otra prueba de la penetración con que realizaron sus recreaciones los autores que estudiamos puede verse en algo también subrayado por Wilson: tras una explicación minuciosa y nueva de cómo transcurrió la escena de "la obra dentro de la obra", el estudioso ve en el Hamlet inmediatamente posterior a la representación de *La ratonera* a alguien exultante por el resultado obtenido, que exhibe ante Horatio un estado de euforia por lo bien que ha manejado las cosas (como una especie de maestro de ceremonias o director teatral) y llega a olvidarse de todo lo demás, de lo que su éxito significa. La reelaboración de Laforgue se nos presenta, así, como una especie de desarrollo de todo lo que luego racionalizaría el crítico; el Hamlet de la *Moralité* se hace cargo por entero de la obra que se representa, convertido ya netamente en autor dramático[609] y poeta que recibe toda su satisfacción e impulso vital de su actividad y sus posibilidades como escritor, tan satisfecho por el éxito como para conformarse con una venganza pueril y salir corriendo.

---

[608] *Ibidem*, p. 96-98.

[609] Se ha dicho que Hamlet es el único personaje de Shakespeare que hubiera podido escribir sus obras. "Hamlet hubiera podido escribir *Hamlet*", señala Bloom, juego metaliterario que, como ya indicamos, está implícito en el texto de Laforgue. Cf. H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, op. cit., p. 478.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.9.4.2 La pasión dominante en Hamlet. La perspectiva moral de L. B. Campbell y L. Babb

El texto clásico sobre la melancolía en la época isabelina y su reflejo en la literatura es, no obstante, el de Lawrence Babb de 1951: *The Elizabethan malady. A study of melancholia in English literature from 1580 to 1642*, donde también trata el caso del príncipe de Dinamarca. Pero para el estudio de *Hamlet*, la visión que aglutina todas las vías de estos estudios (médica, moral, literaria, etc.), las desarrolla de forma más completa y les da un sentido coherente e interrelacionado en el conjunto de la obra es el trabajo de Bridget Gellert Lyons *Voices of melancholy. Studies in literary treatments in Reinaissance England* (1971). Antes de ella L. B. Campbell había estudiado *Hamlet* en *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion* (1930) como "un estudio sobre la pasión"[610].

Campbell explora las obras y los caracteres shakespeareanos en el marco de la filosofía moral de la época isabelina, en la que dejarse dominar por una pasión agudizaba el sentido de responsabilidad moral, y los personajes trágicos de Shakespeare ejemplificaban la lucha interna entre la razón y las pasiones, surgiendo la consecuencia trágica por la incapacidad para dominar determinada pasión: "La tragedia shakespeareana presentó una enseñanza moral isabelina concreta, y esa enseñanza se centró en el conflicto entre la pasión y la razón en el alma del hombre. Cuando la pasión más que la razón controla su voluntad, el hombre yerra o peca. Y el castigo por el error o por el pecado se ve en primer lugar en la turbulencia del alma creada por la pasión. La desintegración y la confusión crecen. La muerte misma no es tan terrible como la pérdida de la voluntad de vivir que vemos en cada uno de los grandes héroes trágicos de Shakespeare"[611]. En el caso de Hamlet la pasión dominante era la aflicción, cuyo exceso habría determinado, según la autora, un cambio en su constitución humoral, convirtiendo el temperamento por naturaleza sanguíneo del príncipe en melancolía no natural, esto es, melancolía adusta (en su caso, por adustión

[610] *Ibidem*. "a study in passion".
[611] *Ibidem*, p. 248-249. "Shakespearean tragedy made concrete Elizabethan moral teaching, and that teaching was centered about the conflict of passion and reason in man's soul. When passion rather than reason controls his will, man errs or sins. And the punishment for error and for sin is first of all seen in the turbulence of soul created by passion. The disintegration and turmoil grow. Death itself is not so terrible as the loss of the will to live which we see in each of the great tragic heroes of Shakespeare".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del humor sanguíneo)[612]. El método seguido por Shakespeare para esta ejemplificación habría sido el empleado en otras tragedias: en *Hamlet* el dramaturgo habría situado a personajes de diferentes temperamentos bajo la influencia de una misma pasión (dolor por la muerte del padre y deseos de venganza). Responden, por supuesto, de forma distinta, pues en Fortinbras domina la razón, mientras que en Hamlet y Laertes el dolor excesivo incontrolado los conduce a la destrucción[613]. Campbell sintetiza su examen con estas palabras: "Si mi análisis es correcto, pues, *Hamlet* se transforma en un estudio sobre la pasión del dolor. En el propio Hamlet es una pasión que no está moderada por la razón, una pasión que no se rinde a los consuelos de la filosofía. Y al ser un dolor inmoderado y excesivo, el dolor de Hamlet es, por consiguiente, el dolor que hace perder la memoria, que hace que la razón fracase en dirigir la voluntad, que lo hace a él culpable de pereza"[614].

Aunque Jenkins en su introducción a la edición de *Hamlet* se felicita de que haya quedado anticuada la idea de que Shakespeare diseñara a sus personajes trágicos para mostrarlos y ejemplificarlos como "esclavos de las pasiones"[615], parece bastante evidente que si bien tal idea no puede entenderse como una explicación absoluta para los conflictos que plantean las obras, sí es una importante pieza del puzzle que ayuda a completar el panorama global. Y así lo han considerado luego autores como Babb o Lyons. L. Babb, que conoce bien el pensamiento y el mundo isabelino y apunta a las posibles limitaciones del concepto isabelino de melancolía para explicar por sí solo a Hamlet pero ve también absolutamente necesaria su consideración, declara que "Para el público isabelino la melancolía de Hamlet parecería una explicación suficiente para su aplazamiento. Para ellos la obra no tendría misterio. A sus ojos Hamlet sería un personaje trágico porque había llegado a ser esclavo de su pasión, porque había fracasado en dominar su dolor. Este fracaso del autodominio, percibirían ellos, había provocado la atrofia de los poderes que eran necesarios con urgencia para la solución de su problema". Babb cuenta en esta explicación, como vemos, con el elemento de la filosofía moral, también asociado a la

[612] *Ibidem*, pp. 110-113.
[613] *Ibidem*, p. 10.
[614] *Ibidem*, p. 144. "If my analysis is correct, then, *Hamlet* becomes a study in the passion of grief. In Hamlet himself it is passion which is not moderated by reason, a passion which will not yield to the consolations of philosophy. And being intemperate and excessive grief, Hamlet's grief is, therefore, the grief that makes memory fade, that makes reason fail in directing the will, that makes him guilty of sloth".
[615] Cf. H. Jenkins, "Introduction", en W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., p. 106.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

melancolía y que la relacionaba con el éxito o el fracaso para dominar las pasiones, punto de vista desde el que Campbell estudió la melancolía del príncipe.

Por otro lado, desde la perspectiva médica aclara Babb que en la ciencia isabelina la melancolía no se diferenciaba de la locura tanto cualitativamente como en grado[616], a pesar de lo cual opina que "El espectador de El Globo [...] habría reconocido con rapidez y seguridad a Hamlet como un hombre melancólico (no un loco). Los isabelinos estaban muy preparados para contar con la melancolía en cualquiera que sufriera de dolor y frustración. La ropa negra de Hamlet y sus arranques de insociabilidad en la segunda escena habrían sido considerados como señales significativas. Su meditación triste y taciturna, su abatido pesimismo, sus impulsos suicidas, su cínica sátira, sus repentinos cambios de humor e impredecibles accesos y arranques de actividad precipitada están todos en consonancia con la idea isabelina del melancólico. El hombre melancólico, además, es tradicionalmente una persona que reflexiona más que actúa, que es dolorosamente circunspecta y muy inclinada a "pensar con demasiada meticulosidad en las consecuencias""[617]. La melancolía real de Hamlet, su lasitud, es vista por Babb como "un fenómeno puramente intelectual"[618], que se manifiesta en el letargo, la indiferencia apática en que ha caído, el hastío y la desilusión; pero atendiendo a la delineación de los tipos en que se diversificaba el melancólico, Hamlet participaría además, de un modo singular, ya por cómo lo ven (aunque equivocadamente), ya por algunos de los papeles que le toca representar o incluso por ciertas tendencias personales, de algunas variedades del melancólico "malcontento": el vengador[619], el estudioso[620], el melancólico cínico que se da a la sátira amarga[621], el enamorado[622].

---

[616] Cf. L. Babb, *The Elizabethan melancholy,* op. cit., p. 91.
[617] *Ibidem*, p. 108. "The Globe spectator, I believe, would quickly and confidently have recognized Hamlet as a melancholy man (not a madman). The Elizabethans were very ready to expect melancholy in anyone suffering from grif and frustration. Hamlet's black clothing and moody unsociability in the second scene would have been taken as significant indications. His morose brooding, his weary despondency, his suicidal impulses, his cynical satire, his sudden changes of mood and unpredictable fits and starts of rash activity are all in keeping with the Elizabethan idea of the melancholic. The melancholy man, moreover, is rtaditionally a person who reflects rather than acts, who is painfully circumspect and very much inclined to "thinking too precisely on the event"".
[618] *Ibidem*, p. 106. "a purely intellectual phenomenon".
[619] *Ibidem*, p. 89.
[620] De hecho se nos dice que "Los hombres melancólicos salían a escena leyendo un libro con tanta frecuencia que la lectura casi parece ser un síntoma dramático convencional de melancolía". *Ibidem*, p. 100. "Melancholy men so often come upon the stage reading a book that reading almost seems to be a conventional dramatic symptom of melancholy".
[621] *Ibidem*, p. 107.
[622] *Ibidem*, p. 171.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.9.4.3 La visión abarcadora de B. G. Lyons

Podrá apreciarse por la larga cita de Babb reproducida más arriba que con pocas palabras el estudioso dibuja un cuadro en el que se ofrece un amplio panorama de la melancolía de Hamlet. Sin embargo, hay que acudir al libro de B. G. Lyons para encontrar el análisis más abarcador y profundo del tema en la tragedia del príncipe danés. Lyons no sólo estudia la melancolía en el contexto de las concepciones médicas y filosóficas del pensamiento isabelino, sino que añade a ello la consideración de los elementos iconográficos y sus reveladores significados y connotaciones; y además de tener en cuenta las referencias que se insertan en la tradición galénica, reflejadas en los libros que ella llama "expositivos" (tratados en que con frecuencia la línea médica se cruza con la filosófica y moral), no pierde de vista las nociones que proceden de la tradición aristotélica, que aporta los rasgos más positivos de la melancolía. La contribución de Lyons no está, pues, en considerar, como ya lo habían hecho muchos antes, que la melancolía es central en la tragedia *Hamlet*, sino en afirmar que lo es "de todas las formas que otros dramaturgos (y Shakespeare mismo en otras obras) tendían a desarrollar separadamente"[623]. Las abundantes referencias en la tragedia a la melancolía reflejan aspectos distintos de una realidad que lleva globalmente un nombre único: por tanto, aparece la melancolía como enfermedad, pero también como el vicio ligado con el pecado de acidia, y como el temperamento que da al hombre una imaginación y un intelecto superiores. Es decir, Lyons percibe y analiza la fundamental dualidad en la naturaleza de Hamlet, que tanto ha fascinado y que se explica por la fusión en la idea de melancolía de nociones que proceden de las distintas tradiciones que convergen. Es cierto que esa naturaleza dual se ha observado sin dificultad en el príncipe, en quien conviven claramente un desequilibrio que puede verse como más o menos mórbido, y lo noble y genial, pero lo que no se había destacado suficientemente es que ambos aspectos son las dos caras inseparables de una misma condición.

[623] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 77. "in all the ways that other dramatists (and Shakespeare himself in other plays) tended to develop separately".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hemos dicho que no se había destacado suficientemente, porque así era entre las obras (y hemos reseñado algunas de las más representativas) que trataban el tema de la melancolía en Hamlet, pero sí había sabido verlo antes Walter Benjamin –a quien Lyons no cita– en un capítulo sobre la melancolía dentro de *El origen del drama barroco alemán*, redactado en 1925, pues Benjamin distingue precisamente a Hamlet como único logro tipológico de aquellos momentos en que se supo integrar los enfoques neoantiguo y medieval en la visión del melancólico[624].

En su análisis más pormenorizado Lyons demuestra que eso es así indagando en el complejo diseño de la melancolía en *Hamlet* llevado a cabo por Shakespeare. La estudiosa hace residir la mayor riqueza y eficacia en su tratamiento del tema en la capacidad para hacer que los recursos no sólo sean "funcionales dramáticamente" sino también "expresivos": "La interpretación de Hamlet de una gran variedad de papeles melancólicos estereotipados, por ejemplo, es de por sí sintomática de un personaje que rechaza ser identificado enteramente con cualquiera de los papeles que interpreta, y cuya verdadera melancolía se hace evidente por el modo evasivo y el ingenio agresivo con el que manipula tales papeles. Además, Shakespeare ha aumentado el alcance y la complejidad de la melancolía como metáfora al hacerle incluir tanto los rasgos buenos como los malos de la condición"[625]. La melancolía de Hamlet, que había sido entendida sobre todo como el factor negativo que provocaba su irresolución, se ve ahora relacionada con el problema de la acción de un modo más favorecedor cognitivamente: "la melancolía es la fuente de la imaginación superior de Hamlet, de su consciencia de los efectos corrosivos del tiempo o el cambio que hace que las acciones concretas parezcan sin sentido"[626]. En el texto de

---

[624] Cf. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán,* op. cit., p. 149. Dentro del pensamiento renacentista ya se había producido la síntesis, gracias a que "Mientras que las intuiciones aristotélicas en torno a la duplicidad anímica de la disposición melancólica, así como el carácter antitético del influjo de Saturno, habían dado paso a una concepción puramente demoníaca de ambos aspectos, acorde con la especulación cristiana, con el Renacimiento salió de nuevo a la luz desde sus fuentes toda la riqueza de las lucubraciones antiguas", de modo que "el Renacimiento [...] reinterpretó la melancolía saturnina en el sentido de una teoría del genio". *Ibidem*, pp. 142-143.

[625] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 78. "Hamlet's playing of a great variety of stereotyped melancholy parts, for example, is itself symptomatic of a character who refuses to be identified entirely with any of the roles that he plays, and whose real melancholy is made evident through the evasiveness and agressive wit with which he manipulates such roles. Furthermore, Shakespeare has extended the range and complexity of melancholy as a metaphor by making it include both the good and bad features of the condition".

[626] *Ibidem.* "melancholy is the source of Hamlet's superior imagination, and of his awareness of the corroding effects of time or change that make specific actions appear meaningless".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Belleforest, apunta Lyons, no se relaciona la melancolía del príncipe con su inactividad sino con la adivinación y el furor inspirado que corresponde a los saturninos[627], algo en lo que Shakespeare parece seguir a Belleforest[628], puesto que en su tragedia "La melancolía no es simplemente una enfermedad que impide la ejecución rápida de la venganza que una persona 'sana' afrontaría; es a la vez una enfermedad que aísla y que niega la vida y la fuente de una sabiduría imaginativa superior. Shakespeare establece la compleja naturaleza de la melancolía de Hamlet desde el principio al mostrar las diferencias entre sus manifestaciones públicas y privadas"[629].

Lyons hace notar algo que ya hemos observado: la asunción por parte del príncipe de roles melancólicos, expresados por distintos medios; entre ellos, la vestimenta, los accesorios y el lenguaje mismo, como los de "el estudioso desilusionado, el satírico y misógino, el ambicioso malcontento político, el enamorado melancólico, el loco"[630], papeles dirigidos a halagar la percepción de los que suponen esa realidad en Hamlet. Cada uno de esos papeles "es exagerado más allá de la verdad que contiene"[631]. No obstante, junto a la expresión tópica de esos papeles aparece en otros momentos su expresión genuina que revela la presencia en el príncipe de un malestar que se relaciona con ellos: "Aunque ninguno de los papeles melancólicos cuya naturaleza estereotipada Hamlet exagera con la ropa y con los accesorios—la 'capa negra' de su primera escena, las medias sin ligas del enamorado, el libro del estudioso y satírico, la apariencia desordenada del loco—es del

---

[627] *Ibidem*, p. 79.

[628] Hay dos momentos en que se aprecia concretamente ese rasgo en la tragedia, aquéllos en que el príncipe danés expresa las sugestiones de su "alma profética": cuando Hamlet se entera de que su tío es el asesino de su padre y exclama "Oh, my prophetic soul" ((I.v.41), y cuando en la escena final se le envía el desafío para que se bata con Laertes y expresa a Horatio intensos presentimientos sombríos que le hacen temer lo peor (V.ii.208-209). La capacidad profética del melancólico era algo muy enraizado en la tradición aristotélica: "la genialidad melancólica se suele manifestar sobre todo en las dotes adivinatorias. La idea de que la melancolía estimula la facultad profética proviene de la Antigüedad y fue tomada de *De divinatione somnium*, un tratado aristotélico" Cf. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán,* op. cit., p. 139. Huarte habla de "aquella diferencia de temperamento que hace al hombre con providencia" refiriéndose al don profético de los melancólicos según había sido descrito por Cicerón en *De divinatione*. Cf. J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias,* op. cit., p. 319.

[629] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy, op. cit.* "Melancholy is not merely an illness that prevents enactment of the speedy revenge that a 'healthy' person would take; it is both an unsocial, life-negating disease and the source of superior imaginative wisdom. Shakespare establishes the complex nature of Hamlet's melancholy from the beginning by showing the differences between its public and private manifestations".

[630] *Ibidem*, p. 81. "disillusioned scholar, satirist and misogynist, ambitious political malcontent, melancholy lover, madman".

[631] *Ibidem*, p. 82. "is exaggerated beyond the truth it contains".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

todo definitivo, cada uno es hasta cierto punto relevante y posible [...] Pero aun cuando los papeles estereotipados exageran la realidad la reflejan por medio de los soliloquios, y por medio de una cierta cantidad de superposición entre los propios papeles [...] El punto hasta el que la conducta pública y los sentimientos personales se solapan está claramente expresado en el parlamento de Hamlet en que describe su conducta como enfermedad melancólica a Rosencrantz y Guildenstern (II, ii, 292-309) [...] Las palabras revelan las conexiones entre la conducta de Hamlet y sus sentimientos subjetivos sobre la 'pérdida de la alegría' al introducir sus percepciones íntimas en la supuesta explicación pública del rey y la reina ('Ultimamente he perdido—pero no sé por qué—toda la alegría...')"[632]. Además, la asunción por parte de Hamlet de esos papeles es vista por Lyons precisamente como un rasgo de su melancolía verdadera en tanto que expresa "la resistencia del melancólico a confiar o comunicarse con otros, y de un deseo de ocultar su verdadera personalidad de sus enemigos para que no pueda ser definida y manipulada"[633].

Puesto que la melancolía de Hamlet es algo de lo que todos se forman una cierta imagen, distinta, desde luego, a la del propio príncipe, también el lenguaje sobre ella que emplean los unos y el otro es diferente. El de aquéllos se expresa en los términos ya convencionales de la escritura médica: así ocurre, por ejemplo, con las terapias que se nombran: la *consolatio philosophiae* que la reina primero y Claudius después intentan aportar (I.ii.68-73, 87-107), basada en el argumento clásico de las *Tusculan disputations* de Cicerón, de que siendo algo natural la muerte de un padre es impío y nada razonable mantenerse demasiado en el dolor; la acreditada función de los amigos, no sólo restringida a dar consejos, sino también orientada a aligerar el peso del corazón afligido, ofrecimiento que hace Rosencrantz a Hamlet (III.ii.328.330), aunque esa clase de consuelos había sido mucho antes vetado para sí por el propio príncipe (I.ii.159); los placeres y distracciones,

[632] *Ibidem*, pp. 83-84. "Although none of the melancholy roles whose stereotyped nature Hamlet exaggerates with costumes and with props— the 'inky cloak' of his first scene, the ungartered stockings of the lover, the book of the scholar and satirist, the dishevelled appearance of the madman—is entirely definitive, each is to some extent relevant and possible [...] But even if the stereotyped parts exaggerate reality they reflect it through the soliloquies, and through a certain amount of overlap among the roles themselves [...] The extent to which public behavior and private feelings overlap is clearly expressed in Hamlet's speech describing his behaviour as melancholy illness to Rosencrantz and Guildenstern (II, ii, 292-309) [...] The speech reveals the connections between Hamlet's behaviour and his subjective feelings about 'loss of mirth' by injecting his private perceptions into the King and Queen's supposed public account ('I have of late—but wherefore I know not—lost all my mirth...')".

[633] *Ibidem*, p. 85. "melancholy unwillingness to trust or communicate with others, and of a desire to hide his true personality from his enemies so that it cannot be defined and manipulated".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

idea que Claudius parece aceptar al pedir a Rosencrantz y a Guildenstern que se queden en la corte para con su compañía llevar a Hamlet a actividades placenteras (II.ii.14-15), además de motivo por el cual se alegra de que la llegada de los actores haya suscitado el interés del príncipe (III.i.24-27) y sugiere después como distracción (aunque aquello que lo guíe sea alejar el peligro de sí) el viaje por mar (III.i.173-175)[634].

También se formulan las ideas de la literatura médica en el registro que les es propio en las descripciones de la enfermedad de Hamlet y en las causas esgrimidas. Entre las primeras se cuentan los accesos de locura a los que se refiere la reina en la escena del cementerio (V.i.279-283), o el proceso trazado por Polonius de la melancolía amorosa que le atribuye al príncipe y que lo habría llevado desde la tristeza a la locura pasando por el ayuno, el insomnio y la debilidad física y mental (II.ii.147-150). Entre las causas alegadas aparecen la de la aflicción por la muerte de un familiar que aduce la reina (II.ii.57), el descontento por la ambición frustrada que sospechan Rosencrantz y Guildenstern (II.ii252-253, 257), o el amor frustrado que imagina Polonius (II.i.102, 110), y que la propia Ophelia conjetura (II.i.85-86)[635].

Aunque Hamlet emplea el mismo tipo de lenguaje cuando estimula las creencias de los otros, señala Lyons que "es más propenso a formular sus propios pensamientos sobre su estado en el lenguaje derivado de la idea de *acedia* o en el que se encuentra en los tratados que recomiendan la supremacía de la razón sobre las pasiones"[636]. En *El origen del drama barroco alemán*, Walter Benjamin había ponderado la idea –apuntada antes por otro– sobre la naturaleza acidiosa de la melancolía de Hamlet, aportando un matiz interpretativo fundamental: "Si la penetración con la que Rochus von Liliencron supo leer una ascendencia saturnina y señales de acidia en Hamlet no quiere verse privada de su mejor hallazgo, tendrá que reconocer también en ese drama el singular espectáculo de la superación de tales características a la luz del espíritu cristiano. Sólo en este príncipe la absorción meditativa llega a adquirir un significado cristiano"[637]. Unas páginas antes había

[634] *Ibidem*, pp. 86-87.
[635] *Ibidem*, p. 86.
[636] *Ibidem*, p. 87. "his own thoughts about his state are more apt to be framed in the language derived from the idea of *acedia* or that to be found in treatises advocating the supremacy of reason over the passions".
[637] Cf. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán,* op. cit., p. 150.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

asegurado que "La indecisión del príncipe, en particular, no es otra cosa que acidia saturnina. Saturno vuelve a los hombres «apáticos, indecisos, lentos»"[638].

En Hamlet se dan, en efecto, los rasgos que conforman un cuadro de acidia, ese particular tipo de pereza del que forman parte estos atributos: "El olvido [...] la incapacidad para los asuntos propios, el miedo de empezar y perseguir buenas obras y el hastío vital [...] una especie de torpeza que es la causa y la consecuencia de la ociosidad y la negligencia, 'tarditas' e 'inconsummatio', el no llevar una tarea a su conclusión"[639]. Es el Espectro el primero que formula, aunque en sentido negativo, la posibilidad de caer en la actitud que haría a la persona incapaz, indolente, acomodada (I.v.31-34), además de intentar conjurar el riesgo del olvido en Hamlet con sus exhortaciones a recordar primero (I.v.91) y a no olvidar después (III.iv.110); los términos en que se expresan sus temores coinciden exactamente con los usados por Levinius Lemnius en su descripción del que padece de melancolía fría[640], la de quienes sufren un tipo de mal que los asemeja a los asnos, a las mismas bestias: la pereza propia de la "melancolía asinina", pues "el asno era el símbolo más común para la pereza y a menudo figura en representaciones de la *acedia*"[641]. Después, es el propio Hamlet quien, sobre todo en dos de sus monólogos, emplea para sí ese lenguaje que entra más en el ámbito moral de la melancolía que en el médico, al acusarse de cobardía (II.ii.566-76, IV.iv.43), y aplicarse expresiones como "tardy" ("lento", III.iv.107), "dull and muddy-mettled rascal" ("bribón insensible y de temple terroso", II.ii.562), e incluso "an ass" ("un asno", II.ii.578), el tardo animal al que el sepulturero de la escena del cementerio se referirá como aquel que no se dará más prisa por muchos golpes que reciba (V.i.56-57). Los reproches que el príncipe se hace por su pasividad en el segundo soliloquio, poniendo el acento en la irrealización de su tarea, guardan relación con pensamientos que exterioriza más tarde, en el monólogo que sigue a las explicaciones del capitán del ejército de Fortinbras sobre sus designios y que espolean la voluntad de venganza de Hamlet, donde la idea de entregarse a las funciones puramente animales y la sospecha de haber caído en el "bestial oblivion" ("olvido bestial", IV.iv.40) se explican

[638] *Ibidem*, p. 148.
[639] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 88. "Forgetfulness [...] incapacity for one's business, fear of starting or pursuing good works and weariness of life [...] a kind of stupidity that is the cause and resulto of idleness and negligence, 'tarditas' and 'inconsummatio', not bringing a work to its conclusion".
[640] *Ibidem*, p. 89.
[641] *Ibidem*, y p. 171 n. 24. "the ass was the most common symbol for laziness and often figures in representations of *acedia*".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como una inactividad impropia del hombre a la que se opone el uso de la "godlike reason" ("divina razón", IV.iv.38). El lenguaje de la acedia es apropiado en tal contexto, pues –dice Lyons– "la idea de que la ociosidad corroía o destruía el alma era central en las descripciones de la pereza, o en explicaciones moralizantes de la melancolía"[642]. Así pues, argumenta Lyons que el enfoque médico y el moral, que suelen combinarse en los tratados sobre la melancolía, aparecen diferenciados en *Hamlet*, lo que ocurre por la distinta percepción que tienen del conflicto del protagonista él mismo y los que lo rodean[643].

En Hamlet pueden observarse los atributos negativos del melancólico, incluso aquéllos como la sospecha y las estratagemas que delinearían la figura del melancólico maquiavélico del drama isabelino; pero, junto a sus comportamientos en esa línea, hay indicios de una personalidad genuina que es noble, confiada y generosa (IV.vii.133-135), por lo que su melancolía se justifica como una respuesta al corrompido mundo que tiene ante sí: "La melancolía en sus peores sentidos –soledad, sospecha, agresividad verbal, ociosidad, hostilidad– se ve como respuesta a la sociedad enferma, que proporciona justificación incluso para la 'mala' melancolía [...] Los contrastes entre el potencial cortesano, enamorado, soldado, poeta y los papeles del malcontento disconforme que Hamlet realmente interpreta no están para indicar que la obra es un estudio sobre la 'melancolía adusta' sanguínea[644]; son más bien la imagen de la discrepancia entre lo que podría ser y lo que es. El desajuste de Hamlet con respecto a su mundo se expresa además por las disonancias estilísticas de la "antic disposition""[645]. La mezcla estilística era asimismo algo que convenía a la representación de la melancolía, pues "La melancolía era un estado que incluía opuestos violentos del sentimiento y la conducta, desde el abatimiento

[642] *Ibidem*, p. 90. "the idea that idleness rusted or destroyed the soul was central to descriptions of sloth, or to moralized accounts of melancholy".
[643] Una sola vez habla Hamlet en sus soliloquios de su propia melancolía como enfermedad (en el pasaje en que expresa su temor de que haya sido utilizada por el diablo para condenarlo, II.ii.594-599). *Ibidem*.
[644] Aquí Lyons se opone a la explicación dada por L. B. Campbell, que vimos más arriba, de que Hamlet sería un ejemplo de cambio de constitución humoral por el dolor, pasando de su natural temperamento sanguíneo a uno melancólico no natural por adustión del humor sanguíneo.
[645] *Ibidem*, p. 92. "Melancholy in its worst senses—solitude, suspicion, verbal aggressiveness, idleness, unfriendliness—is seen in terms of the diseased society to which it is a response, and which provides some justification even for 'bad' melancholy [...] The contrasts between the potential courtier, lover, soldier, poet and the disharmonious malcontent roles that Hamlet actually plays are not meant to indicate that the play is a study of sanguine 'melancholy adust'; they are rather the image of the discrepancy between what might be and what is. Hamlet's maladjustment to his world is further expressed by the stylistic discords of the antic disposition".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

total y la apatía hasta los accesos histéricos y el frenesí"[646]. La "antic disposition", con su frecuente inconveniencia de tono, es un reflejo apropiado de la inadecuación de las respuestas del melancólico a las situaciones como testimonio de su incapacidad para adaptarse a ellas.

La escena del cementerio supone, como explica Lyons, un punto de inflexión que hace evidente el cambio operado en Hamlet a su regreso tras el viaje por mar. Las connotaciones iconográficas de esta escena dan significado a la nueva actitud del príncipe, que ha abandonado su "antic disposition", la locura fingida, al tiempo que también ha desaparecido la inadecuación entre la gravedad de ciertas situaciones y la ligereza de sus reacciones; el abandono de esta actitud es evidenciado desde el principio por él mismo al manifestar la extrañeza de que el enterrador se tome tan a la ligera su trabajo (V.i.65-66); el papel que hiciera Hamlet con sus sutilezas conceptuales y juegos de palabras es traspasado ahora a los Clowns de la escena. Y el cerebro de Yorick actúa como signo visible de ese cambio de actitud: "Sus meditaciones sobre la muerte y la desaparición de todas las cosas incluyen pensamientos sobre la transitoriedad de las bromas y bufonadas del bufón de la corte. En la medida en que Hamlet ha estado realizando el papel de bufón, la escena es un comentario, visual y verbal, sobre la 'antic disposition' en su conjunto. La meditación melancólica se armoniza ahora explícitamente con el mundo que la origina"[647].

Además, la escena del cementerio condensa magistralmente muchas de las ideas más importantes expuestas anteriormente en la tragedia, pero les da esta vez un sustento visual con el que adherirse a la imaginación con una fuerza especial: así la idea del "contraste entre la apariencia y la realidad"[648] es llevada a sus extremos al confrontarse las imágenes de la mujer muy maquillada con la de la calavera descarnada; "el énfasis de la obra en la decadencia y la enfermedad, la imagen de Dinamarca como 'corrompida'"[649] adquiere una fuerza inusitada ante la presencia efectiva de cuerpos putrefactos; "La idea del

[646] *Ibidem*, p. 93. "Melancholy was a state that included violent opposites in feeling and behaviour, from total dejection and apathy to hysterical outbursts and frenzy".
[647] *Ibidem*, p. 105. "His meditations about death and the passing of all things include thoughts about the transitoriness of the jokes and antics of the Court Jester. To the extent that Hamlet has been fulfilling the role of jester, the scene is a comment, visual and verbal, on the whole 'antic disposition'. Melancholy meditation is now explicitly harmonized with the world that gives rise to it".
[648] *Ibidem*, p. 98. "contrast between appearance and reality".
[649] *Ibidem*. "the play's emphasis on decay and disease, the image of Denmark as 'rotten'".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

suicidio, que ha sido importante en los soliloquios y apartes de Hamlet"[650] adquiere consistencia real al ser presentada visualmente con la llegada del cortejo fúnebre de Ophelia y el desarrollo de los ritos abreviados. La asociación entre cementerios y melancolía, que podríamos definir como tópica ya entonces se convierte en este caso en un entorno expresivo, no mero escenario decorativo para las reflexiones tristes[651].

Se recordará que cuando tratamos de la repercusión de las obras de Delacroix basadas en esta escena justificamos su elección por la densidad iconográfica que posee en sí y porque es aquélla en la que los aspectos superiores de la melancolía tienen tanto peso o más que los negativos. La melancolía preside la escena con toda la riqueza que la constituye: está presente en los temas de conversación de los diálogos y de las canciones del sepulturero, así como en las imágenes invocadas o producidas que formaban parte ya de un código establecido, todo ello con la figura referencial del pensador: "si la primera parte de la obra ha dramatizado los aspectos sociales de la melancolía por medio del desempeño de papeles de melancólicos, la escena del cementerio presenta un cuadro más objetivo e impersonal del melancólico como pensador, mediante la impresión visual de la escena y los significados establecidos de los personajes, las conversaciones y las acciones de que se compone. Puesto que el tema de la melancolía contemplativa que se justifica objetivamente no se presta fácilmente a la acción o el soliloquio, es transmitida como un cuadro animado y elocuente, que es parecido en muchos de sus detalles a las representaciones contemporáneas de la melancolía saturnina, tanto en literatura como en las artes pictóricas"[652]. Shakespeare hace aquí, por tanto, un tratamiento además de verbal iconográfico de la melancolía, con todo el poder de sugerencia que alcanzan las imágenes simbólicas. Conceptualmente, la escena está marcada por las meditaciones sobre la muerte y su rasero igualitario, la transitoriedad, la descomposición[653]; iconográficamente, como en

[650] *Ibidem*. "The idea of suicide, which has been important in Hamlet's soliloquies and asides".
[651] *Ibidem*, pp. 99-100.
[652] *Ibidem*, pp. 97-98. "If the first part of the play has dramatized the social aspects of melancholy by means of melancholy role-playing, the graveyard scene presents a more objective and impersonal picture of the melancholic as a thinker, by means of the visual impression of the scene and the established meanings of the characters, conversations and actions of which it is composed. Since the subject of contemplative melancholy that is objectively justified does not lend itself easily to action or soliloquy, it is transmitted as an animated and speaking picture, which is similar to many of its details to contemporary representations of Saturnian melancholy, both in literature and in the pictorial arts".
[653] L. C. Knight, que estudia la melancolía del siglo XVII atendiendo sobre todo a los factores sociales y económicos que la produjeron, indica como característico de la época que "el hecho de la muerte inspiró muchos de los pasajes más elocuentes de la literatura de la época", siendo "La comprensión de la muerte [...]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las representaciones pictóricas del tema, se integran en ella los aspectos negativos y los positivos de la melancolía saturnina, los que la relacionan con el pensamiento superior (identificado en la figura del pensador con una energía imaginativa portentosa que es Hamlet) y los que la conectan con las caracterizaciones más desfavorecedoras o con el tiempo destructor: "La escena abunda en alusiones, visuales y verbales, a los 'hijos de Saturno', que eran representados con tanta frecuencia en las artes visuales, y a las profesiones y preocupaciones que se asociaban con Saturno. Cual un cuadro vivo, presenta la idea de la melancolía en su sentido aristotélico, y del melancólico como aquel cuya soledad y aislamiento están estrechamente vinculados con dones excepcionales para la contemplación. El cuadro escénico en el que la figura central es el hombre melancólico meditando sobre una calavera es completado, visual y verbalmente, con un grupo de figuras humanas, animales, ocupaciones y profesiones asociadas tradicionalmente con la melancolía"[654]. Entre los oficios, los "Clowns" se refieren a los más bajos, uno de ellos representado por el propio sepulturero: los otros son los de jardineros, cavadores, albañiles, calafates, carpinteros, los que hacen las horcas y curtidores[655]; Hamlet se refiere, sin embargo, a los elevados: el político, el abogado, los grandes mandatarios como Alejandro o César[656], y también el cortesano[657]. La tierra, tan presente en la escena, es el elemento

---

uno de los factores más importantes en la producción de melancolía". Lo nuevo es que esas meditaciones se acometen con la escala de valores humanística –teniendo como referencia la vida sobre la tierra–, distinta a la de la Edad Media, que, con las miras puestas en la otra vida, se enfrentaba a ellas desde una perspectiva moralista, sujeta a "una mezcla de estoicismo pagano y esperanza cristiana". Cf. L. C. Knight, "Appendix B. Seventeenth-century melancholy", en *Drama and society in the age of Jonson*, London, Chatto and Wundus, 1968, pp. 315-332. "the fact of death inspired many of the most eloquent passages in the literature of the time [...] The realization of death was one of the most important factors in producing melancholy [...] The attitude of medieval men towards death was a mixture of pagan stoicism and Christian hope". *Ibidem*, pp. 319-320.

[654] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., pp. 99-100. "The scene abounds in allusions, visual and verbal, to the 'Children of Saturn', who were so often portrayed in the visual arts, and to the professions and concerns that were associated with Saturn. As a tableau, it presents the idea of melancholy in its Aristotelian sense, and of the melancholic as one whose solitude and alienation are bound up with unusual gifts for contemplation. The scenic picture in which the central figure is the melancholy man meditating upon a skull is filled out, visually and verbally, by a group of human figures, animals, occupations and professions traditionally associated with melancholy".

[655] Lyons remite a las referencias en *Saturno y la melancolía. Ibidem*, p. 173 ns. 46 y 47. En efecto, en la tradición astrológica y en su reflejo tanto en las artes visuales como en la literatura se encuentran ejemplos de todos esos empleos. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 142, 143, 194, 195, 208, 312, 319, 320, y figs. 32- 34.

[656] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 173 ns. 48 y 49; y R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 160, 280.

[657] Aunque Lyons indica que esa era la única profesión de las mencionadas por Hamlet no específicamente saturnina (Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 101), se recordará que cuando tratamos el tema de la melancolía amorosa vimos que los tratados sobre el mismo ligaban al cortesano, a la vida ociosa de las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propio de la melancolía. La pala y el pico (nombrados en la canción del sepulturero y sus instrumentos habituales) podían sustituir a la hoz o la guadaña en las representaciones de Saturno[658]. Las ideas sobre la mutabilidad y la muerte, así como las de la vanidad de las acciones humanas, son de por sí territorio de Saturno, dios del Tiempo, pero además tales ideas entran en el diálogo entre Hamlet y el sepulturero a través de intercambios sobre la medición del tiempo, en los que el sepulturero hace el papel de medidor; y ello remite, como nos recuerda Lyons, a las actividades de la medición, cuyas ciencias quedaban también bajo el patrocinio de Saturno[659]. La muerte en sí, que domina la escena, le corresponde asimismo, pero aún más los tipos de muerte mencionados: el suicidio, el ahogamiento y el ahorcamiento[660].

Es innegable que Shakespeare ha puesto todo su esfuerzo en diseñar cuidadosamente esta escena, que, por su carácter emblemático, es significativa en cada detalle. Así lo demuestran también las alusiones, éstas no señaladas por Lyons, a Adán y a Caín. Ambos se relacionan con la melancolía como figuras simbólicas de la indivisibilidad entre el desequilibrio al que se atribuye tal condición y la naturaleza humana. Recordemos la vinculación que se había establecido en la Edad Media entre los protagonistas de la caída del hombre y el humor melancólico: por la caída, el hombre perdió el equilibrio de los humores o el humor más favorable, el sanguíneo. Caín, por su parte, ejemplificó, además del delito de fratricidio tan pertinente en *Hamlet*[661], la perdición del hombre por su esclavitud a las pasiones: cuando Burton escribe sobre las pasiones y perturbaciones mentales como causas de melancolía señala que no hay hombre que se libre de ellas desde Adán (tan inherentes son a la naturaleza humana), y que el propio Caín era melancólico[662]. En la escena del cementerio es muy significativo que el sepulturero bromee con la conexión

---

cortes, con ese tipo de melancolía, que fructificaba allí con frecuencia, y Benjamin habla específicamente de la melancolía del príncipe y del cortesano; la melancolía asola a los cortesanos según Aegidius Albertinus: "«En las cortes de los señores hace generalmente frío y es siempre invierno, ya que el sol de la justicia se encuentra lejos de ellas… por lo cual los cortesanos tiritan de puro frío, temor y tristeza»". Cf. A. Albertinus, *Lucifers Königreich und Seelengejaidt: Oder Narrenhatz,* Augsburg, 1617, p. 390, citado por W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán,* op. cit., p. 136.

[658] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 208, 321 y fig. 41.

[659] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 101 y n. 52. Véase en Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 142, 320, 321.

[660] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 103, ns. 54, 55, 56.

[661] En el monólogo que sigue a la representación teatral en *Hamlet* el propio Claudius reconoce la gravedad de su crimen recordando su origen en el asesinato de Caín. Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., III.iii.37-38.

[662] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 218.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entre los hijos de Saturno que ostentan oficios relacionados con cavar y el primer hombre, Adán, que por la caída fue también el primer melancólico, hubo de enfrentarse al duro trabajo y someterse a los estragos del Tiempo; el efecto cómico se consigue con un equívoco que pone en primer término una imagen específicamente saturnina al representar a Adán con las herramientas propias de la actividad que le adjudica el sepulturero, presumiblemente el pico y la pala, atributos ocasionales de Saturno en las representaciones pictóricas:

> *Grave-digger.* [...] There is no ancient
> gentlemen but gardeners, ditchers, and grave-
> makers—they hold up Adam's profession.
> [*He digs.*]
> *Other.* Was he a gentleman?
> *Grave-digger.* A was the first that ever bore arms.
> *Other.* Why, he had none.
> *Grave-digger.* What, art a heathen? How dost thou understand
> the Scripture? The Scripture says Adam digged.
> Could he dig without arms?[663]

Poco después en la misma escena, es Hamlet quien, en el contexto que ofrece elementos recordatorios de los efectos del tiempo tales como la canción del sepulturero y la visión de una calavera, menciona al primer criminal fratricida:

> *Hamlet.* That skull had a tongue in it, and could sing once.
> How the knave jowls it to the ground, as if 'twere
> Cain's jawbone, that did the first murder[664].

La escena del cementerio contiene también la referencias de las representaciones de los 'vanitas'. Los autores de *Saturno y la melancolía* esbozan sucintamente el inicio y desarrollo de tales representaciones partiendo de "los monumentos sepulcrales y las alegorías de la Muerte de la Edad Media tardía, que tantas veces muestran a un contemplador frente a una imagen de la transitoriedad, de la corrupción incluso" con el sentido moral de exhortársele al arrepentimiento, de lo que se pasaría "a las obras de los siglos XV y XVI, en las que la presencia de la propia Muerte está sustituida por una meditación sobre ella", hasta que al fin habría de mostrarse "cómo la idea de esa

[663] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., V.i.29-37. [*Sepulturero.* No hay caballeros más antiguos que los jardineros, los cavadores y los sepultureros: ellos continúan el oficio de Adán. [Cava.] *El otro.* ¿Era él caballero? *Sepulturero.* Fue el primero que llevó armas. *El otro.* ¡Venga, él no las tenía! *Sepulturero.* ¿Eres un hereje? ¿Cómo entiendes tú la Sagrada Escritura? La Sagrada Escritura dice que Adán cavó. ¿Pudo cavar sin armas?]. El equívoco se produce por el doble significado de "arms" como "brazos" y "armas"; las "armas", por otra parte, no son aquí sino las herramientas para cavar.

[664] *Ibidem,* V.i.74-76. [*Hamlet.* Esa calavera tenía lengua y podía cantar en otro tiempo. ¡Cómo la tira al suelo el bribón, cual si fuera la quijada de Caín, que cometió el primer asesinato].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«Meditazione della Morte» se liberó poco a poco de la de una personalidad individual significativa y llegó a ser una personificación completa en sí misma; y cómo, en el curso de ese proceso, se fue acentuando cada vez más el contraste fascinante entre el contenido horrible de la meditación y la belleza juvenil del sujeto que medita", de modo que "Ya en el siglo XVI quedaban [...] sentadas las bases de lo que sucedería en el período barroco, a saber, la fusión de la efigie de la Melancolía con la imagen representativa de la Vanidad"[665]. Esto implica un cambio del centro de gravedad, que no será ya netamente el contenido moral o filosófico de la reflexión, sino la figura del pensador y su propia profundidad de pensamiento y agudeza de sensibilidad, algo que aparece claramente reflejado en el Hamlet de esta escena: "Si la primera parte de la escena del cementerio se mira como emblema de la melancolía saturnina, *su centro es la figura del pensador*, considerando el mundo para su propio examen, considerando la vanidad de toda actividad humana frente a la perspectiva proporcionada por la calavera que sostiene. Es en este tipo de actitud como las personificaciones de la Melancolía, bien masculinas o femeninas, se representaban a menudo en las pinturas y los grabados. *El cuadro de Hamlet como pensador melancólico, meditando sobre objetos de muerte y especialmente sobre la calavera del bufón de la corte, contiene la misma amalgama del motivo medieval de la 'vanidad' con el más moderno de la melancolía que se veía a menudo en las artes pictóricas*. Donde la calavera medieval, sobre la que frecuentemente meditaban los santos, había hecho resaltar el sentido moral de la brevedad de la vida y la transitoriedad de todas las cosas, *el melancólico meditando sobre una calavera cultivaba y dramatizaba su propia sensibilidad además de señalar cualquier lección moral*. El variado imaginario de Hamlet a lo largo de la obra, pero sobre todo en la escena del cementerio –la cantidad de ideas e imágenes a que da origen la calavera– *lo caracterizan como pensador y nos hace ver que su sensibilidad es muy superior a la de cualquier otro en la obra*"[666].

---

[665] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 366.

[666] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., pp. 103-104. "If the first part of the graveyard scene is viewed as a Saturnian-melancholy emblem, *its centre is the figure of the thinker*, turning the world over for his own inspection, considering the vanity of all human activity against the perspective provided by the skull that he holds. It is in this kind of pose that personifications of Melancholy, whether male or female, were often portrayed in paintings and engravings. *The picture of Hamlet as the melancholy thinker, meditating on objects of death and especially on the skull of the Court Jester, contains the same amalgamation of the medieval 'vanity' motif with the more modern one of melancholy that was often seen in the pictorial arts.* Where the medieval skull, frequently meditated upon by saints, had pointed a moral about the shortness of life and the transitoriness of all things, *the melancholic meditating on a skull was cultivating and dramatizing his*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La segunda parte de la escena del cementerio, que se inicia con el cortejo funeral de Ophelia, vuelve a traer a primerísimo plano la melancolía en sus aspectos negativo y positivo con la alusión a Hércules –a partir de la refriega entre Hamlet y Laertes– y con ello las implicaciones de cómo se enfrenta ahora Hamlet a su papel heroico, faceta que ya comentamos con cierto detenimiento y no hemos de repetir, aunque sí puede venir bien recoger la conclusión de Lyons a partir de la confrontación de ambas partes de la escena: "La escena que establece la validez de la imaginación melancólica de Hamlet es también la que demuestra el absurdo fundamental de las expresiones de heroísmo hercúleo"[667]. En definitiva, considerando ya la tragedia en su conjunto, se aprecia con claridad que se reúnen en ella los valores negativos y positivos de la melancolía a lo largo de toda la obra, pero con un movimiento por el que el protagonismo inicial de los peores aspectos va dejando paso al de los más nobles de tal condición[668].

El análisis de Lyons nos hace ver hasta qué punto la melancolía no es un aspecto más de *Hamlet*, sino parte integral de la tragedia, cuya estructura, estilos y la mayoría de sus significados más relevantes, por no hablar de las distintas facetas de su protagonista, son inseparables del canon cultural que ponen en primer término. Gran parte del atractivo de la obra y del propio príncipe danés radica en las sugerencias implícitas en tan complejo código: eso se hace evidente si tenemos en cuenta que los momentos álgidos del hamletismo estuvieron marcados por una valoración tan alta del príncipe como melancólico que lo que en él era una actitud y un lenguaje genuinamente expresivos de su condición y genialidad llegó a convertirse en mera pose que hubo que pulverizar para recuperar una vez más ese sustrato último en el que es posible reencontrarse con el verdadero Hamlet... Aunque ¿quién es el verdadero Hamlet, la escurridiza identidad de la que se ha dicho una cosa y su contraria? Es difícil saberlo, como la melancolía misma su verdad necesita de la paradoja para explicarse, y también de las indeterminaciones. La única conclusión a la que parece poder llegarse es aquélla que la variada percepción de tantos críticos, lectores y espectadores pone en evidencia: "No hay un «verdadero» Hamlet como no hay un

own sensibility as much as pointing to any objective lesson. Hamlet's varied imagery throughout the play, but especially in the graveyard scene—the number of ideas and images that the skull gives rise to—*characterizes him as a thinker and makes us see that his sensibility is far superior to that of anybody else in the play*". Las cursivas son nuestras.

[667] *Ibidem*, p. 109. "The scene that establishes the validity of Hamlet's melancholy imagination is also one that demonstrates the ultimate absurdity of expressions of Herculean heroism".

[668] *Ibidem*, p. 112.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

verdadero Shakespeare: el personaje, como el escritor, es un charco de reflejos, un vasto espejo en el que tenemos que vernos a nosotros mismos"[669]. El rostro de Hamlet, como el del gran ángel de Durero, ha de quedar ensombrecido una y otra vez para que siga siendo su rostro; como la luna, que es su emblema para Lugones (a pesar del propio H. que abomina de ella), tiene una cara que siempre queda oculta en el hombre-enigma por excelencia. Es una entidad inagotable, tanto que ni el excesivo Bloom puede exagerar cuando se trata de él; su itinerario en la cultura demuestra con elocuencia más que suficiente que, en efecto, "Hamlet aparece como una conciencia demasiado inmensa para *Hamlet* [...] El carisma, un aura de lo sobrenatural, rodea a Hamlet, a la vez dentro y fuera de la tragedia de Shakespeare"[670].

Las cualidades intelectuales de Hamlet aparecen en el análisis de Lyons destacadas emblemáticamente en la figura del pensador, que él representa, y penetradas por una portentosa facultad imaginativa. Ahora bien, también es Hamlet, como ha subrayado Bloom, una conciencia inmensa como no ha habido otra, y acaso ésa es la clave con la que su melancolía no deja de reactualizarse: "Wilde dijo que a causa de Hamlet el mundo se ha hecho triste. La autoconciencia, en Hamlet, aumenta la melancolía a expensa de todos los demás afectos"[671]. Por no situar las cosas fuera de contexto no podemos omitir cómo matiza Bloom lo dicho aquí: "Nadie llamará nunca a Hamlet «el alegre danés», pero una conciencia tan continuamente viva en cada punto no puede categorizarse simplemente como «melancolía». Incluso en sus momentos más sombríos, la pena de Hamlet tiene algo de tentativa. «Duelo vacilante» es casi un oxímoron; no obstante la quintaesencia de Hamlet no ha de estar nunca enteramente consagrada a ninguna postura o actitud, a ninguna misión, o de hecho a nada en absoluto. Su lenguaje revela enteramente esto; ningún otro personaje en toda la literatura cambia su *decorum* verbal tan rápidamente"[672]. Sirvan estas apreciaciones para deshacer algún malentendido o impresión de simplificación que se quiera ver en nuestro enfoque: estamos de acuerdo con que no se puede categorizar a Hamlet ni reducirlo a ninguna actitud, pero no lo estamos en que al aplicarle el término "melancolía" lo reduzcamos, pues no existe, en el sentido en que lo hemos analizado, la

[669] Cf. H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano*, op. cit., p. 476.
[670] *Ibidem*, p. 457-458.
[671] *Ibidem*, p. 481.
[672] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"simple melancolía" a que se refiere Bloom: ésta es diseñada por Shakespeare cuidadosa y complejísimamente, implica una amalgama densa de significados y actitudes; las palabras de Bloom pueden ser ciertas si se las aplica con el sentido unívoco que él da en esta ocasión a la palabra melancolía, pero no lo son cuando la entendemos, entre otras cosas, como el universo apasionante que se ha construido el genio para definir su identidad, a veces protegerla con una máscara que no tiene por qué ser una mentira, un universo que admite extremos incluso aparentemente contradictorios (como podían serlo la risa de Demócrito y el llanto de Heráclito) y esos mismos cambios de *decorum* que admiran al crítico. Es sólo así como podemos entender que el hablar de melancolía en relación con Hamlet antes que significar un estrechamiento de los márgenes en su estudio es una apertura que puede llevarnos tan lejos como queramos. Por ese tipo de malentendidos es, probablemente, por lo que Bloom, que logra formulaciones tan brillantes y que tiene una intuición que le ayuda incluso cuando no acierta del todo, después de indicar que "No queda nada de la «disposición a la payasada» de Hamlet después de la escena del cementerio, y aun allí la locura ha evolucionado hasta una inmensa ironía dirigida contra las toscas imágenes de la muerte", no acaba de explicarse "¿Por qué compuso Shakespeare la escena del cementerio, puesto que la evocación de Yorick apenas hace avanzar la obra?"[673], aunque naturalmente él mismo se refiere más tarde al Hamlet de esa escena como al personaje "en su aspecto más grandioso"[674]. Bloom expone la pregunta decisiva sobre la evolución de Hamlet en estos términos: "¿cómo deberíamos caracterizar la melancolía de Hamlet en los cuatro primeros actos, y cómo explicamos su escapatoria de ella hacia un lugar elevado en el acto V, un lugar por lo menos enteramente suyo, y en cierto sentido como un modo radicalmente nuevo de trascendencia secular?"[675] La manera en que formula la pregunta sobre el cambio acaecido en Hamlet para el último acto en función de su melancolía no contempla, sin embargo, que la función más relevante que adquiere Hamlet en ese acto como pensador supone no un desplazamiento fuera de la melancolía sino una elevación a su esfera superior.

[673] *Ibidem*, p. 464.
[674] *Ibidem*, p. 469.
[675] *Ibidem*, p. 507.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.2.9.4.4 La enfermedad de Hamlet en los tratados médicos según C. F. Heffernan

Después del de Lyons un estudio interesante pero más limitado de la melancolía en *Hamlet* se contiene en el capítulo cinco del libro de Carol Falvo Heffernan *The melancholy muse. Chaucer, Shakespeare and early medicine* (1995)[676], que parte de la literatura médica vigente en el periodo isabelino y sostiene la tesis, como indicamos más arriba, de que Hamlet representa un caso de *enfermedad* melancólica, no simplemente de tal disposición. Heffernan sustenta su análisis acudiendo a importantes tratados médicos del Renacimiento para mostrar cómo en Hamlet se reflejan las nociones médicas que ellos describían en lo que se refiere a características generales de la enfermedad, síntomas, terapias, tipos, etc. Aunque Heffernan extrae evidencias de obras escritas por un conspicuo grupo de autores renacentistas que incluye a Timothy Bright, André Du Laurens, Andrew Boorde, Juan Huarte de San Juan y Levinius Lemnius, pretende demostrar fundamentalmente que el libro de Du Laurens, *A discourse of the preservation of the sight: of melancholike diseases; of rheumes, and of old age*, fue más influyente en *Hamlet* de lo que se suele reconocer.

C. F. Heffernan hace un repaso al tratamiento que ha recibido la exploración de la supuesta influencia de Bright en Shakespeare y señala las coincidencias encontradas por Dover Wilson y M. I. O'Sullivan que estima más significativas[677]. Es a la comparación con el tratado de Du Laurens a la que dedica más espacio, encontrando en el contraste entre los síntomas de la melancolía que presenta el médico en el segundo capítulo de su libro y el texto sobre la nobleza del hombre con el que empieza su estudio de la melancolía en el capítulo primero, una posible fuente de la exposición de las luces y sombras manifiestas en el cuadro que hace Hamlet a Rosencrantz y Guildenstern del cambio que puede observarse en él (II.ii.295-309). La descripción clínica de síntomas y terapias de Du Laurens coincide en muchos puntos con el cuadro que presenta Hamlet: tristeza inseparable, pensamientos suicidas, sueños horribles, insomnio que consume al enfermo, imaginación afectada y curas como el viaje, el cambio de aires[678]; pero la estudiosa destaca sobre todo la exploración llevada a cabo por Du Laurens "de la relación entre la facultad de la imaginación y la

[676] Cf. C. F. Heffernan, *The melancholy muse,* op. cit., pp. 121-147.
[677] *Ibidem*, pp. 126-129.
[678] *Ibidem*, pp. 133-135.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

melancolía que es básica en toda la tradición e importante para el dramaturgo"[679], como queda manifiesto por la duda que su propia imaginación despierta en Hamlet.

Los otros tratados, que Heffernan considera menos influyentes pero relevantes, son *The breviarie of health*, popular libro del monje y médico inglés Andrew Boorde, publicado en Londres en 1547, que trata la cuestión de la corrupción de la imaginación de los melancólicos[680]; el *Examen de ingenios* (traducido como *The tryal of wits* en 1575) del español Juan Huarte de San Juan, quien observa que la imaginación hiperactiva del melancólico llevaba aparejada debilidad memorística[681]; y el *Touchstone of complexions* (1576) de Levinius Lemnius, donde se discuten entre las causas de melancolía la aflicción por la muerte de un pariente y la ambición frustrada[682]. Otras cuestiones presentes en los tratados y apuntadas por Heffernan son la melancolía amorosa como un tipo que se presentaba con frecuencia en las subdivisiones, el acudir a los amigos como terapia, o incluso un remedio menos conocido: la conversión de la aflicción en ira[683].

4.2.9.5 Un diagnóstico médico para los dos "locos literarios"

También sobre la locura de don Quijote se ha hablado mucho, pero aquí sólo mencionaremos un estudio que nos servirá de puente (ya que se trata de un examen comparado de los trastornos de don Quijote y Hamlet) antes de pasar a la consideración del héroe cervantino en la literatura de Darío, y a su contrastación con la recreación lugoniana del caballero andante. El título al que nos referimos, *Dos locos literarios: Hamlet y don Quijote* del psiquiatra Enrique Fernández Sanz, es más que nada un testimonio de la tendencia, que anunciamos al principio de esta parte y hemos visto concretada en múltiples ocasiones, a buscar analogías y diferencias entre los dos personajes universales, pero también se evidencia en el texto el alcance de los paradigmas que la literatura misma va conformando en el hecho de que el médico introduzca su trabajo con unos versos de las

[679] *Ibidem*, p. 135. "of the relationship between the faculty of imagination and melancholia that is basic to the whole tradition and important to the playwright".
[680] *Ibidem*, p. 136.
[681] *Ibidem*.
[682] *Ibidem*, p. 137.
[683] *Ibidem*, p. 139.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"Letanías de Nuestro Señor Don Quijote" de Darío como epígrafe, versos entre los que se incluyen aquéllos en que se menciona a Hamlet.

En su estudio, un discurso de 1940 para la Real Academia de la Medicina, el Dr. Enrique Fernández Sanz proporciona un diagnóstico ateniéndose a los presupuestos de la psiquiatría moderna, según lo cual don Quijote, caso más fácil que el de Hamlet, presentaría un cuadro por el que puede caracterizársele como "[paranoico] de tema delirante altruísta", y por tanto, es alguien con "ideas delirantes irreductibles a toda tentativa de convicción contraria, simplemente interpretativas las más de las veces, de origen alucinatorio alguna vez, y acompañadas de lucidez perfecta y de integridad de las funciones mentales en todo lo que no se refiere al tema delirante"[684], que es el tema caballeresco en el caso de nuestro personaje. Por consiguiente, según Fernández Sanz, don Quijote estaba realmente loco; podía ser considerado peligroso o al menos un elemento perturbador del orden social y, por tanto, era recluíble. Hamlet, por su parte, habría sido construído por Shakespeare modificando el carácter del protagonista que el dramaturgo encontró en las fuentes de su tragedia, "acentuando cada vez más los rasgos psicopáticos que le distinguían de los sujetos normales, hasta convertirle [...] no precisamente en un loco, pero sí en un psiconeurótico, en un individuo que padece importantes anomalías psíquicas"[685]. Su diagnóstico se ajustaría a lo que el médico llama "psicastenia de tipo obsesivo y con crisis angustiosas", o, lo que es lo mismo, a una "neurosis de obsesión o psiconeurosis coercitiva"[686]. No obstante, la grandeza de ambos personajes se erige sobre algo más que esos trastornos específicos, pues además don Quijote "representa la hipertrofia, la exuberancia, la impetuosa pleamar de los más nobles y generosos sentimientos del alma humana, el ansia sublime de luchar por la destrucción del Mal y por el imperio del Bien, de ese afán inextinguible de Verdad y de Justicia, de esa sed insaciable de Infinito, de ese deseo sobrehumano de alcanzar la Belleza y la Bondad absolutas, siempre ansiadas, jamás logradas", mientras que Hamlet es la "personificación de la Duda Eterna, tormento a la par que estímulo del alma humana, de la Duda que devora y a la vez excita, de la Duda fundamental y trascendente que Descartes escogió como pieza angular

[684] Cf. E. Fernández Sanz, *Dos locos literarios: Hamlet y don Quijote,* op. cit., p. 8.
[685] *Ibidem*, p. 11.
[686] *Ibidem*, p. 13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de su famoso silogismo y de su método filosófico"[687]. Fernández Sanz niega el diagnóstico de melancolía para Hamlet porque se atiene al sentido más estricto y científico del término según la psiquiatría de su momento, y atribuye a una "perspicacia genial", a un "sobrehumano poder de adivinación", al "don profético peculiar del genio" (en ninguna medida a un conocimiento de ciertos tratados o al menos de ideas en uso en relación con los trastornos mentales por parte de ambos escritores), el que "[dotaran] a sus creaciones de los caracteres precisos, exactos, que rigurosamente corresponden y se identifican con los modelos de morbosidad psíquica que en el curso de los siglos, trescientos años más tarde, habían de ser descubiertos y descritos"[688]. Pero tal enfoque, si bien inevitable para quien es un especialista de las enfermedades mentales, resulta insuficiente para acercarse a personajes construidos dentro de paradigmas más amplios que los que puede aportar la ciencia médica de cualquier tiempo; además, queda en evidencia a lo largo del texto del psiquiatra que precisamente lo que engrandece las creaciones de Shakespeare y Cervantes no queda explicado por ajustarse a unos modelos patológicos bien definidos, mientras que la historia de la melancolía como canon cultural sí proporciona, en la vastedad de sus dominios, la suficiente perspectiva como para dar una explicación más abierta y sustantiva de las complejas facetas que conforman a los personajes.

4.3 Don Quijote y Hamlet, dos símbolos modernistas.

En esta parte de nuestro trabajo vamos a referirnos prioritariamente –como anunciábamos– al otro gran protagonista del diálogo de Lugones, don Quijote: inmenso mito moderno, como Hamlet, y otro melancólico emblemático[689] que se ha afianzado como tal en su recorrido cultural.

---

[687] *Ibidem*, p. 21.
[688] *Ibidem*, p. 17.
[689] Hay una serie de estudios que tratan el tema de la melancolía de don Quijote, a veces poniéndola en relación con el *Examen de ingenios* de Huarte, de donde Cervantes habría extraído algunas importantes nociones con las que diseñar muchos aspectos de su personaje. Entre la bibliografía existente, que tampoco es muy abundante, destacaremos dos obras donde además de una exposición con cierta profundidad del tema se reseñan los estudios más importantes sobre el mismo: J. García Gibert, *Cervantes y la melancolía: ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos,* op. cit., pp. 65-161, especialmente pp. 93-123; R. Bartra le dedica la segunda parte de su libro *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro,* op. cit., pp. 151-196. Es la parte que titula "Melancolía y cristianismo" y que lleva el subtítulo "Sobre la tristeza de don Quijote". Harald Weinrich trató el tema ya en 1956 en un texto en alemán al que no hemos tenido acceso (*Das Ingenium Don Quijotes, ein Beitrag zur Literarischen Characterkunde*, Munster, Aschendorffsche Verlagbuchhandlung, 1956), pero en su libro *Leteo. Arte y crítica del olvido* expone

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En su libro sobre la creación poética de Darío, al referirse a la "Letanía de Nuestro Señor Don Quijote", señala Arturo Marasso: "El romanticismo se encontró a sí mismo en el *Quijote*. El héroe ascendió a una jerarquía insospechada. Se convirtió en un mito sagrado. El Caballero de la Triste Figura se volvió triste, y en los horizontes de la humanidad o de nuestro pensamiento, el héroe de la Mancha, se animó como genio guiador, como aspiración incontenida; fue proyección luminosa y melancólica de la siempre vencida y siempre invencible esperanza"[690]. García Gibert hace una interesante distinción entre la melancolía cervantina y la decimonónica, pero dejando clara la identificación acentuada que se produce con el caballero de la Mancha en ese periodo: "[A pesar de que] La melancolía cervantina no puede asociarse con la vaga, voluptuosa o desesperada melancolía romántica, ni –todavía menos– con el *spleen* baudelaireano, ni con ninguna otras de las figuras del «*mal du siècle*» decimonónico [...] las generaciones que tuvieron como héroes literarios a Werther, Adolphe o René [...] eran capaces de identificarse –y, de hecho, lo hicieron mucho más y mejor que las anteriores– con el anhelo nostálgico esencial de don Quijote"[691].

La recreación de la figura del caballero hecha por Lugones responde más fielmente al reflejo del personaje cervantino en algunos de sus aspectos que la de Hamlet al shakespeareano, de modo que la parodia es en este caso una transposición de la que está implícita en el propio retrato esbozado por el escritor español; no obstante, a ella se superpone la idealización llevada a cabo por el Modernismo, particularmente por Darío, que lo recupera claramente como gran héroe hispánico, válido –es cierto– para un ámbito mayor, el de la latinidad. Muchos años después, podemos rastrear la pervivencia de esta línea idealizadora en el ensayo del argentino Bernardo Verbitsky *Hamlet y don Quijote*, que, además de presentarse como una consolidación de la perspectiva que hacía converger a don Quijote y Hamlet rechazando explícitamente la interpretación de Turguéniev, llevó al extremo la apropiación de Cervantes, y la de don Quijote como guía de la cultura

sucintamente sus ideas sobre la melancolía de don Quijote (para las que Cervantes se habría basado en las nociones descritas por Huarte) definida como un ingenio destacado en cuanto al entendimiento y la imaginación (que no la memoria, característica del flemático Sancho Panza) y la contrapartida de su locura cuando adquiere la forma *adusta*, esto es, patológica de la melancolía, dando lugar al "«ingenio» enloquecido" –como lo llama Weinrich– que da al caballero la predisposición al olvido. Cf. H. Weinrich *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999, pp. 90-95.

[690] Cf. A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética,* op. cit., pp. 251-252.

[691] Cf. J. García Gibert, *Cervantes y la melancolía: ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos,* op. cit., pp. 125-126.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hispanoamericana; tal es así que afirma: "En algún momento intuimos que [Cervantes] de puro nuestro, también es el mejor novelista argentino. Se han gastado muchas palabras hablando de hispanidad, madre patria y otras abstracciones que en la oratoria verbal o escrita, resultan huecas, sin contenido. Pero basta la lectura del Quijote para hacernos sentir lo que realmente tienen de común España y veinte países de América. Toma cada vez más consistencia la realidad de un mundo hispanoamericano [...] Tal vez su adalid natural sea el héroe de Cervantes"[692].

4.3.1 La recreación de Don Quijote en un cuento de Darío

Hay varios textos de Darío en los que se afianza y aparece en primer plano la recuperación de don Quijote como héroe hispánico de que hablábamos más arriba. Además nos parece manifiesto, y así lo hemos indicado en alguna ocasión, que Lugones dialoga con esos textos anteriores a *Lunario*, aunque dándoles una nueva dimensión. El primero es un cuento publicado en 1899 en el *Almanaque Peuser* (Buenos Aires), cuyo título mismo resultará significativo: "D. Q.". La utilización de iniciales, aun siendo identificables, producen cierto efecto de extrañamiento o distanciamiento, y se repite –¿hace falta decirlo?– en la pieza "Dos ilustres lunáticos" de Lugones.

La anécdota narrativa del cuento de Darío es mínima y el contexto en que se desarrolla es el de los últimos días de la guerra hispano-norteamericana en Cuba: cerca de Santiago de Cuba una compañía de guarnición soporta –en medio de la desolación, el hambre y la inacción– el asedio yanqui, en espera del refuerzo de una compañía española. Cuando llegan comparten la misma rabia, los deseos de revancha, conversaciones y comidas... todos menos uno: el abanderado, extraño personaje solitario, que ayuda a los demás sacrificándose, da a los otros su comida, pasa las noches en vela y tiene algo de poeta. Desconocen su nombre pero lleva dos iniciales en su mochila: "D. Q.". Después de un par de días, por fin reciben la orden de alistarse para marchar a enfrentarse a las tropas yanquis, pero llega un oficial que les da la terrible noticia del desastre de Cervera y de que han caído por completo en poder de los norteamericanos. Deben, por tanto, rendirse, y asisten, avergonzados e indignados, a la entrega de sus propias armas. Sin embargo, cuando

[692] Cf. B. Verbitsky, *Hamlet y don Quijote*, op. cit., pp. 7-8.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

llega el turno del abanderado sucede algo extraordinario: antes que entregar la bandera, se arroja por un precipicio. Tiempo después, el narrador, hablando con el capellán, cae en la cuenta de quién era ese extraño personaje cuya fisonomía le resultaba familiar[693].

Aunque lo leemos en una compilación de *Cuentos fantásticos*, cabría más bien hablar de cuento simbólico en este caso. Este texto guarda continuidad con aquellos otros que definen el discurso anti-norteamericano de Darío, al que ya dedicamos nuestra atención en la parte sobre el arielismo de este trabajo, sólo que aquí se pone el acento en el sentido de pérdida de lo hispánico, con todo lo que representa, y el emblema es tomado de esa tradición: es la figura noble y elevada de don Quijote, que encarna lo mejor de la cultura que se siente como propia. El conflicto político adquiere una dimensión de choque de civilizaciones, de razas, como lo expresa Darío: la yanqui y la latina. Es, si recordamos otros textos, la confrontación del materialismo con la espiritualidad, la idealidad, la nobleza, lo que el poeta nombró en "El triunfo de Calibán" como "La agresión del *yankee* contra la hidalga y hoy agobiada España"[694]. Por tanto, al poner de manifiesto la pesadumbre por la ausencia española en tierras de Hispanoamérica, el escritor se lamenta de la desaparición de aquello con que se comparte una verdadera y estrecha filiación, una hermandad racial basada en los valores comunes, los de la España que el escritor dijo defender, aquella que "se llama Hidalguía, Ideal, Nobleza; se llama Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián, Velázquez; se llama el Cid, Loyola, Isabel; se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América"[695].

En medio del desastre, la figura del hidalgo manchego, que aparece en el cuento como portaestandarte es alguien que podría tomarse por guía espiritual –si no fuera porque su aislamiento da a su heroicidad un carácter marcadamente individual–, alguien que lleva en sí los valores más valiosos de la raza vencida, la raza noble de la que se habla en el cuento y que se distingue del poderoso enemigo yanqui, que en el simbolismo calibánico de Darío aparecía como monstruo devorador y adopta ahora forma diabólica distinguida racialmente por el pelo rubio y los ojos azules:

> y el enemigo apareció, en la forma de un gran diablo rubio, de cabellos lacios, barba de chivo, oficial de los Estados Unidos, seguido de una escolta de cazadores de ojos azules[696].

---

[693] Cf. R. Darío, "D. Q.", en *Cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 61-65.
[694] Cf. R. Darío, "El triunfo de Calibán", op. cit., p. 452.
[695] *Ibidem*, p. 455.
[696] Cf. R. Darío, "D. Q.", en *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 64.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el seno de la confrontación, del hecho histórico, se introduce el elemento mítico para darle el sentido que tiene realmente para Darío ese hecho. Emerge, así, la figura fundamentalmente triste y melancólica, solitaria, como atemporal y sabia, taciturna, y más bien un contemplativo, un reflexivo, que hombre de acción. Se nos da un retrato sublimado, frente a la opción paródica que adoptaría Lugones:

> Tendría como unos cincuenta años, mas también podía haber tenido trescientos. Su mirada triste parecía penetrar hasta lo hondo de nuestras almas y decirnos cosas de siglos. Alguna vez que se le dirigía la palabra, casi no contestaba; sonreía melancólicamente, se aislaba, buscaba la soledad; miraba hacia lo hondo del horizonte, por el lado del mar.
> Era el abanderado. ¿Cómo le llamaban? No oí su nombre nunca[697].

Con su porte triste, D. Q. hace honor al sobrenombre de Caballero de la Triste Figura que tuvo en el relato cervantino, y su mirada de siglos responde a una presencia perenne, siempre llena de significados, y a una especie de sabiduría esencial. Toda su expresividad se hace prácticamente gestual: renunciando casi a la palabra, se cifra en su mirada triste y profunda y en su sonrisa melancólica. Todo él es, en su carácter simbólico, más gesto y actitud que personaje real. Guarda un misterio que parece contenerse en su nombre. La aparición de esta figura tal y como es presentada supone además un reforzamiento de los propios sentimientos del narrador en primera persona, que forma parte de la compañía que espera el refuerzo y que inicia su narración en el contexto de la noche previa a su llegada, noche en que, insomne, se entrega a los pensamientos y a las percepciones más tristes:

> Di suelta a la nube de tristes ideas que se aglomeraban en mi cerebro. Pensé en tantas cosas amadas que estaban allá lejos; en la perra suerte que nos perseguía; en que quizá Dios podría dar un nuevo rumbo a su látigo y nosotros entrar en una nueva vía, en una rápida revancha. En tantas cosas pensaba... ¿Cuánto tiempo pasó? Las estrellas sé que poco a poco fueron palideciendo; un aire que refrescó el campo todo sopló del lado de la aurora, y ésta inició su aparecimiento, entre tanto que una diana que no sé por qué llegaba a mis oídos como llena de tristeza, regó sus notas matinales[698].

En realidad la melancolía de que Darío dota a su personaje es una mezcla de la de don Quijote y de la proyección de la suya propia: es una melancolía prácticamente monocorde: la del hidalgo que mantiene aún algunas esperanzas pero ha sufrido ya muchos reveses, mas sin la mezcla con el humor que se produce en el relato cervantino, donde de

[697] *Ibidem*, p. 62.
[698] *Ibidem*, pp. 61-62.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hecho el don Quijote melancolizado de la Segunda Parte se ríe el doble de veces que en la Primera Parte[699].

El relato de Darío va simplemente alternando entre la descripción del ambiente general –con las ansias de actuar de los hombres, y las transiciones entre el desánimo y las esperanzas renovadas– y esa figura que pasa como una sombra ensimismada de la que vamos conociendo su carácter, primero, su estatura moral, después, y su acción heroica final. La elevación moral y la nobleza del personaje salen a relucir en una conversación entre el protagonista narrador y el capellán. Es éste quien dice:

> A propósito, ¿ha visto usted al abanderado? Se desvive por socorrer a los enfermos. Él no come; lleva lo suyo a los otros. He hablado con él. Es un hombre milagroso y extraño. Parece bravo y nobilísimo de corazón. Me ha hablado de sueños irrealizables. Cree que dentro de poco estaremos en Washington y que se izará nuestra bandera en el Capitolio, como lo dijo el obispo en su brindis. Le han apenado las últimas desgracias; pero confía en algo desconocido que nos ha de amparar; confía en Santiago; en la nobleza de nuestra raza, en la justicia de nuestra causa. ¿Sabe usted? Los otros le hacen burlas; se ríen de él. Dicen que debajo del uniforme usa una coraza vieja. El no les hace caso. Conversando conmigo, suspiraba profundamente, miraba el cielo y el mar. Es un buen hombre en el fondo; paisano mío, manchego. Cree en Dios y es religioso. También algo poeta. Dicen que por la noche rima redondillas, se las recita solo, en voz baja. Tiene a su bandera un culto casi supersticioso. Se asegura que pasa las noches en vela; por lo menos, nadie le ha visto dormir. ¿Me confesará usted que el abanderado es un hombre original?[700]

La densa descripción descubre un perfil cuyos rasgos caracterizan el ideario moral de Darío, su verdadera ideología y patria espiritual; el abanderado es el guía de esa patria cultural y racial: representa la moral del autosacrificio, la valentía, la nobleza, la sensibilidad para el dolor, pero es también, en medio de su tristeza, el utopista perseguidor de imposibles y cargado aún de fe, defensor de la justicia, incluso un inspirado, un poeta. Se define frente a los demás como una figura cómica, objeto de burlas, pero ese elemento cómico ineludible se presenta contrapuesto a la sublimación que se hace de él en el relato, a la que no es ajena el halo misterioso que lo rodea, hecho entre otras cosas de sus silencios, sus suspiros, sus miradas a la lejanía, sus vigilias habitadas de poesía y esa coraza vieja bajo su uniforme de la que se habla, especie de distintivo mítico que reaparece al final como señal de identidad, todo lo cual hacen de él ese personaje singular, "original", el "hombre milagroso y extraño".

---

[699] Cf. V. Ugalde, "La risa de don Quijote", *Anales cervantinos*, 15 [1976], citado por Cf. J. García Gibert, *Cervantes y la melancolía: ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos,* op. cit., p. 129, n. 81.
[700] Cf. R. Darío, "D. Q.", en *Cuentos fantásticos,* op. cit., pp. 62-63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El día fatídico para el narrador empieza como una jornada triunfal, dominada por el esplendor solar y el sonido del clarín, cuando llega la noticia de la claudicación y del desastre, sellada con la afirmación de la catástrofe:

> No quedaba ya nada de España en el mundo que ella descubriera[701].

En medio de una escena que se vive como una auténtica calamidad ocurre la maravilla, la acción heroica de quien no está dispuesto a claudicar, de quien así se convierte en emblema del autosacrificio con un gesto definitivo y meditado, en que se mezclan la tristeza y la profundidad, y que aparece como único rescoldo donde queda a salvo la dignidad de los vencidos. Con ese gesto la figura heroica se agiganta, subrayándose, por un lado, lo incorruptible de su condición en un momento en que nadie se atreve a tocarlo, y por otro lado, la viva consciencia de lo que hace, perceptible en la serenidad con que emprende la acción terrible pero sublime de entregarse al abismo:

> Cuando llegó el momento de la bandera, se vio una cosa que puso en todos el espanto glorioso de una inesperada maravilla. Aquel hombre extraño, que miraba tan profundamente con una mirada de siglos, con su bandera amarilla y roja, dándonos una mirada de la más amarga despedida, sin que nadie se atreviese a tocarle, fuese paso a paso al abismo y se arrojó en él. Todavía de lo negro del precipicio, devolvieron las rocas un ruido metálico, como el de una armadura[702].

El elemento misterioso de la armadura, como el del nombre desconocido, y la sospecha de haberlo visto del narrador se solucionan de un modo también distanciado, dejando el mismo halo de misterio, puesto que no se descubre su identidad de manera inequívoca como la del protagonista del libro de Cervantes, el hidalgo don Quijote de la Mancha, sino que el narrador alude a ella de forma indeterminada cuando le comenta al capellán:

> D. Q., le dije, está retratado en este viejo libro[703].

Y la cita que reproduce a continuación describe la complexión del personaje que aparece al principio del libro de Cervantes, antes de que Alonso Quijano se convierta en don Quijote:

> «Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años: era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quijano.»[704]

La dimensión histórica de la melancolía que García Gibert observa en el hidalgo cervantino, con la que el autor supo "trascender lo individual de su melancolía para

---

[701] *Ibidem*, p. 64.
[702] *Ibidem*.
[703] *Ibidem*.
[704] *Ibidem*, pp. 64-65.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ofrecernos una dimensión histórica y a la vez intemporal y universal de la misma"[705] puede apreciarse asimismo en el triste y taciturno don Quijote del cuento de Darío, que a duras penas mantiene las últimas ilusiones de resarcimiento para su causa confesadas al capellán, y que vuelve a la vida no más que para enfrentarse a otra derrota, a otro desengaño, a otra muerte. Dentro de esa dimensión histórica, muy presente en el texto de Darío, la lectura de la derrota de don Quijote tiene significados que acercan la desaparición de lo español que lamenta el narrador del cuento y las implicaciones en el momento histórico de la novela de Cervantes, pues ambas se producen en un período crítico para la historia española: "en último término, la derrota de don Quijote no alude sólo al acabamiento inminente del Imperio y la hegemonía españoles, sino, más ampliamente, a la desaparición de una forma de ver el mundo [...] cuyos mitos e ideales estaban a punto de ser barridos por el realismo implacable de la modernidad"[706]. Nos recuerda Roger Bartra que "Ramiro de Maeztu ya había percibido en el *Quijote* «la melancolía que un hombre y un pueblo sienten al desengañarse de su ideal»"[707]. Hay que decir, no obstante, que Darío permite, en medio del pesimismo, que su don Quijote viva en esa caída al abismo una especie de apoteosis a través del sacrificio heroico. Ello forma parte de un discurso esperanzador con respecto a la resurrección de lo mejor del espíritu hispánico que expresó Rubén en distintos textos, y acaso está en este relato –aún más que en "La salutación del optimista" y en las "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote", como apuntó José Agustín Balseiro[708]– la plasmación simbólica de las ideas que tan claramente enunció el poeta nicaragüense en un artículo del 2 de febrero de 1899 sobre la inmensa fuerza del ideal que portaba el caballero de Cervantes:

> Don Quijote no debe ni puede morir; en sus avatares cambia de aspecto, pero es el que trae la sal de la gloria, el oro del ideal, el alma del mundo. Un tiempo se llamó El Cid, y aun muerto ganó batallas. Otro, Cristóbal Colón, y su Dulcinea fue la América. Cuando esto se purifique –¿será por el hierro y el fuego?–, quizá reaparezca, en un futuro renacimiento, con nuevas armas, con ideales nuevos, y entonces los hombres volverán a oír, Dios lo quiera, entre las columnas de Hércules, rugir al mar, con sangre renovada y pura, el viejo y simbólico león de los iberos[709].

---

[705] Cf. J. García Gibert, *Cervantes y la melancolía: ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos,* op. cit., p. 116.
[706] *Ibidem*, p. 117.
[707] Cf. R. de Maeztu, *Don Quijote, don Juan y la Celestina*, [1926], p. 22, citado por R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro,* op. cit., p. 182.
[708] Cf. J. A. Balseiro, *Seis estudios sobre Rubén Darío*, op. cit., p. 33.
[709] Cf. R. Darío, "Cyrano en casa de Lope", *España contemporánea,* en *Obras completas. Viajes y crónicas,* tomo III, op. cit., p. 73.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.1.1 Analogías y diferencias con el don Quijote de Lugones

Hemos puesto en relación el cuento de Darío con la pieza de Lugones "Dos ilustres lunáticos", y tienen en común ciertos aspectos, pero las diferencias son también ostensibles, pues Lugones tiene la portentosa habilidad de transmutar materiales aparentemente similares en algo con un tono y unos significados nuevos. En ambas creaciones se produce el anacronismo en la reaparición del personaje cervantino, no sólo por traer al relato contemporáneo una figura de otros tiempos sino porque ello se hace perceptible (no se "moderniza" del todo al personaje): en el caso del texto de Darío, por la antigüedad secular que transmite y la coraza vieja, y en el diálogo de Lugones, por el modo de hablar. En ambos conviven lo cómico o ridículo con lo digno, pues incluso en el paródico texto lugoniano, además de apreciarse esa curiosa combinación en el diálogo con H., leemos en la descripción inicial:

> Su traje gris le sienta mal; es casi ridículo, pero no vulgar ni descuidado. Trátase a todas luces de una altiva miseria que se respeta[710].

Darío lo presenta como abanderado de una compañía militar y Lugones dice que

> hay en él algo a la vez de militar y de universitario[711].

En ambos casos las iniciales aparecen enigmáticamente marcadas en una de sus pertenencias. Se parecen, asimismo, en la identidad que uno y otro descubren, que remite al sustrato elemental del personaje, aunque sin perder de vista la identidad asumida como caballero andante: el narrador del cuento de Darío reproduce el pasaje donde se presenta al protagonista de la obra cervantina como Quijano, si bien las iniciales D. Q. apuntan inequívocamente a don Quijote, y cuando el personaje de Lugones da sus señas a H. se lee el nombre de Alonso Quijano, pero en la escena II ya se le llama por el nombre con el que ha pasado a ser una de las figuras más célebres de la literatura. Y también ambos aparecen como inspirados entregados durante la noche a la actividad poética, pues así se dice en el cuento de Darío y en la pieza dialogada de Lugones, cuyo Q. recibe la inspiración de la luna, astro nocturno.

Como reelaboración del personaje cervantino estas recreaciones presentan asimismo sus diferencias. D. Q., ese don Quijote enigmáticamente redivivo en el relato de Darío, es

[710] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 313.
[711] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aquí una figura netamente melancólica[712]: aunque forma parte de una compañía militar ya no es apenas, como dijimos, un hombre de acción, sino un contemplativo aún embebido, eso sí, de sueños, esperanzas e idealidad, pero hay un desequilibrio entre esas esperanzas y el trasfondo de amargura perceptible en sus actitudes que hacen preludiar el desencanto; sus acciones no son risibles ni aquello de lo que habla según sabemos por boca del capellán, y lo cierto es que se lo define siempre como "original" y "extraño", pero nunca como loco. El Q. de Lugones es, en realidad, más genuinamente cervantino; Q. está más cerca de don Quijote también porque adopta su lenguaje, algo que puede hacer Lugones porque elige una fórmula teatral con la que puede darle voz. Resulta cómico no porque haya quien se burle de él juzgándolo ridículo, sino porque está sujeto a la vena del lunático creado por Cervantes; su registro lingüístico produce un efecto hilarante que resulta de la inadecuación entre las ideas sublimes expresadas seriamente y la ausencia de la lógica realista en ellas y del sentido de realidad mismo, o bien de la mezcla del contenido sublime de esas ideas y su formulación acudiendo a imágenes grotescas, todo lo cual queda más en evidencia por las respuestas realistas de H. Tiene también la mezcla de contemplación inspirada, aceptación de un destino arduo y doloroso, y reacción colérica del héroe cervantino, pues el "temperamento híbrido de colérico y melancólico (o de colérico transformado en melancólico) se transparenta a veces en la escritura cervantina"[713].

---

[712] El retrato que va haciendo el narrador del extraño personaje de la compañía española no deja lugar a equívoco, responde al lado más melancólico del Caballero de la Triste Figura, realzado por oposición a los demás: sólo él no era joven y bizarro, ni buscaba la compañía de los compañeros para compartir conversación o simplemente la escasa comida con ellos. Cf. R. Darío, "D. Q.", en *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 62.

[713] El temperamento de don Quijote ha suscitado opiniones diversas. Entre ellas, la de Unamuno lo clasificó en *Vida de don Quijote y Sancho* (1903) como un temperamento colérico. Véase en J. García Gibert, *Cervantes y la melancolía*: *ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos,* op. cit., p. 94. García Gibert habla del "evidente proceso y culminación hacia la melancolía que sigue el hidalgo cervantino", además subraya que "hay algo que no debe olvidarse y que resulta esencial para comprender el aparente laberinto "humoral" en que se inscribe el personaje: me refiero a la eventualidad (nada infrecuente, según decían los tratadistas) de un trasvase humoral, especialmente factible entre los coléricos y los melancólicos", caso ya descrito así en 1957 por Otis H. Green y desarrollado por otros después. *Ibidem*, pp. 95 y 98 n. 40. También se ha explicado el caso de don Quijote tomando como referencia la teoría psicopatológica moderna que llamaría trastorno maníaco-depresivo a lo que antes quedaba englobado en el nombre de melancolía, correspondiendo ahora tal término propiamente el estado depresivo de ese trastorno, aunque, como señala Gibert, no es necesario recurrir a las categorías modernas para explicar una evolución que podía entenderse acudiendo al libro de Huarte, a la noción de melancolía por adustión: "Don Quijote sería pues, inicialmente, uno de esos coléricos de máximo grado [...] cuyo extremado calor humoral desata las fuerzas de la imaginativa [...] Ahora bien, este sobrecalentamiento imaginativo de la bilis amarilla daría paso, por combustión, a esa bilis negra que constituye la ya mencionada melancolía "adusta"". *Ibidem*, pp. 97 y n. 39, y 98-99.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La diferencia fundamental se relaciona, no obstante, con la estructura simbólica en que ambos modernistas integran a don Quijote. Hemos visto que Darío lo adopta como emblema de la raza latina, y como tal lo opone al "gran diablo rubio" del norte. Lugones, que también le hace representar valores irrenunciables del caballero de la Mancha, tales como la nobleza, la valentía, el afán de justicia que lo lleva a empeñarse "contra la amarga realidad"[714], la inquebrantable fe en el ideal, la espiritualidad, la generosidad, la sensibilidad ante el dolor ajeno, el autosacrificio… presenta, sin embargo, una oposición de paradigmas humanos. Así pues, la divergencia de tipo "racial" entre lo latino y lo norteamericano simbolizada en el texto de Darío, se produce en la pieza de Lugones entre dos personajes que encarnan posturas antitéticas como individuos, no ya representativas necesariamente de diferencias culturales, porque de hecho la suya es definida como una "divergencia universal" y por tanto más abarcadora. Aunque Lugones extrema en su descripción los rasgos más representativos de una posible caracterización fisonómica en el caso de Hamlet[715] diciendo que

> es rubio, bajo y lampiño, tirando a obeso[716],

y por lo que se refiere a don Quijote, la del retrato que presentara Cervantes, al indicar que

> gallardea un talante alto y enjuto; una cara aguileña, puro hueso[717],

ello constituye una expresión física de esa divergencia que se puede relacionar con diferencias temperamentales, que no raciales, en este caso. Pese a todo, hay un punto importante de convergencia en la función que otorgan a sus don Quijotes Darío y Lugones, aquél que está en relación con el ideario teosófico que vimos que unía a los héroes del autosacrificio por el progreso espiritual del hombre.

---

[714] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 315.
[715] En la dirección de la que habían argumentado Goethe y Hugo. Goethe indicó, por boca de su Guillermo Meister: "como danés y hombre del Norte, es rubio de raza y tiene los ojos azules […] Durante el combate se fatiga, el sudor corre por su rostro y dice la reina: «Está grueso; dejadle que tome aliento.» ¿Puede representárselo uno de otro modo sino como *rubio y corpulento*[?]". Cf. J. W. Goethe, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister,* op. cit., p. 169. Las cursivas son nuestras. Hugo, por su parte, enunciaría: "Es *de baja estatura, grueso*, maneja bien la espada, pero se sofoca con facilidad". Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 342. Las cursivas son nuestras.
[716] CF. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 313.
[717] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.3.2 El "señor de los tristes" y "el pálido Hamlet".

En 1905 Darío escribe para el homenaje a Cervantes en el III Centenario de la publicación del *Quijote* organizado por el Ateneo de Madrid otro texto, esta vez un poema, de reivindicación del personaje cervantino: es la conocida composición "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote". Su invocación al hidalgo manchego como héroe hispánico tiene ahora un carácter más universal. El ensalzamiento llega a la sacralización, la misma que en el texto posterior sobre "Hércules y don Quijote" le hará decir que "es un paladín medio santo"[718]. La extensión del poema permite reproducirlo:

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado áureo yelmo de ilusión;
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza en ristre, toda corazón.

Noble peregrino de los peregrinos,
que santificaste todos los caminos
con el paso augusto de tu heroicidad,
contra las certezas, contra las conciencias,
y contra las leyes y contra las ciencias,
contra la mentira, contra la verdad...

¡Caballero errante de los caballeros,
barón de varones, príncipe de fieros,
par entre los pares, maestro, ¡salud!
¡Salud, porque juzgo que hoy muy poca tienes,
entre los aplausos o entre los desdenes,
y entre las coronas y los parabienes
y las tonterías de la multitud!

¡Tú, para quien pocas fueron las victorias
antiguas, y para quien clásicas glorias
serían apenas de ley y razón,
soportas elogios, memorias, discursos,
resistes certámenes, tarjetas, concursos,
y, teniendo a Orfeo, tienes a orfeón!

Escucha, divino Rolando del sueño,
a un enamorado de tu Clavileño,
y cuyo Pegaso relincha hacia ti;
escucha los versos de estas letanías,
hechas con las cosas de todos los días
y con otras que en lo misterioso vi.

¡Ruega por nosotros, hambrientos de vida,

[718] Cf. R. Darío, "Hércules y don Quijote", *Letras*, en *Obras completas. Crítica y ensayo,* tomo I, op. cit., p. 558.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con el alma a tientas, con la fe perdida,
llenos de congojas y faltos de sol;
por advenedizas almas de manga ancha,
que ridiculizan el ser de la Mancha,
el ser generoso y el ser español!

¡Ruega por nosotros, que necesitamos
las mágicas rosas, los sublimes ramos
de laurel! *Pro nobis ora*, gran señor,
(Tiemblan las florestas de laurel del mundo,
y antes que tu hermano vago, Segismundo,
el pálido Hamlet te ofrece una flor.)

Ruega generoso, piadoso, orgulloso;
ruega, casto, puro, celeste, animoso;
por nós intercede, suplica por nós,
pues casi ya estamos sin savia, sin brote,
sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote,
sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios.

De tantas tristezas, de dolores tantos,
de los superhombres de Nietzsche, de cantos
áfonos, recetas que firma un doctor,
de las epidemias de horribles blasfemias
de las Academias,
líbranos, señor!

De rudos malsines,
falsos paladines,
y espíritus finos y blandos y ruines,
del hampa que sacia
su canallocracia
con burlar la gloria, la vida, el honor,
del puñal con gracia,
¡líbranos, señor!

Noble peregrino de los peregrinos,
que santificaste todos los caminos,
con el paso augusto de tu heroicidad,
contra las certezas, contra las conciencias
y contra las leyes y contra las ciencias,
contra la mentira, contra la verdad...

¡Ora por nosotros, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de sueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión;
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía,
y la lanza en ristre, toda corazón![719]

Para empezar, la invocación a don Quijote como "señor de los tristes" es inequívoca en lo que se refiere al carácter emblemático del personaje como adalid de los melancólicos, algo

[719] Cf. R. Darío, *Cantos de vida y esperanza, los cisnes, y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., pp. 937-939.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que, aunque ya había sido visto así por el Romanticismo, Darío matizó según su propio concepto (como dice Marasso, "Rubén tenía su Quijote"[720]). En la explicación a su poema el propio poeta concilió como esencia de su composición la mezcla en el caballero de lo heroico y lo triste: "La «letanía de Nuestro Señor Don Quijote» afirma otra vez mi arraigado idealismo, mi pasión por lo elevado y heroico. La figura del caballero simbólico está coronada de luz y de tristeza. En el poema se intenta la sonrisa del «humour»—como un recuerdo de la portentosa creación cervantina—; mas tras el sonreír está el rostro de la humana tortura ante las realidades que no tocan la complexión y el pellejo de Sancho"[721]. Además, en su poema Darío vincula a ese Quijote con el Hamlet más melancólico también al calificar al príncipe de "pálido" (ya Hugo había dicho, refiriéndose al personaje, que Shakespeare "hace casi invisible la *grandiosa palidez* de aquella alma"[722]). Las connotaciones de tal palabra resultan evidentes si comparamos su uso con el de dos versos del poema de Darío que comienza "Mientras tenéis, oh negros corazones":

> Para ti, pensador meditabundo,
> pálido de sentirte tan divino[723].

Dice Arturo Marasso sobre el vocablo en el poema que acabamos de citar: "La palabra pálido tiene aquí una significación de indeterminado romanticismo. Fue un adjetivo afortunado en el siglo XIX. Se ha repetido que "el genio es triste", que la frente del pensador es pálida"[724]. Al citar el siguiente verso el estudioso recuerda cómo ese "divino", que se vinculaba con la palidez y el noble pensamiento, se asocia en el "Soneto a Cervantes" con la tristeza, evidenciándose de tal modo la relación de la red de términos:

> La tristeza inmortal de ser divino[725].

---

[720] Cf. A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética,* op. cit., p. 252. El crítico specifica a continuación: "Quizá advierta el lector en esta letanía alguna reminiscencia de Turguenef, de Heine, de Paul de Saint-Victor. Pero advertirá sobre todo una admirable visión del héroe manchego, que si bien es síntesis del sentimiento de un siglo de cervantismo y coronamiento de una apoteosis, lo es en el tono, en el entusiasmo, en el respeto, en la vibración íntima, pero no en la aceptación de las ideas generales. Darío, con la riqueza del contenido moderno del Quijote, vuelve a su fuente, al texto y lo interpreta con ironía cervantina". *Ibidem*, pp. 252-253.

[721] Cf. R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 222.

[722] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 343. Las cursivas son nuestras.

[723] Cf. R. Darío, *Cantos de vida y esperanza, los cisnes, y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 882.

[724] Cf. A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética,* op. cit., p. 179.

[725] Citado en *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No está de más recordar que Darío mismo, al presentarse poéticamente como el poeta insomne y triste que monologa y escucha –se escucha– en la noche de soledad dolorosa de uno de sus nocturnos, se concibe como el Hamlet poseído por el demonio del análisis, el Hamlet objeto de su propio dolor:

> Silencio de la noche, doloroso silencio
> nocturno... ¿Por qué el alma tiembla de tal manera?
> Oigo el zumbido de mi sangre,
> dentro de mi cráneo pasa una suave tormenta.
> ¡Insomnio! No poder dormir, y, sin embargo,
> soñar. Ser la auto-pieza
> de disección espiritual, ¡el auto-Hamlet!
> Diluir mi tristeza
> en un vino de noche,
> en el maravilloso cristal de las tinieblas...
> Y me digo: ¿a qué hora vendrá el alba?
> Se ha cerrado una puerta...
> Ha pasado un transeúnte...
> Ha dado el reloj las trece horas... ¡Si será Ella!...[726]

Volviendo a las "Letanías de Nuestro Señor Don Quijote", la relación entre don Quijote y Hamlet sugiere en el texto otra relación, percibida en ocasiones, según la cual se ha visto a Segismundo como el Hamlet español[727]. Esa relación debió estar muy presente en el espíritu de Darío, pues en su libro *Cantos de vida y esperanza* (1905) la expresa de nuevo como una afirmación de la hermandad entre norte y sur en un poema de glorificación de España dedicado "Al rey Oscar", monarca nórdico cuya nota de su visita a Francia y a nuestro país y de su entusiasta saludo a España publicado por *Le Figaro* en marzo de 1899 figura como epígrafe del poema de Darío, en el que podemos leer:

> Si Segismundo siente pesar, Hamlet se inquieta[728].

Hamlet, mito fundamental de la modernidad, es equiparado con ese otro célebre melancólico del teatro español y, por tanto, doblemente asimilado a lo propio, a lo hispánico. En sus "Letanías", elige Darío como compañero de don Quijote a Hamlet: late en tal hecho la visión idealizada de ambos y, con arreglo a ella, su condición de sublimes melancólicos; late también la inmensidad de la estatura literaria de ambos, su solidez

[726] Cf. R. Darío, "Nocturno", *El canto errante*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 1018.
[727] Turguéniev, entre unas apreciaciones sobre *La vida es sueño* escritas en una carta a Pauline Viardot, dice al respecto: "Su protagonista, Segismundo, es el Hamlet español, con todas las diferencias que existen entre el Norte y el Sur". Véase en V. Gallego Ballestero, "Introducción", en I. S. Turguéniev, *Páginas autobiográficas,* op. cit., p. 23.
[728] Cf. R. Darío, *Cantos de vida y esperanza, los cisnes, y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 869.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

arquetípica y el modelo de convergencia que tendía a relacionarlos cuando no a aproximarlos.

4.3.3 La visión idealizada de Darío frente a la opción paródica de Lugones.

Tanto en este poema como en la pieza dialogada de Lugones aparecen, pues, don Quijote y Hamlet unidos en un texto, pero la vinculación entre ambos en el escrito del poeta nicaragüense es de signo muy distinto a la reunión de los personajes en la creación lugoniana: en el primero aparecen casi hermanados y en la segunda encarnan posiciones totalmente encontradas. Que Darío se inclinaba a concebir una síntesis y no una divergencia entre Hamlet y don Quijote, o bien entre lo cervantino y lo shakespeareano, quedó claro en otras ocasiones, porque de hecho ya había realizado esa síntesis en algunas composiciones: así en el poema mencionado más arriba que se inicia con el verso "Mientras tenéis, oh negros corazones", donde Shakespeare y Cervantes son invocados como emblemas de la figura rechazada del poeta, tan divino como desdichado:

> Dejad pasar la noche de la cena
> —¡*oh Shakespeare pobre, y oh Cervantes manco*!—
> y la pasión del vulgo que condena[729],

y de forma más demorada y sincrética en su elogio y descripción de "Ganivet", dentro del largo poema de 1904 con ese título:

> ¡Ganivet! ¡Ganivet! *¡Hamlet tan Cervantino!*
> *Hijodalgo divino*
> *que haces, melificando al Cid, un Don Quijote*
> que traspasa los siglos y resulta hoy un brote
> secular en un árbol de futuros mayores…
> (Calavera ceñida de corona de flores,
> *¡alás!*, que no me atrevo a tomar en mi mano,
> pues es su peso enorme, soberano).
> Risueño, enamorado de cosas imposibles,
> y mistificador de las cosas sensibles
> hasta el punto de ser verdugo de ti mismo…
> […]
>
> ¡Oh Ganivet,
> falto de fe,
> lleno de amor
> y de dolor!
> […]

[729] *Ibidem*, p. 882. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hidalgo, esta oración viene del alma mía.
Por razón , por verdad, y porque de tu fría
memoria se ha acercado a mí más que un suspiro,
mi corazón exprimo así; porque te admiro,
y te amo, y *te digo que Shakespeare te saluda*,
y ante el río siniestro está mi alma desnuda.
[...]

¡Pío Cid, Pío Cid! El cisne wagneriano
te ha mirado caer como a Luis de Baviera.
(alma ofelial también, *corazón hamletiano*)[730].

La parodia de Hamlet compuesta por Lugones supone una visión diferente a la que tenía Darío del príncipe, visión la de este último que se concreta algo más en un texto fechado el 10 de noviembre de 1899 y escrito a propósito de la asistencia del poeta a sendas representaciones del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla y de *Hamlet*: al principio del artículo nombra al personaje shakespeareano como "el taciturno príncipe de Dinamarca" y al comentar la interpretación de Sarah Bernhardt en el papel de Hamlet lo define como el "soñador pensativo de Elseneur"[731]; así además lo transmite la gran actriz, excelente vehículo del Hamlet que concibe Darío: "ella es el príncipe delicado, pero fuerte de nervios, que le hacen ser buen esgrimista; lejos de la fuerza musculosa"[732]. Es curioso, y es no casual, que esa última apreciación sea justificada por el poeta con una de las alusiones a Hércules en el texto de Shakespeare, aquélla en la que el príncipe dice refiriéndose a su tío (así lo cita Darío): "But no more that my father, that I to Hercules"[733]. Recordemos la comparación que realizaría el poeta nicaragüense entre Hércules y don Quijote en un breve texto con ese nombre incluido en la serie *Letras* (1911): en él Darío reseña la analogía, puesta de manifiesto por Mariano Miguel de Val, entre ambos seres, analogía que le parece original, y recuerda que la señalada entre Sancho y Sileno (también apuntada por Miguel de Val) había sido ya observada por Hugo en su *William Shakespeare*. Como comentario a la segunda transcribe una larga cita del libro de Hugo, pero como comentario a la primera añade una serie de diferencias importantes que él ve: juzga, para empezar que "la

[730] Cf. R. Darío, "Ganivet", *«Del chorro de la fuente». Poesías dispersas desde el viaje a Chile*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., pp. 1317-1319. Las cursivas son nuestras.
[731] Cf. R. Darío, "Tenorio y Hamlet", *España contemporánea,* en *Obras completas. Viajes y crónicas,* tomo III, op. cit., pp. 273 y 278.
[732] *Ibidem.*
[733] *Ibidem.* [pero no más parecido a mi padre / Que yo a Hércules]. La cita no es del todo exacta; debería decir: "but no more like my father / Than I to Hercules". Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., 1.2.152-153.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

psicología [...] de los dos personajes, es absolutamente distinta", además don Quijote cabalga y Hércules no, aquél es casto y éste "es tan lascivo como Pan", un "semidiós medio bandido" que está lejos de ser el "paladín medio santo" que es don Quijote; pero sobre todo, como ya sugirió en el artículo "Tenorio y Hamlet", Darío ve en Hércules al "prototipo de la fuerza bruta"[734], lo que marca una oposición tan esencial del héroe con don Quijote ("el Espíritu cabalgante, el Ideal caballero") como con Hamlet según la cita de la tragedia que el poeta reprodujo. La mención del héroe clásico por parte de Lugones en "Dos ilustres lunáticos" es de un signo distinto, porque, aunque su don Quijote emplee una imagen algo grotesca para enfatizar la infatigable persecución de la justicia de Hércules, éste era para el escritor argentino un héroe solar y civilizador, "bienhechor y desgraciado [...] el prototipo del paladín [...] un conquistador de la espiritualidad por el dominio de los principios materiales y sexuales"[735] (también don Quijote parece perfilarse como héroe solar en el texto de Lugones), y no el lascivo representante de la fuerza bruta que vio en él Darío.

Si la vinculación entre don Quijote y Hamlet es reflejada de un modo distinto por Darío y Lugones, en la concepción de don Quijote existe una línea de continuidad entre ambos, y en ello Lugones parece seguir la pauta de Darío en su poema. Ambos lo tienen por maestro: así lo saluda el autor nicaragüense en "Letanías" y así lo presenta el poeta argentino en el "Prólogo" de su *Lunario sentimental*: como "mi maestro Don Quijote"[736]. Hay en ello un afán reivindicativo con respecto al inmortal personaje; recordemos, por ejemplo, la opinión de Turguéniev en su ensayo sobre Hamlet y don Quijote, donde dejaba constancia del atractivo de Hamlet que invitaba a buscar la identificación con el príncipe (así lo vimos en el puertorriqueño Hostos, sin ir más lejos), indicando que no ocurría lo mismo, sin embargo, con el hidalgo español, pese a los valores indudables que encarnaba: "Todos se sienten halagados cuando se les llama Hamlet; en cambio, a nadie le gustaría merecer el apodo de Don Quijote"[737]. Probablemente es de eso, al menos en parte, de lo que se queja Darío cuando dice en su poema:

> ¡Salud, porque juzgo que hoy muy poca tienes,
> entre los aplausos o entre los desdenes,
> y entre las coronas y los parabienes

[734] Cf. R. Darío, "Hércules y Don Quijote", *Letras,* en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., pp. 556-558.
[735] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa*, op. cit., pp. 899 y 904.
[736] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas*, op. cit., p. 196.
[737] Cf. I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas,* op. cit., p. 296.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y las tonterías de la multitud!

¡Tú, para quien pocas fueron las victorias
antiguas, y para quien clásicas glorias
serían apenas de ley y razón,
soportas elogios, memorias, discursos,
resistes certámenes, tarjetas, concursos,
y, teniendo a Orfeo, tienes a orfeón!

Si Darío juzga que el Caballero no recibe un trato justo ni aun cuando es aplaudido por la multitud es seguramente porque los elogios le parecerán al poeta una pantomima hueca, lejos de la comprensión del héroe y de la aceptación real de los valores que representa; su reivindicación lo es, por tanto, también de esos valores que ve casi extinguidos en el mundo, sustituidos por los peligros que acechan al espíritu (peligros que quiere evitar por la intercesión del hidalgo). Aspira, pues, no a la reverencia vacía, sino a una verdadera resurrección de todo lo que encarna don Quijote, y su oponente no es en este caso sino el representante de una moral antitética, el superhombre de Nietzsche[738], aunque en realidad pueda pensarse con Gonzalo Sobejano que el rechazo de los superhombres "no es obstáculo para que en ese mismo poema transfigure a Don Quijote en una especie de superhombre del aliento espiritual"[739]. La propia forma en que se realiza la invocación de don Quijote en el poema de Darío, esto es, mediante la fórmula religiosa de la letanía, apunta a la búsqueda de sustitutivos con los que llenar el vacío dejado por el proceso de secularización culminado en esos momentos[740]: en ese contexto don Quijote alza su cetro como referente en que apoyar una ética y una esperanza superiores. Una de las formas en que el fenómeno se concreta en Europa es a través de los ejemplos de las confluencias literarias entre las figuras de don Quijote y Cristo[741]. España, por supuesto, ofrece paradigmas muy representativos: si Unamuno en su *Vida de Don Quijote y Sancho*, también de 1905, busca descubrir en don Quijote los rasgos de Cristo, ello ocurre porque el ideal nietzscheano del

[738] El enfoque de estudio de la melancolía en don Quijote adoptado por R. Bartra, que se sirve del personaje de Cervantes para "examinar la melancolía como un mito que se aloja en el interior del cristianismo", puede servirnos para comprender por qué quiso Darío conjurar a los superhombres de Nietzsche precisamente con el "señor de los tristes". Cf. R. Bartra, *Cultura y melancolía,* op. cit., p. 153.
[739] Cf. G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, p. 200.
[740] Rafael Gutiérrez Girardot, que, en su libro *Modernismo. Supuestos teóricos y culturales*, estudia el fenómeno con penetración, interpreta la fórmula nietzscheana de "la muerte de Dios" como un exponente no del ateísmo en sentido clerical sino de la secularización, y señala que dicha secularización fue "lo decisivo [...] para la literatura de lengua española de fin de siglo". Cf. R. Gutiérrez Girardot, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales,* op. cit., p. 54.
[741] Cf. H. Hinterhäuser. *Fin de siglo. Figuras y mitos,* op. cit., p. 36.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

superhombre no desaparece, sino que es asimilado en la figura del Redentor y, para el mundo hispánico, en la de su héroe por excelencia, don Quijote, elevado a su vez precisamente por su vinculación con Jesucristo. Así lo ha visto G. Sobejano: "Si Nietzsche destrona a Cristo para erigir al superhombre, Unamuno hace de Cristo el superhombre [...] Don Quijote es figura española de ese cristiano superhombre"[742]. Por otra parte, podemos pensar que el "espeso sedimento cristiano"[743] de Darío, también destacado por Sobejano, contribuiría asimismo a diseñar en la figura de su don Quijote esa especie de superhombre de cuño cristiano. En el poema de Darío, la tristeza ennoblecedora del caballero se opone, e incluso se busca como antídoto, a esa otra tristeza del hombre perdido y a oscuras, desprovisto de fe, ese hombre que vive la crisis religiosa y siente el ""exilio" de lo divino [...] [que] ha sido, desde siempre, conceptuado como una de las fuentes melancolizadoras del ser humano"[744], pues en total coincidencia con lo que veníamos diciendo recuerda J. García Gibert que "Se ha observado [...] que los períodos de máxima inflexión histórica de la melancolía –el Renacimiento y el Romanticismo– coinciden en el mundo occidental con los momentos más álgidos y significativos de la secularización y la crisis religiosa: la escisión, primero, del mundo cristiano; el anuncio, después, de la "muerte de Dios""[745].

El poeta nicaragüense reclama genuinamente a don Quijote como modelo[746], y por eso pide:

> Escucha, divino Rolando del sueño,
> a un enamorado de tu Clavileño,
> y cuyo Pegaso relincha hacia ti

Las simpatías de Lugones se inclinan también de ese lado. La invocación de Darío a don Quijote como "señor de los tristes" se acompaña de otras invocaciones y de una descripción en que vuelve a aparecer como representante máximo de la excelencia: melancólico, soñador, idealista, noble, esforzado, valeroso y puro. Todo ello se ve asimismo reflejado

---

[742] Cf. G. Sobejano, *Nietzsche en España,* op. cit., p. 303.
[743] *Ibidem*, p. 200.
[744] Cf. J. García Gibert, *Cervantes y la melancolía*: *ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos,* op. cit., p. 119.
[745] *Ibidem.*
[746] Incluso ha habido alguna identificación implícita entre ambos: aunque sólo sea por lo bien que conviene a Darío ese título, Benedetti pone como nombre del epígrafe del apartado que le dedica al poeta nicaragüense en un texto de 1967 "Rubén Darío, Señor de los tristes". Cf. M. Benedetti, *El continente*, en *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 69-81. Para Benedetti la invención por parte de Darío de su propia melancolía sería una forma de despistarnos de la verdadera melancolía de su realidad de hombre débil, triste y "esencialmente solitario" que se adivina en la "zona oscura" de los interrogantes que laten al contrastar su realidad y la que reflejaba en sus poemas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por Lugones, y también la persecución infatigable del ideal y de la justicia, por encima, incluso, de las leyes y de la misma lógica. Compárense estos dos pasajes:

> contra las certezas, contra las conciencias,
> y contra las leyes y contra las ciencias,
> contra la mentira, contra la verdad...

> Q.—Es condición de la virtud indignarse ante la iniquidad, y correr a impedirla o castigarla, sin reparar en lo que ha de sobrevenir. ¡Pobre de la justicia vilipendiada, si su socorro dependiera de un razonamiento irreprochable o del desarrollo de un teorema! En cuanto a mí, no deseo ni la igualdad, ni nuevas leyes, ni mejores filosofías. Solamente no puedo ver padecer al débil. Mi corazón se subleva y pongo sin tasa, al rescate de su felicidad, mi dolor y mi peligro. Poco importa que esto sea con la ley o contra la ley. La justicia es, con frecuencia, víctima de las leyes. Tampoco sabría detenerme ante el mismo absurdo[747].

La figura de don Quijote se alza, así, para Darío, triunfante de los males que acosan al espíritu: es el caballero invicto, aquél

> que nadie ha podido vencer todavía.

Esa es, creemos, la clave de una afirmación de Lugones en el "Prólogo" de su *Lunario sentimental*, cuando pone su libro bajo la advocación de don Quijote con estas palabras:

> Digna sea ella, entonces, de mi maestro Don Quijote, que tiene al astro entre sus presas, *por haber vencido en combate singular al Caballero de la Blanca Luna*...[748]

La afirmación de que don Quijote había vencido al Caballero de la Blanca Luna puede despistar a algunos[749], puesto que en el libro de Cervantes el famoso hidalgo es derrotado definitivamente por él precisamente, pero para nosotros supone una pista inequívoca del significado y la proyección que ve el poeta argentino en la figura creada por Cervantes y que le hace seguir la estela del caballero invicto de Darío. Claro que, puesto que Lugones no es dado a imitar sin más, hay también en la aseveración una pizca de sutil ironía: supone asimismo la aceptación del destino infausto pero glorioso del caballero manchego, como una virtud más importante que todas las victorias, porque significa, en definitiva, la victoria del espíritu y del ideal, la que más le importaba a Lugones, y ello había sido expresado en el poema de Darío al glorificar a un don Quijote intacto en su heroísmo valeroso, generoso e idealista.

---

[747] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 316.
[748] *Ibidem*, p. 196. Las cursivas son nuestras.
[749] El editor de la obra en la edición de Cátedra manifiesta en una nota su desconcierto porque Lugones "compara la empresa del libro y las de Don Quijote, que objetivamente fracasó en todas las suyas, y especialmente en la del Caballero de la Blanca Luna, en la que hubo engaño organizado, y que además le supuso la pérdida de la libertad y la fantasía". Cf. J. Benítez, nota al "Prólogo", en L. Lugones, *Lunario sentimental,* Madrid, Cátedra, 1994, p. 97, n. 9.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lugones, menos entusiasta hacia lo español[750], asume una visión similar a la de Darío pero dándole una dimensión más universal. No es que Darío no eleve en su poema la validez del personaje cervantino y lo que simboliza a lo universal, sino que se enorgullece particularmente de que el referente sea hispánico, y eso mismo constituye un valor claro para él[751]. Lugones, con una actitud mucho más escéptica, adopta, frente al tratamiento idealizador de Darío, la opción paródica y desmitificadora, si bien su parodia no es destructiva: sirve para cuestionar los cimientos de un edificio deteriorado por los estereotipos y levantarlo sobre bases renovadas. A Hamlet se le había hecho adoptar todas las poses finiseculares del abatimiento y del hastío vital, y don Quijote, aunque menos corrompido por la afectación, había sido fijado como esa figura que despertaba, al menos en algunos contextos si hacemos caso a Darío, una admiración más bien rutinaria e insincera. Lugones busca en Hamlet la faceta que se alberga en la cara oculta de su luna, y hace suyo, no sin ironía, a un don Quijote que reivindica más que nunca ser lo que fue como caballero andante[752].

Hemos de subrayar el singular papel que el prestigio de la melancolía tiene en todo el proceso, y la fuerza que va tomando el canon de integración de los autores cuyos personajes se recrean. Es asimismo significativo que poetas como Darío y Lugones, en su búsqueda de un imaginario propio, asimilen, dándoles una respuesta personal, a los grandes mitos creados por Shakespeare y por Cervantes, pues a través de esas criaturas fueron –como dice García Gibert– "España e Inglaterra [...] las incubadoras de un nuevo concepto universal de la melancolía"[753]. La pieza de Lugones, con sus implicaciones metaliterarias,

---

[750] Arturo Capdevila, que lo conoció de cerca, habla incluso de "una hispanofobia sin alivio posible" en el espíritu del escritor argentino. Cf. A. Capdevila, *Lugones*, Buenos Aires, Aguilar, 1973, p. 255.

[751] El ensayo de 1904 de L. Williams, al que ya nos hemos referido alguna vez, al comparar a Hamlet y don Quijote señala como lo específico del segundo el que representa al hombre pero también al español: "Ambos, el frágil Hamlet y el frágill campeón de la Mancha son exquisitamente humanos; pero sólo Don Quijote es al mismo tiempo exquisitamente nacional. Hamlet es uno de nosotros; Don Quijote es uno de nosotros y también uno de mis amigos los españoles". Cf. L. Williams, *El verdadero espíritu de don Quijote de la Mancha*, en *Algunos intérpretes ingleses de Hamlet* y *El verdadero espíritu de don Quijote de la Mancha,* op. cit., p. 55.

[752] El venezolano Antonio Reyes volvería a dar voz propia a un don Quijote al que retrata con todos los rasgos de la fragilidad, la tristeza y el cansancio en un largo monólogo en que el héroe reivindica su existencia como "mito o símbolo de siempre"– anterior al relato cervantino– y su enraizamiento como figura que representa el más elevado ideal. También reclama el reconocimiento de su superioridad con respecto al propio Cervantes, genial como autor pero incapaz de darle a su vida la grandeza heroica de don Quijote, pues careció –argumenta– de las excepcionales cualidades morales y espirituales que son su esencia. Cf. A. Reyes, *Mitos, mujeres y encajes*, Caracas, Editorial Elite, 1940, pp. 57-64.

[753] Cf. J. García Gibert, *Cervantes y la melancolía*: *ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos,* op. cit., p. 137, n. 95.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ejemplifica no sólo el encuentro virtual de los dos personajes emblemáticos, sino también su curiosa confluencia en la cultura: son dos extraños, espíritus antagónicos en aspectos fundamentales, y siguen una trayectoria paralela que expresa su divergencia pero también su proximidad; al menos el destino literario así los unió, gracias en parte a que pueden representar el lado oscuro y el luminoso de las posibilidades humanas: don Quijote, puro caballero andante, como cruzado de la fe, del ideal y la utopía; el incrédulo Hamlet, como consciencia amarga de todos los fracasos, los suyos y los de la especie.

4.4 Revelaciones de las lecturas paródicas

Hamlet había vuelto a ese callejón sin salida después de la tentativa de escapar de su destino y vivir melancólicamente feliz a través de la creación de Laforgue, una tentativa abocada al fracaso. Pero el Hamlet de Laforgue, huido para siempre de Elsinor, no murió del todo, reapareció vagando interminablemente por las estaciones de tren, convertido en el Hamlet de Lugones, definitivamente despojado de sus privilegios y desheredado ("Os advierto, entre paréntesis, que no soy propietario"[754], le confiesa a don Quijote), evitando ya toda heroicidad y reencuentro con la muerte, pero mortalmente herido por algo peor que su antigua melancolía.

La parodia de Laforgue incluía la de la melancólica condición del príncipe, incluso en sus aspectos más trágicos y sombríos, como son el de la dilación, que ya tratamos, o algo tan amargo como los escarceos con el suicidio, asunto trivializado y puesto en cuestión por el Hamlet de la *Moralité*, que momentáneamente arrepentido por sus desafueros contra todo bicho viviente aparece

> casi dispuesto a suicidarse, o al menos a rajarse cicatrices, como penitencia[755].

En otro instante de remordimiento por Ophelia confiesa:

> El caso es que no puedo matarme, dejarme sin vida[756].

Y es que el suicidio encaja con la imagen que quiere proyectar, pero se compagina mal con su apego real a la vida, que se transparenta incluso al expresar su circunstancial atracción por la actriz Kate:

---

[754] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 315.
[755] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias*, op. cit., p. 77.
[756] *Ibidem*, p. 88.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Quiero amarla como a mi propia vida[757].

Su melancolía es esencialmente una actitud que debe cultivar como todo decadentista decimonónico, y por ahí asoman los ribetes de autocrítica, de parodia de sí mismo, del autor del texto. El Hamlet de Laforgue es el dilettante decimonónico que se mueve dentro de las contradicciones entre su pose de perdedor y su entusiasmo inevitable por la vida que puede explorar, un Hamlet que incluso teme que lo acusen de "crear escuela"[758], que intenta en vano ser lo que parece:

> se coge su futura calavera con ambas manos e intenta estremecerse con todo su esqueleto[759].

La transposición de Hamlet al espíritu de un *dandy* decimonónico es tal que el príncipe de Laforgue se ve cultivando su propio "hamletismo". Las reflexiones metafísicas que acosaron al héroe shakespeareano y que en muchos de los poemas de la primera etapa del escritor francés se habían expresado seriamente como angustiosa preocupación por el destino inevitable de dejar de ser son convocadas por el protagonista de la *Moralité* en un tono muy diferente[760] que le permite al poeta burlarse de lo que su Hamlet, mucho más preocupado en realidad por la vida que por la muerte, llama aquí sus "escrúpulos existenciales"[761]. La melancolía que exhibe el personaje es, en consecuencia, una impostura contra la que lucha su vitalismo y es también la pose que asume como autor (que remite irónicamente a la que ya ostenta como figura literaria). Como escritor de genio sueña con verse contemplado así, una vez muerto, por quienes exclamarán:

> "¡Pero mira quién está aquí, el bueno de Hamlet, tan mimado él, *con aquel talento suyo tan amargo*!"[762]

Y sueña también con pasear su "sorprendente" *ennui* por las calles de París mientras disfruta de un éxito absoluto:

> — ¿Así que crees tú que ante un público de la capital, ilustrado, el efecto sería arrollador? ¿Y me mirarían al pasar por la calle, *sorprendidos por mi aspecto triste*? ¿Y que algunos se matarían por resolver el enigma de mi vida?[763]

---

[757] *Ibidem*, p. 94.
[758] *Ibidem*, p. 74.
[759] *Ibidem*, p. 84.
[760] *Ibidem*, pp. 74, 83-84.
[761] *Ibidem*, p. 74.
[762] *Ibidem*, p. 84. Las cursivas son nuestras.
[763] *Ibidem*, pp. 91-92.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De esa pose sólo queda en el Hamlet de Lugones la consciencia y exhibición de su superioridad, palpable en su apariencia, en sus opiniones y en el desprecio que manifiesta cuando habla de los obreros en huelga como de "pobres diablos"[764] o dice que "las doncellas tienen tanto seso como los pájaros"[765]. En realidad todo en él es desprecio, resentimiento y fastidio. El escritor argentino da un paso más en su retrato del príncipe: éste ya no cultiva la melancolía, aunque padece efectos atribuibles al humor negro, como un "frío intermitente en la espina dorsal"[766] que le produce a su vez violentos estremecimientos y tiritamientos enfermizos. Más enfermo que nunca, ha llegado a cansarse de su perturbación y la rechaza: tal es el rasgo diferencial que Lugones imprime a su recreación del personaje. Ese rechazo está perfectamente visualizado en su fastidio hacia la luna, a la que increpa y escupe, y hacia el asno, y es puesto en contraste con la aceptación de don Quijote de su propia condición y de aquello que la representa igualmente. Es precisamente la luna en el apogeo de su poder, de su capacidad para influir en los hombres, la que excita el perfil más delirante de don Quijote y el más maníaco del desequilibrio de Hamlet, así como su debilidad nerviosa, ostensible por los tics y los temblores, las manías, las acciones y los movimientos compulsivos, las preocupaciones absurdas, las manifestaciones de sospecha de peligros invisibles por las que parece estar sujeto incluso a ciertos delirios. Hay algo en él del Hamlet que expresó con aquella clave cifrada su supuesto desvarío:

> I am but mad north-north-west. When the wind is southerly, I know a hawk from a handsaw[767].

Aunque el de Lugones habría dicho más bien: "Yo estoy loco especialmente con la luna llena". No es de extrañar, por tanto, que maldiga al astro que asocia a su trastorno. Por otra parte, el asno, al que H. llama en la pieza de Lugones "jumento lunático"[768], representa para Hamlet lo peor de su condición, los atributos que lo sumieron en la inacción[769], según vimos. Don Quijote ensalza a los asnos y a la luna como únicos y leales compañeros de sus

---

[764] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 314.
[765] *Ibidem*, p. 315.
[766] *Ibidem*, p. 318.
[767] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., II.ii.374-375. [Yo estoy loco sólo con el nornoroeste. Cuando el viento es del sur, distingo un halcón de una garza].
[768] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 317.
[769] El asno ha sevido para representar la acidia y la pereza. Aparece en ambas entradas de la *Iconología* de Ripa, que da sus significados de la tradición egipcia recogida por Pierio Valeriano. Cf. C. Ripa, *Iconología,* I, op. cit., p. 64; II, p. 196.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

extravíos y símbolos de su nocturna melancolía inspirada. Recordemos lo que dice de ambos:

> Yo amo a los asnos. Son pacientes y fieles. Su rebuzno distante, en las noches claras, está lleno de poesía.
>
> Mi alma se llena de poesía con la luna como el agua de una alberca que fue sombría entre abetos. A ella debo mis más ilustres inspiraciones. Años llevo de contemplarla, siempre propicia a mi amor. Para mí representa la lámpara de la fidelidad[770];

mientras que Hamlet reniega de los dos:

> *(Oyese a lo lejos el rebuzno de un asno.)* ¡Ah el maldito jumento lunático! Creo que le arrancaría las orejas con gran placer, a pesar de su bondad específica.
>
> *(Mira de pronto al cielo, y notando que la luna está ya visible de aquel lado, hace una mueca desagradable.)* Ahí tenéis a la luna, el astro de los amantes líricos. ¡La luna! ¡Qué inmensa bobería! Cada uno de sus cuartos me produce una jaqueca. *(Increpándola.)* ¡Eh, imbécil solterona, bolsa de hiel, ripio clásico, ladradero de canes, hostia de botica, cara de feto! *(Apretándose las sienes.)* ¡Uf, qué dolorazo de cabeza![771]

Reniega, por así decirlo, de una parte de su propia identidad, tanto más así cuanto que en la tragedia de Shakespeare se dirigió el apelativo a modo de insulto:

> Why, what an ass am I![772]

En el texto de Lugones esa parte de su identidad, la de lunático, lo ha convertido en una sombra de lo que fue, un personaje ridículo. Don Quijote sigue siendo orgullosamente el inspirado idealista, mientras que Hamlet está harto de su condición de inveterado melancólico, lleno de manías causadas por su disposición enferma; don Quijote es aún una especie de iluminado y Hamlet quiere sacudirse la pesadez mórbida con que, no ya su vida, sino su propio "yo" se ha malogrado, pero aquélla le persigue con los numerosos tics involuntarios, con la presencia obstinada de la luna cada noche, con el rebuzno del asno recordándole su antigua pasividad… Son el contrapunto de la fidelidad de que habla don Quijote al referirse también él a la luna y a los asnos. En las inacabables noches de este Hamlet esa fidelidad significa el recuerdo repetido de su "olvido bestial", de sus desvaríos, de su inspiración perdida, no puede desprenderse de ello como tampoco puede desprenderse de su viva consciencia, acaso lo más hamletiano que aún le queda.

Es curioso constatar que retratos como los de Lugones se ajustan más a los cuadros patológicos de la psiquiatría moderna (al menos la de su tiempo) que el de Shakespeare:

---

[770] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 317-320.
[771] *Ibidem.*
[772] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., II.ii.578. [¡Pero qué asno soy!]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para el personaje del dramaturgo inglés se han aventurado diagnósticos completamente diferentes, a veces contradictorios, pero de la versión extrema desarrollada en el Hamlet de Lugones sí que puede decirse que padece una neurosis obsesiva, como dictaminara Fernández Sanz para el príncipe de Dinamarca, o un trastorno maníaco-depresivo del tipo descrito por W. I. D. Scott. Los juicios que ha merecido el personaje shakespeareano en el ámbito de la psicología han fluctuado entre quienes lo han visto como alguien que sufre un verdadero desequilibrio o como alguien fundamentalmente cuerdo y sano. El Hamlet de Lugones no ofrece dudas al respecto: ha quedado irremediablemente afectado, y es posible que el escritor argentino llegue a burlarse de la prolijidad psicológica en torno al príncipe cuando dice:

> ¿Sabéis por qué chillan tanto mis zapatos? [...] Es una moda húngara. La he adoptado para acordarme siempre de que debo poner los pies en el mismo medio de las baldosas, sin pisar jamás sus junturas. *Manía que tiene, naturalmente, su nombre psicológico*[773].

Bucknill hablaba del sustrato mórbido que hacía que no pudiéramos desprendernos de "la idea de que se nos presenta una mente caída, si no de la soberanía de la razón, al menos del equilibrio de sus facultades"[774]. El Hamlet de Lugones razona de cuestiones generales con impecable lucidez; su perturbación es evidente, sin embargo, en lo que se refiere a la facultad imaginativa y en lo que toca a aquello que se asocia con su tragedia personal, y parece ser una dolencia más emocional que intelectual. Su estado maníaco es ahora más agudo y desquiciado que en la tragedia. También lo acosan los delirios, o eso parece, viéndosele escudriñar en las sombras como si pudiese descubrir allí el espectro de Polonio ("lanza un chillido de rata a la vacía penumbra"[775]) o el fantasma de su padre. En él emerge lo más enfermizo de la consciencia hamletiana adoptando las formas del miedo, la sospecha, la misoginia, las obsesiones, las manías y los gestos compulsivos, unidos a una imaginación corrompida. Además, tanto la recreación de Laforgue como la de Lugones reconstruyen, cada una de un modo particular y con sus implicaciones propias, ese aspecto fronterizo del desequilibrio de Hamlet que es la "antic disposition". El protagonista de la

---

[773] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 317. Las cursivas son nuestras.

[774] Cf. J. C. Bucknill, *The mad folk of Shakespeare,* op. cit., p. 71. "of the idea that a mind fallen, if not from the sovereignty of reason, at least from the balance of its faculties, is presented to us".

[775] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 313. Antes de matar a Polonius, que pide ayuda tras los cortinajes creyendo que el príncipe va a asesinar a su madre, exclama Hamlet: "How now? A rat! Dead for a ducat, dead". Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., III.iv.23. [¿Qué es eso? ¡Una rata! La mato por un ducado, muerta].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Moralité la había interiorizado por completo (la demostraba también en soledad), apareciendo como una mezcla de bufón y artista. Como dice B. Meyer: "en cierto modo, Laforgue vive la locura que el personaje de Shakespeare simula. Vive el absurdo del universo y el suyo propio, el del adolescente que es todavía"[776]. Así, la escena del cementerio, punto de inflexión en la obra de Shakespeare que nos muestra el rechazo de la "antic disposition" por parte de Hamlet, es utilizada por Laforgue en un sentido absolutamente contrario para descubrirle a su personaje su identidad bufonesca: tiene lugar el encuentro con el sepulturero que se la revela, y él la asume ya conscientemente a partir de ahí. El Hamlet de Lugones *ha llegado a ser* aquello que fingió, su "antic disposition" se ha transformado en una realidad, por lo que el jugueteo con el que pretendió despistar a Polonio se transforma en un verdadero trastorno de la imaginativa:

> Es una preocupación absurda, si queréis, y me la causa aquel cofre antiguo. A la ida me parece un elefante y a la vuelta una ballena"[777].

El desarrollo en ambos de esa condición adquirida en su identidad, que partió de un fingimiento, es puesto curiosamente de relieve en los dos textos. En el de Laforgue cuando dice Laertes:

> Fuera de aquí, pirado, o me voy a olvidar... Cuando se acaba en la locura es que se ha empezado por la farsa[778].

En el de Lugones porque aunque Hamlet aconseja "ensayar" la demencia lo vemos dominado totalmente por el desequilibrio, lo que quiere decir que también él comenzó por la farsa y ha terminado en la locura. Pero en su caso, antes que como una clase de astucia, la adopción de la locura surgió de la necesidad de un verdadero paliativo con el que evitar transitar por los laberintos intrincados y dolorosos del inconsciente. El absurdo es la otra cara de ese trastorno, absurdo que ya no ronda sólo a don Quijote, sino también a Hamlet en sus gestos, pero él es tan consciente de ello como de la imposibilidad de evitarlo, mientras que don Quijote bien lo ignora, bien se rinde de buena gana a ese absurdo, porque por encima de la racionalidad o no de las acciones o de las ideas están la justicia y la religión del ideal.

---

[776] Cf. B. Meyer, "Hamlet en Laforgue", en J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, op. cit., p. 21. "d'une certaine manière, Laforgue vit la folie que le personnage de Shakespeare simule. Il vit l'absurdité de l'univers et la sienne propre, en adolescent qu'il est encore".

[777] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 316.

[778] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias*, op. cit., p. 97.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los análisis y las lecturas críticas que hemos visto de estos mitos modernos nos ofrecen la constatación de que algunas apreciaciones importantes sobre el protagonista de la tragedia shakespeareana vertidas por los estudiosos aparecen incorporadas en la interpretación que Laforgue y Lugones hicieran al recrear a sus personajes. Podemos incluso hacernos la siguiente reflexión: si la crítica ha podido contribuir a su caracterización de los personajes, ¿en cuántos casos no habrá sido iluminada la percepción de algún crítico por las recreaciones del príncipe danés que estamos considerando? Hemos podido comprobar en varias ocasiones que ciertas explicaciones críticas de Hamlet parecen haber sido anticipadas en aspectos sustanciales por las piezas de Laforgue y Lugones. El hecho sirve al menos para validar estas palabras de Scofield referidas a la parodia laforguiana pero que en lo sustancial pueden aplicarse a la de Lugones: "como todas las buenas parodias, está lo bastante próxima al original para contener una crítica pertinente. La melancolía de Hamlet, su violencia y brutalidad impulsivas, el sentimiento de que nació para reformar la sociedad, las meditaciones metafísicas, la burla de sí mismo, el aspecto, la preocupación torturada pero irresoluta por la muerte de su padre, incluso el entusiasmo por el teatro, todo está deformado justo para salirse de tono y entrar a formar parte de la música discorde de la farsa"[779]. Una diferencia de ambas piezas se aprecia en los métodos para producir esa deformación: la farsa de Laforgue es construida, según analizamos, mediante reelaboraciones e inversiones irónicas, la degradación o trivialización de lo trágico y lo sublime, y la acentuación de los aspectos negativos del personaje. La parodia de Lugones lleva al extremo (como expresión de un proceso) los rasgos negativos de Hamlet, intensificados por su experiencia. Así se ve, por ejemplo, que la crueldad que el príncipe ejerce en la recreación laforguiana es un sustitutivo pueril de la verdadera empresa que debería acometer, y se concreta en acciones reales lo que en el Hamlet de Shakespeare puede verse como una potencialidad que se realiza sobre todo en palabras[780], mientras que

[779] Cf. M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* op. cit., pp. 37-38. "like all good parodies, it is close enough to the original to contain some pertinent criticism. Hamlet's melancholy, his impulsive violence and brutality, the feeling that he was born to reform society, the metaphysical musings, the self-mockery, the good looks, the tortured but indecisive concern with his father's death, even the enthusiasm for the theatre, all are twisted just out of key into the discordant music of farce". En la misma línea apunta Rodríguez López-Vázquez que parte del interés de la obra de Laforgue está "en la capacidad para desvelar facetas ocultas del personaje de Hamlet, más allá del tipo fijado por Shakespeare". Cf. A. Rodríguez López-Vázquez, "Introducción", en J. Laforgue, *Moralidades legendarias*, op. cit., p. 39.

[780] "Hamlet muestra algo parecido a la crueldad dos veces en la obra, una cuando se vuelve a Ophelia, al reconocer que es un señuelo, y más tarde cuando habla violentamente a su madre. Fustiga verbalmente a las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la crueldad de H. en la pieza de Lugones, que proviene de la del original shakespeareano pero incorpora algo de la violencia caprichosa de la de Laforgue, demuestra ser fruto del resentimiento, el fastidio y el escepticismo extremados y sin paliativos a que ha llegado el personaje, y de hecho se insiste en el texto en ideas que refuerzan el sentido de una evolución en él, evolución ya en desarrollo avanzado durante la tragedia shakespeareana, pero que alcanza sus manifestaciones más negativas en el Hamlet de Lugones: inicialmente confiado e idealista, ha llegado al estadio actual de pérdida de toda fe positiva ("cuando creía", "dejé de creer", "dejé de amarla cuando descubrí").

Que estas parodias llevan aparejadas un comentario y una profundización en ciertos aspectos del original se ve muy bien en cómo explota Laforgue en su *Moralité* uno de los ámbitos metafóricos más importantes y presentes en la tragedia shakespeareana, el de las imágenes de enfermedad, putrefacción, corrupción, etc., aspecto que ha sido destacado y analizado por los críticos. Caroline Spurgeon señala la recurrencia y el predominio de tales imágenes, en las que impera "la idea de la enfermedad, especialmente de una corrupción oculta que infecta y destruye un cuerpo sano"[781] como metáforas de una cualidad moral, central en el diseño de la obra y en su esencia trágica, un reflejo de la presencia del mal, especie de virus o veneno invisible que se inocula en las formas vivas y las destruye desde dentro[782]. El tono o la atmósfera que se crea en *Hamlet* se produce por esas imágenes "y descubrimos que la idea de una úlcera o tumor, como descripción de la insana condición

---

dos mujeres que ama [...] La crueldad expresada en palabras es un sustituto de la acción, una salida para lo que sabe que tiene dentro [...] Tiene la sensación de una potencialidad dentro de sí para ofensas no imaginadas o inimaginables, pero aquéllas de las que somos conscientes en él existen principalmente en su mente o imaginación". Cf. R. A. Foakes, "The art of cruelty: Hamlet and vindice" (1973), en K. Muir y S. Wells (eds.), *Aspects of 'Hamlet'*, op. cit., p. 34. "Hamlet shows a kind of cruelty twice in the play, once when he turns to Ophelia, recognising that she is a decoy, and later when he speaks savagely to his mother. He lashes verbally the two women he loves [...] The cruelty expressed in words is a substitute for action, an outlet for what he knows is in him [...] He has a sense of a potential in himself for unimagined, or unimaginable offences, but those we are aware of in him exist mostly in his mind or imagination".

[781] Cf. C. Spurgeon, *Shakespeare's imagery and what it tells us,* op. cit., p. 213. "the conception of disease, especially of a hidden corruption infecting and destroying a wholesome body".

[782] Wolfgang Clemens sigue básicamente las ideas de Spurgeon a este respecto. Enfatiza por su parte que las imágenes de una enfermedad infecciosa que destruye el cuerpo se derivan de la vívida descripción hecha por el espectro del proceso del envenenamiento, de cómo se extiende el mal por las saludables venas hasta coagularlas y quitarles su vigor (I.v.63); lo aniquila desde dentro dejándolo indefenso, y esto "se convierte ahora en el *leitmotiv* del imaginario: el suceso particular se extiende como símbolo del problema central de la obra. La corrupción de la tierra y las gentes de toda Dinamarca se comprende como un proceso de envenenamiento imperceptible e inexorable". Cf. W. Clemen, *The development of Shakespeare's imagery,* op. cit., pp. 112-113. "now becomes the *leitmotif* of the imagery: the individual occurrence is expanded into a symbol for the central problem of the play. The corruption of land and people throughout Denmark is understood as an imperceptible and irresistible process of poisoning".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

moral de Dinamarca, es, en general, la que domina"[783]. Spurgeon concluye que el problema fundamental en *Hamlet* no es el de "una mente demasiado filosófica o una naturaleza incapacitada para actuar con rapidez por temperamento"[784], sino que Shakespeare "lo contempla graficamente *no como el problema de un individuo en absoluto*, sino como algo más grande e incluso más misterioso, como una *condición* de la que el individuo mismo no parece responsable, no más de lo que se puede culpar a un hombre enfermo por la infección que lo golpea y lo devora, pero que, sin embargo, en su curso y desarrollo, imparcial e implacablemente, lo aniquila a él mismo y a otros, tanto a inocentes como a culpables. Esa es la tragedia de *Hamlet*, como es quizás el principal misterio trágico de la vida"[785]. Laforgue pone en escena y hace física la descomposición, la corrosión y la suciedad metafóricas en *Hamlet*, las integra en el paisaje, condensa la línea de imágenes omnipresentes en la tragedia shakespeareana al presentarnos a su personaje en las páginas iniciales:

> Este rincón del parque es la *cloaca* donde se echan los *detritus* de los invernaderos, *las flores sin lustre de efímeras galas* [...] La base de la torre en la que el joven y desdichado príncipe se ha venido arreglando la mar de bien para vivir reposa acurrucada al borde de una tranquila ensenada donde el Sund se las arregla igual de bien *para mandar a pudrirse una parte de sus cotidianos e impersonales quehaceres* [...] ¡Oh pobre *ancón estancado*! [...] Desde el *fondo cenagoso de los terrones de hierbajos* van subiendo, en los crepúsculos lluviosos, hacia la ventana de tan humano príncipe, los coros de antiguas familias de sapos [...] Ni los remolinos finales de los laboriosos barcos ni los perpetuos aguaceros apenas turban *la enfermedad dérmica de este rincón de agua madura, oxidada por una baba de hiel cubierta* (como malaquita líquida) *por cataplasmas de hojas planas en forma de corazón en torno a rústicos tulipanes amarillos* [...] ¡Pobre ancón!... Domésticos sapos, floraciones inconscientes. ¡Y pobre rincón del parque! *Ramilletes que las jóvenes olvidaron* al dar la medianoche. ¡Y el pobre Sund! [...] este rincón de agua es el espejo del infortunado príncipe Hamlet, en su torre paria, en su alcoba de dobles ventanas encristaladas de amarillo; una de ellas muestra, *en gris sucio*, los cielos, la ensenada y la existencia irremediable [...] Y en una mesa, bajo la claridad insomne de las vidrieras amarillas, un laboratorio de aguafuertista, *corroído irremediablemente por la suciedad del ocio*. Un montón de libros que más parece *un estercolero*, un órgano pequeño, un órgano pequeño, un espejo de cuerpo entero, un diván, un secreter (tiene miedo de que lo envenenen, desde el turbio fallecimiento de su padre)[786].

---

[783] Cf. C. Spurgeon, *Shakespeare's imagery and what it tells us,* op. cit., p. 316. "and we discover that the idea of an ulcer or tumour, as descriptive of the unwholesome condition of Denmark morally, is, on the whole, the dominating one".

[784] *Ibidem*, p. 318. "a mind too philosophic or a nature temperamentally unfitted to act quickly".

[785] *Ibidem*, p. 319. "sees it pictorially *not as the problem of an individual at all*, but as something greater and even more mysterious, as a *condition* for which the individual himself is apparently not responsible, any more than the sick man is to blame for the infection which strikes and devours him, but which, nevertheless, in its course and development, impartially and relentlessly, annihilates him and others, innocent and guilty alike. That is the tragedy of *Hamlet*, as it is perhaps the chief tragic mystery of life". En cursivas en el original.

[786] *Ibidem,* p. 62, 63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La correspondencia en *Hamlet* de semejante entorno hay que buscarla particularmente en fragmentos de la primera parte de la tragedia[787], donde el príncipe ve primero el mundo como un "unweeded garden" [jardín de malas hierbas sin arrancar], y después el firmamento como "a foul and pestilent congregation of vapours" [una inmunda y pestilente acumulación de vapores]:

> How weary, stale, flat and unprofitable,
> Seem to me all the uses of this world!
> Fie on't, ah fie, 'tis an unweeded garden
> That grows to seed; things rank and gross in nature
> Possess it merely[788].

> I have of late, but wherefore I know not, lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed it goes so heavily with my disposition that this goodly frame the earth seems to me a sterile promontory, this most excellent canopy the air, look you, this brave o'erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire, why, it appeareth nothing to me but a foul and pestilent congregation of vapours[789].

Las imágenes de Laforgue son, por tanto, una traducción ajustada de la percepción de la realidad que tiene Hamlet tal y como aparece expresada en los pasajes citados. Wolfgang Clemens comenta del primero que "La imagen de las malas hierbas, implícita en la palabra "sin escardar", está relacionada con las imágenes de la enfermedad en la obra de Shakespeare"[790]. Así lo vemos también en el texto de Laforgue, que presenta ante nuestra vista el panorama de un rincón del parque poseído por restos "rank and gross" [fétidos y groseros] de la naturaleza: "los detritus de los invernaderos", "las flores sin lustre de efímeras galas", "los terrones de hierbajos", "la enfermedad dérmica de este rincón de agua madura, oxidada por una baba de hiel cubierta [...] por cataplasmas de hojas planas en forma de corazón en torno a rústicos tulipanes amarillos", "Ramilletes que las jóvenes olvidaron". Pero además, la melancolía que da lugar a la percepción negativa en la tragedia,

---

[787] Si la segunda parte contiene menciones a enfermedades concretas, en la primera se alude de modo más generalizado a la corrupción y la decadencia. Cf. W. Clemen, *The development of Shakespeare's imagery,* op. cit., p. 117.

[788] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., I.ii.133-134. [¡Qué fastidiosas, rancias, insípidas e inútiles / Me parecen todas las costumbres de este mundo! / ¡Qué asco! ¡Ah, qué asco! Es un jardín de malas hierbas sin arrancar / Que llegan a germinar; sólo las cosas fétidas y groseras de la naturaleza / Lo poseen].

[789] *Ibidem*, II.ii. 295-303, p. 253. [Últimamente he perdido, pero no sé por qué, toda la alegría, he abandonado todo hábito de ejercicio; y en verdad me siento de un humor tan abatido que esta hermosa estructura, la tierra, me parece un promontorio estéril, esta excelentísima bóveda, el cielo, mirad, este magnífico firmamento que pende sobre nosotros, este majestuoso techo adornado con un fuego dorado, pues bien, eso no me parece más que una inmunda y pestilente acumulación de vapores].

[790] Cf. W. Clemen, *The development of Shakespeare's imagery,* op. cit., p. 117. "The image of weeds, touched upon in the word "unweeded", is related to the imagery of sickness in Shakespeare's work"

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como uno de sus síntomas más ilustrativos, tiene su reflejo en la correlación que expresa Laforgue entre el paisaje que dibuja y el príncipe que presenta, pues la dilatada descripción del poeta tiene como finalidad prefigurar la melancolía hamletiana formando un todo con su entorno, tal y como lo establece con la afirmación a la que llega: "este rincón de agua es el espejo del infortunado príncipe Hamlet".

No sólo se nos presenta una estampa intensamente repulsiva y de una decadencia absoluta en la pintura del rincón hecha por Laforgue, sino que es inevitable que percibamos las implicaciones sensoriales, particularmente olfativas, de toda esa inmundicia rodeando la torre de Hamlet que nos alcanza como un cuadro de imágenes precisas: imaginamos sin dificultad, casi sin poder evitarlo, la fetidez del lugar donde los detritus estancados y las sobras diarias se pudren. El lector de Shakespeare conoce bien la efectividad y frecuencia de ese procedimiento shakespeareano de recurrir a la intensidad olfativa para expresar la repulsión más aguda: "él expresa el colmo de la aversión y el horror por medio de los olores repugnantes, y [...] en su imaginación el pecado y las acciones perversas siempre huelen insoportablemente mal. Somos claramente conscientes de esto en *Hamlet*, con su idea fundamental de un tumor horrible, de la putrefacción y la corrupción, los delitos que son 'fétidos' y cuyo hedor llega al cielo"[791].

El entorno que rodea como una afección asfixiante la soledad del príncipe nos hace recordar la interpretación de Lyons de la melancolía de Hamlet como respuesta justificada al mundo corrompido y pervertido, a la sociedad enferma, al mundo infecto (ese es el sentido que tiene para la estudiosa el predominio de las imágenes de enfermedad), además de que las enfermedades específicas cuyas alusiones abundan en la segunda parte de la tragedia aparecían vinculadas con la melancolía en la imprecisa terminología médica contemporánea[792]. Y si el ámbito de lo mórbido era propicio a la manifestación de la melancolía, cuyos dominios se habían extendido tanto que llegó a convertirse en el Renacimiento casi en sinónimo de enfermedad, en el caso del personaje de Laforgue –protagonista de otros tiempos– la corrupción insana se introdujo, además, en su vida, en su interior, ya no era sólo el elemento generador de su respuesta melancólica; por eso la

[791] Cf. C. Spurgeon, *Shakespeare's imagery and what it tells us,* op. cit., p. 79. "he expresses the height of disgust and horror through the medium of revolting smells, and that to his imagination sin and evil deeds always smell foully. We are definitely conscious of this in *Hamlet*, with its underlying idea of a foul tumour, of rottenness and corruption, offences that are 'rank' and smell to heaven".
[792] Cf. B. G. Lyons, *Voices of melancholy,* op. cit., p. 111.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mención a una enfermedad concreta (el cáncer corrosivo) que el Hamlet de Shakespeare identificó con la figura de su tío[793] como el emblema vivo de la degeneración moral más sórdida, aparece en el de Laforgue aplicado a sí mismo:

> mi cáncer aún no supura[794].

En consecuencia, la melancolía en el texto de Laforgue se manifiesta como la enfermedad del príncipe, pero adopta también la forma moral de respuesta a un mundo putrefacto y enfermo, creándose un contraste irónico más intenso que en el de Shakespeare entre esa condición y ese mundo con la respuesta que provoca y las posibilidades vitales o capacidades inmensas que el príncipe teme desperdiciar. Así pues, la enfermedad resulta ser un atributo del mundo y, a la vez, un trasunto del propio interior del melancólico afectado por la plaga de la visión negativa, de la moral escéptica a que inclina la melancolía, una dialéctica que encaja también en la relación entre el decadentista y el mundo.

En el texto de Lugones, más breve que el de Laforgue pero muy denso en sugerencias e implicaciones, el escritor resume el asunto en una sola insinuación que es, no obstante, suficientemente explícita al apuntar al sentido de "contaminación" del propio Hamlet, a quien se desplaza ya buena parte de la responsabilidad en el inicio del proceso que casi podríamos llamar moralmente degenerativo, una perturbación que acaba en la perdición por la crueldad destructiva. Ello se expresa con una imagen que sitúa en el personaje la fuente de esa contaminación:

> Habéis comenzado rompiendo espejos o *manchando tapices con los pies llenos de lodo*[795].

Un rasgo de la descripción dada al principio de la pieza, acompañado de uno de los gestos compulsivos del personaje ("Tiene las manos muy blancas; no da tres pasos sin mirarse las uñas"[796]), dejaba traslucir, más que mera preocupación por una pulcritud excesiva, la obsesión por la limpieza impecable de las manos que parece ser una expresión simbólica de la obsesión por la inocencia perdida, y que al lector de Shakespeare no puede dejar de recordarle vivamente el momento de extravío absoluto de una Lady Macbeth cuya

---

[793] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., V.ii.69.
[794] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 75.
[795] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 318. "Mancho lo que toco!", había dicho también allá por 1880 el Hamlet de Gutiérrez Nájera. Cf. M. Gutiérrez Nájera, "Hamlet a Ofelia", *Poesía completa,* op. cit., p. 109.
[796] *Ibidem*, p. 313.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conciencia culpable la asediaba en su agitado sueño de sonámbula con el olor y las manchas de la sangre imborrable en sus manos.

En los textos de Laforgue y Lugones se dramatiza el conflicto de Hamlet sobre todo en su interior, allá donde le corresponde como héroe de la modernidad, en la que la subjetividad y el individualismo han erigido su trono. El Hamlet de Lugones no llega a hablar en términos concretos de enemigos, de aquéllos que le han destrozado la vida, sino que meramente constata el hecho ("Un día descubrís que os han torcido brutal e irremediablemente la vida") poniendo el énfasis en los efectos devastadores de ello. Los culpables se vuelven entidades abstractas, como la perfidia, o generalizadas, como los espectros o las mujeres. El personaje ha quedado definitivamente solo, y de él se puede decir, acaso más que del de Shakespeare, lo que afirmara Walter Benjamin de éste: "Su vida [es] objeto ejemplar de su luto"[797]. Ahora, más que nunca, es él mismo lo que más le importa, emblema de un fenómeno cultural (el hamletismo), del yo hiperdesarrollado, y convertido en una especie de decadentista marginal decimonónico. En manos de Laforgue y Lugones, Hamlet pierde alguna de sus caras más nobles; en el trágico reconocimiento de que el mundo estaba fuera de quicio (diagnóstico al que no era ajena la viva consciencia que otorga la mirada melancólica) y en la expresión de la pesadumbre de haber nacido para ordenarlo latía un designio que excedía lo personal, la posibilidad de una sociedad mejor se vislumbraba, alguna forma de tendencia a la utopía –siquiera como necesidad reformista– se adivinaba; pero no es ese el Hamlet de ambos escritores, sino un personaje aún más intensamente individualista cuya vida es de modo muy particular lo que le queda y lo que le concierne. En este aspecto es muy apropiado el contrapunto de don Quijote que le opone Lugones: la locura quijotesca es de dimensión utópica, tiene lugar como única vía de reconciliación en el individuo de la realidad y el ideal; por ello es una solución individual, pero tiene su dimensión social; el hidalgo busca ciertamente "desfazer entuertos" y ordenar el mundo, arreglarlo, restablecer la justicia más elemental y genuina. Aunque también el príncipe danés debiera restablecer el orden, en absoluto emprendería su tarea con el entusiasmo vital con el que lo haría el caballero andante; no obstante sí existe un dinamismo agónico que surge en el personaje al debatirse continuamente entre su yo interno y las circunstancias externas, y que le da la dimensión de héroe trágico. El H. de

[797] Cf. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán,* op. cit., p. 150.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lugones, un histérico lleno de tics y manías, más cínico que irónico, ha perdido ese dinamismo trágico y la dimensión heroica. Ahora es un hombre práctico, "materialista", según se llama a sí mismo, exacerbadamente individualista, pero en un momento en que tal individualismo no está ni siquiera al servicio de una empresa personal, y carece de la grandeza que tuvo cuando las circunstancias le obligaban a poner su destino al servicio de un mundo desquiciado.

El H. de Lugones no es, desde luego, exactamente el Hamlet de Shakespeare. El héroe shakespeareano certificó con su famosa frase última, "The rest is silence"[798], el final de sus sufrimientos, que en gran parte se le habían agudizado al adquirir forma en su lenguaje[799]; Hamlet mismo *era* su lenguaje porque con él articulaba sus angustiosas obsesiones y el flujo inagotable de su pensamiento, y dejar de existir no podía ser formulado por él sino como silencio. Sin embargo, redivivo en otros tiempos, volvería a hablar aún mucho –probablemente demasiado– antes de que Lugones lo convirtiera, en su pieza magistral, en un "charlatán sospechoso" y nos mostrara la naturaleza de su condena, habitante perpetuo en su cárcel de palabras.

[798] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., V.ii.363. [Lo demás es silencio].
[799] "Él es el paradigma del dolor, pero expresa el duelo con una verbosidad extraordinaria, y su continuo ingenio da el efecto paradigmático de hacerlo parecer interminablemente vivaz, incluso cuando está en duelo". Cf. H. Bloom, *Shakespeare. La invención de lo humano,* op. cit., p. 486.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Capítulo 5:
LA CONSTRUCCIÓN DE ESPACIOS PROPIOS: LO FEÉRICO, LO PASTORIL Y LO GALANTE EN RUBÉN DARÍO Y EN LEOPOLDO LUGONES. LA HERENCIA DE SHAKESPEARE

5.1 Darío y sus precedentes

5.1.1 El "Sueño" shakespeareano de Darío

El mundo feérico salido de la fantasía de Shakespeare, ese mundo impregnado de gracia y delicadezas poéticas, no habría de resultar ajeno a los espacios literarios definidos por el Modernismo. Cuando Darío afirma que lo poseyó el deslumbramiento shakespeareano habla no de la increíble creación de caracteres admirada ya para entonces grandemente en el dramaturgo sino de su no menos portentosa facultad poética concretada en la creación de un mundo de hadas y otros seres maravillosos. Sabemos bien cómo se enriqueció el universo de ensueño rubeniano con las sugerencias extraídas de los mundos mágicos de Shakespeare, y no sólo porque él lo exprese en alusión a su cuento "El velo de la reina Mab", tan emblemático como el de "El rey burgués" en la producción cuentística del autor nicaragüense, sino por un buen número de poemas y de otros cuentos que se nutren de esas realidades fantásticas, creaciones en las que vemos deambular junto a Mab, a Puck, a Titania, a Oberon…

Darío conoció bien buena parte de la obra de Shakespeare, primero por traducciones, y después, probablemente, se acercó directamente a los textos[1]. Sin embargo,

[1] En la edición de los *Cuentos completos* de Darío anotada por Ernesto Mejía Sánchez se nos ilustra a este respecto. En una nota a "La miss", que data de 1893, señala el editor: "El conocimiento de Shakespeare que alcanzó Darío en sus primeros años a través de las traducciones de José Arnaldo Márquez y Menéndez Pelayo, llega por esta época a los textos originales, a juzgar por sus citas, todas en inglés". Cf. R. Darío, *Cuentos completos,* op. cit., p. 273, n. 2.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

si bien hay algunas consideraciones aisladas sobre la apropiación de elementos shakespeareanos en la obra de Darío, apenas hemos encontrado estudios que se dediquen al tema con alguna profundidad. En un trabajo cuyo título es "Desvelando a la reina Mab: Shakespeare como fuente imaginativa y estética del modernismo" se analiza la adopción de la reina Mab en el conocido cuento del escritor nicaragüense de un modo excesivamente genérico; el crítico se centra en trazar un paralelismo entre manierismo y modernismo al que responderían las afinidades de los dos poetas, debido fundamentalmente al sincretismo que caracteriza a ambos estilos y que en el caso de Darío se cumpliría con la superposición de lo parnasiano al motivo shakespeareano[2]. Arturo Marasso ya había llamado la atención, en su análisis de las fuentes de Darío, sobre la transformación operada en el carro del hada descrito por Rubén, apuntando que su dibujo preciosista esbozado "con el idioma de Gautier" transforma "El poético humorismo de Shakespeare [...] en suntuosidad"[3]. Señala asimismo que la adopción de Puck –el singular duende de *A midsummer night's dream*– para el cuento de *Azul* titulado "El rubí" (en el que se incluye una mención a Titania), se encuentra en un contexto que hereda el vocabulario parnasiano y algunos aspectos del romanticismo de Hugo[4]. Otra hibridación de lo shakespeareano con lo parnasiano le llega a Darío, según Raimundo Lida, mediante el estro de Catulle Mendès, precisamente en la recreación del universo feérico del dramaturgo isabelino: "cuánto debe a la lectura de Mendès –no sólo a la de Shakespeare– el autor de *El velo de la reina Mab* y de *El linchamiento de Puck*"[5].

Para comprender uno de los aspectos fundamentales de la asimilación de lo shakespeareano en la obra de Darío tenemos una guía privilegiada y enormemente

[2] Cf. J. Paden, "Desvelando a la reina Mab: Shakespeare como fuente imaginativa y estética del modernismo", en J. Cruz Mendizábal y J. Fernández Jiménez (eds.), *Visión de la narrativa hispánica: ensayo*, Indiana, Indiana University of Pennsylvania (Publications of the Department of Spanish and Classical Languages), 1999. pp. 167-178.

[3] Cf. A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética,* op. cit., p. 320. Indicó además Marasso otra fuente del cuento que viene a apoyar el canon de integración de autores al que nos hemos referido con frecuencia. El crítico señala la equivalencia entre el cuadro presentado por Darío y el panorama que presenta Cervantes en el *Coloquio de los perros* en el hospital de Valladolid: "cuatro quejosos" que –afirma– "son los cuatro hombres que "se quejaban" en *El velo de la reina Mab* [...] Los cuatro breves discursos de los quejosos cervantinos aparecen transformados en los discursos del cuanto de *Azul* [...] El amarillento manuscrito del poeta de este cuento, es el mismo del poeta del *Coloquio de los perros*". *Ibidem*, p. 321.

[4] *Ibidem*, p. 326..

[5] Cf. R. Lida, "Los cuentos de Rubén Darío. Estudio preliminar", en R. Darío, *Cuentos completos,* op. cit., p. 54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reveladora en el poema "Dream" de *El canto errante* (1907), donde el poeta realiza su particular versión del sueño shakespeareano (*A midsummer night's dream*), al que el entrecomillado título en inglés de la composición poética se refiere. El suyo es, eso sí, un sueño de artista presentado como una especie de *fiesta galante* que reúne en un paisaje boscoso a los creadores y a sus criaturas o bien los funde; se trata de una *fiesta galante* nocturna, según delatan la presencia de la luna y la referencia al "sueño" shakespeareano, más al estilo de las de Verlaine y de la "Fête chez Thérèse"[6] de Victor Hugo –a la que significativamente alude– que al de las originarias de su admirado Watteau. Tal fue uno de los cambios que aconteció en la revitalización del tema durante el siglo XIX: un precedente de esa revitalización es, precisamente, la "Fête chez Thérèse" de Hugo, que acaba con un paisaje de claro de luna. La primera composición de las *Fiestas galantes* (1869) de Verlaine se llama justamente "Clair de lune" y Darío continúa esa nueva "tradición" de componer fiestas galantes nocturnas[7], que se armoniza en su "Dream" con el contexto del referente shakespeareano.

En el sueño animado por el poeta nicaragüense confluyen seres de diferentes ámbitos: poetas como Shakespeare, Heine, Hugo, Verlaine, Nerval, Laforgue y Mallarmé, pero también se dibuja a lo largo de una estrofa la presencia del ilustrador Aubrey Beardsley (original representante del movimiento *art nouveau*), y desfilan igualmente el Bottom y la Titania de Shakespeare, la Thérèse de Hugo o las ninfas con Verlaine, mientras que el propio Verlaine es definido "entre un querubín y un chivo" y Beardsley es visto "como un silfo zahareño". Encontramos aquí, además, uno de esos destacados ejemplos de maridaje de las artes; es una composición en la que conviven, completando espacios estéticos y espirituales, pintura, música y poesía. El poema mismo no es sino un cuadro que representa esa especie de *fiesta galante* en la que las parejas mencionadas no son tantas como las insinuadas: aquéllas que conforman los mundos imaginarios creados por los

[6] El poema se encuentra en *Las contemplaciones*.
[7] Cf. L. Schiavo, "Espacios imaginarios: Las «fiestas galantes»", op. cit., p. 158. Esa variación no significa en realidad un distanciamiento del arte de Watteau, antes bien es un signo más para situarnos en un universo coherente que se reconoce siempre en las realizaciones del pintor francés, a las que se ve teñidas de melancolía. La sutileza de aquél bien pudo conformarse con la luz de las horas crepusculares. La exacerbación romántica, los hastíos decadentistas y la síntesis modernista de todo ello encontraron un ámbito más apropiado en la noche iluminada cadavéricamente por el astro lunar y en la intensificación de los contrastes.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

artistas e inevitablemente sugeridos, porque el nombre mismo de Shakespeare, al que se debió el breve y cómico idilio entre el rústico Bottom y la reina de las hadas, Titania, evoca todas las posibilidades del romance; mientras que Nerval, exponente de la privilegiada relación entre la luna y los poetas, aparece como el Endimión de la comitiva. Beardsley, con medios que aúnan lo material y lo evanescente, plasma en arte visual la ilusión de la que forma parte. La música se abre paso desde el principio en la figura misma del poeta, ese "poeta divino", especie de Ruiseñor esencial (el propio Shakespeare, según parece), que "trina"; Heine, por su parte, "hace un lied"; Verlaine evoca por sí solo la primacía de la música que ostentó como estandarte de su poética, y Mallarmé pone el silencio, componente indispensable de la música más esencial. Veamos la composición:

Se desgrana un cristal fino
sobre el sueño de una flor;
trina el poeta divino...
¡Bien trinado, Ruiseñor!

Bottom oye ese cristal
caer, y, bajo la brisa,
se siente sentimental.
Titania toda es sonrisa.

Shakespeare va por la floresta,
Heine hace un «lied» de la tarde...
Hugo acompasa la fiesta
«chez Thérèse». Verlaine arde

en las llamas de las rosas,
alocado y sensitivo,
y dice a las ninfas cosas
entre un querubín y un chivo.

Aubrey Beardsley se desliza
como un silfo zahareño:
con carbón, nieve y ceniza
da carne y alma al ensueño.

Nerval suspira a la luna.
Laforgue suspira de
males de genio y fortuna.
Va en silencio Mallarmé[8].

Shakespeare preside el poema indiscutiblemente; es él quien proporciona la inspiración básica del mismo: de ese "Dream" que lo hace resurgir conviviendo con algunas de sus criaturas y que a la vez lo señala como guía de un cortejo de artistas decimonónicos, que,

[8] Cf. R. Darío, "Dream", *El canto errante*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., pp. 1004-1005.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sean románticos, decadentes o simbolistas, figuran, en cualquier caso, entre aquellos que abrieron con sus obras y sus poéticas las puertas de la modernidad. Y si Shakespeare –omnipresente– preside, Hugo, se nos dice, "acompasa la fiesta" (no en vano había sido el vehículo de ensalzamiento del genio inglés y quien estableciera las bases para que se abrieran las vías a esas poéticas nuevas que acabamos de mencionar).

El movimiento del poema va desde la exuberancia lírica y gárrula hacia la zona de más oscuridad e introspección, acabando con las figuras que suspiran o callan. La línea trazada en él expresa las posibilidades múltiples de significación que permitía el tema de las *fiestas galantes*, cultivado en alguna de sus formas[9] por la mayoría de los creadores que el poeta nombra. Leda Schiavo subraya precisamente como la característica más notoria del tema y uno de los aspectos que lo han convertido en un paradigma tan interesante e inspirador para artistas y poetas "la hibridez, la mezcla, la superposición de tiempos, de estilos, de géneros, de máscaras, de sentimientos"[10]. Así, frente a la apreciación de los aspectos por separado de esas fusiones ("Algunos críticos han visto sólo la parte alegre, placentera, luminosa. Otros, el lado oscuro: acentúan lo que hay de melodramático, la mirada triste de los personajes, el lado melancólico de la libertad sexual, el ocultamiento de la máscara"), se ha advertido en las *fiestas galantes* la representación de "un mundo dual, un mundo escindido, lectura que también se ha hecho de la obra de Verlaine, Darío y Valle-Inclán"[11].

[9] Hay que considerar que el tema permite un tratamiento que se abre a diversos motivos, pues existían antecedentes del mismo en la literatura bucólica, en los cuadros de fiestas campestres y en las cortes de amor medievales; al afianzarse en el siglo XVIII lo hace presentando "una reunión para el goce sexual o sensual al aire libre, en contacto con la naturaleza" que puede incluir a veces el motivo del viaje a o desde la isla de Venus, Citera, presentando a los personajes a punto de embarcarse, y con ciertos elementos recurrentes: "Participan personajes de diversas jerarquías: nobles con hermosas vestimentas, a veces disfrazados de pastores; personajes de la *commedia dell'arte* con sus trajes característicos; abates —o personas que llevan esa vestimenta, como podían hacerlo los estudiantes— y también músicos y animales domésticos. La Grecia clásica y el Renacimiento están aludidos con la presencia de los dioses y semidioses paganos y con la recreación del mundo de la literatura pastoril". Cf. L. Schiavo, "Espacios imaginarios: Las «fiestas galantes»", op. cit., p. 155-156.

[10] *Ibidem*, p. 156. Schiavo recorre el desarrollo del tema desde su consolidación en el siglo XVIII con Watteau en pintura y Marivaux en el teatro, partiendo de precedentes rastreables desde la antigüedad. hasta las realizaciones que se deben a la revitalización del tema entre mediados del siglo XIX y principios del XX, y señala algunos de los rasgos de las variantes que se desarrollan con Verlaine, Darío y Valle-Inclán.

[11] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.1.2 Revitalización del tema de las *fiestas galantes* en el siglo XIX. La Citera de Baudelaire y las *fiestas* de Verlaine

De lo que no cabe duda es de que la recuperación de la temática galante es impensable sin considerar las connotaciones melancólicas que llevaba incorporadas, ya muy presentes en las telas de Watteau[12]. Precisamente las variaciones que experimenta en su evolución intensifican esas connotaciones[13]: así el hecho de hacerlas nocturnas. Baudelaire, que toma su inspiración para el poema "Un voyage à Cythère" (*Las flores del mal*) de unas líneas de Nerval, según confiesa él mismo[14] (el referente último sigue siendo el cuadro de Watteau, al que incluyó como uno de sus "faros"), habla de Citera como de una isla "triste et noire" [triste y negra], y contrasta las noticias alegres e idílicas que le llegan sobre el lugar con el panorama que encuentra: se destaca allí una horca y unos pájaros se ceban sobre el cuerpo podrido de un ahorcado, transformando la isla del amor en el lugar donde se expían las culpas de "infâmes cultes" [cultos infames]. El poeta se identifica con el ahorcado, en una imagen característica de los más desdichados hijos de Saturno (fig. 9), y su subjetividad transmuta la realidad amable de la isla de Venus en un espacio negro y lacerante en el que encuentra el reflejo de sí mismo:

> – Le ciel était charmant, la mer était unie ;
> Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
> Hélas! et j'avais, comme en un suaire épais,
> Le cœur enseveli dans cette allégorie.
>
> Dans ton île, ô Venus! je n'ai trouvé debout
> Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...

[12] Una excelente exposición del tema es la que hace Jean Starobinski en: *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1964.

[13] Starobinski traza la evolución de la temática galante dentro de la filosofía y la mitología del placer, y estudia con penetración el tránsito del reflejo del idilio en las artes a la irrupción de los elementos del desorden propiciados por la estética de lo sublime, que incita a representar lo indómito de la naturaleza, el sentimiento de terror y la consciencia de la muerte que caracterizan las "pastorales fúnebres" en muchas obras del siglo XVIII. *Ibidem*, pp. 160-161. Una muestra de la importancia de las apreciaciones de esa dualidad la tenemos en el hecho que subrayamos en otro lugar de nuestro trabajo, donde consideramos cómo el reflejo intensamente moderno de las ambigüedades en el entorno cortesano de *Love's labour's lost* de Shakespeare, que se llegó a interpretar bajo la inspiración de Watteau, hizo que tal obra también experimentase un auge en los gustos al recuperar el favor de críticos y productores en el siglo XX.

[14] Fueron publicadas en 1844 en *L'artiste*. Cf. L. Martínez de Merlo, notas, en Ch. Baudelaire, *Las flores del mal,* op. cit., p. 447, n. 1.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

– Ah! Seigneur! donnez-moi la force et le courage
De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût![15]

La inspiración de Verlaine para sus *Fêtes galantes* tampoco procede exclusivamente de Watteau: se proponen como antecedentes los nombres de Victor Hugo, Gautier, Banville o el propio Baudelaire[16]. No deja de ser significativo que el autor de los *Poemas saturnianos* de 1866 publicara tres años después un libro entero bajo el título de *Fiestas galantes,* en el que los elementos más amables, gráciles y placenteros de las reuniones son contrarrestados, bien dentro de una misma composición bien en composiciones distintas, por el tono irónico o abiertamente burlón, el sentido de lo artificioso o de lo frívolo y la consciencia de lo efímero. Hay momentos de ensoñación y éxtasis, pero en la voz del poeta –que a veces es mero transmisor de los sentimientos de los personajes– domina, por encima de la dicha voluptuosa de la plenitud, la inquietud melancólica por lo que se conoce como pasajero, y se conjugan, en el universo dual que componen esos cuadros, belleza y tristeza. Así ocurre en "Clair de lune", donde el encanto alegre de la mascarada, la música y el baile encuentra su contrapunto melancólico en la inspiración que brinda el claro de luna:

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth, et dansant, et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les arbres[17].

[15] Cf. Ch. Baudelaire, "Un voyage à Cythère", *Las flores del mal,* op. cit., p. 450. "–Lisa estaba la mar, y encantador el cielo; / para mí todo estaba negro y sangrante ya, / y amortajado, ¡ay!, cual en sudario espeso, / tenía el corazón en esta alegoría. / ¡Oh Venus!, en tu isla tan sólo encontré en pie / una horca simbólica, y colgada mi imagen… / –¡Ah, Señor!, concededme el valor y la fuerza / de contemplar mi alma y mi cuerpo sin asco". *Ibidem*, p. 451.

[16] Cf. L. Schiavo, "Espacios imaginarios: Las «fiestas galantes»", op. cit., p. 157.

[17] Cf. P. Verlaine, *Poesía,* op. cit., p. 74. "Delicioso paisaje es vuestra alma / Con el encanto de máscaras y disfraces / Que tañen sus laúdes y bailan aunque / Tristes bajo sus ropas multicolores. / Esos seres aunque en modo menor canten / Al amor victorioso y a la vida oportuna / No parecen creer en su felicidad / Y unen sus cantos al claro de luna, / Al sereno, triste y hermoso claro de luna / Que hace soñar a los pájaros en los árboles / Y sollozar de éxtasis a los altos surtidores, / Esbeltos juegos de agua entre los árboles". *Ibidem*, p. 75.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lo festivo, lo jovial y lo colorido, a veces mero disfraz o realidad epidérmica, dan paso con frecuencia a la palidez, la fragilidad, la languidez de los gestos; cuadros hay en que prevalece la actividad risueña y despreocupada o el éxtasis contemplativo y mudo, mientras que en otros se asiste al cansancio o al silencio claudicante. Lo arcádico, visto en el mundo pastoril cuyo reflejo literario fue un precedente de las *fiestas galantes*, se remonta en realidad a tiempos lejanos, como en "L'allée"[18] ("El paseo"), y sólo queda de aquel momento ideal el ingrediente superficial de los ropajes, acompañados por la coquetería pueril. Cuando el paisaje no es nocturno el brillo del sol llega atenuado por la vegetación ("A la promedane"[19]) o se ve caer en un atardecer otoñal ("Les ingénus"[20]). El amor es casi siempre un jugueteo fugaz y vano, puro ornamento cortesano; la queja amorosa adopta tintes irónicos que demuestran lo superficial del sentimiento en la "Lettre" ("Carta") de un enamorado que parece demasiado acostumbrado a los quebrantos sentimentales como para que nos tomemos muy en serio su dolor:

> Eloigné de vos yeux, Madame, par des soins
> Impérieux (j'en prends tous les dieux à témoins),
> Je languis et me meurs, comme c'est ma coutume
> En pareil cas [...]
> [...]
> [...] et cette Silvanie
> Dont j'eusse aimé l'oeil noir si le tien n'etait bleu,
> Et qui parfois me fit des signes, palsambleu![21]

A lo largo de los poemas van apareciendo los elementos típicos de las *fiestas galantes* tal y como se habían consolidado en el siglo XVIII: parejas de amantes, coquetas e ingratas (atributos de mujer fatal exteriorizados gestualmente), máscaras y disfraces, detalles de vestuario, la música (e instrumentos) y el baile, el parque con sus bancos, surtidores de agua, estanques y estatuas mitológicas de sátiros, faunos o el Amor, la isla de Venus llamada Chipre o Citera, animales y árboles, así como el elenco de personajes que incluye igual a pastores que a abates, marqueses y vizcondes, caballeros y damas, e, ineludiblemente, a los de la *commedia dell'arte*. Pero algunas de esas cosas, destruidas o casi arruinadas por el tiempo o los elementos, preludian el fin del momento gozoso de

[18] *Ibidem*, p. 76.
[19] *Ibidem*, p. 78.
[20] *Ibidem*, p. 80.
[21] *Ibidem*, p. 92. "Lejos de sus ojos, Señora, por deberes / Imperiosos (a los dioses tomo por testigo) / Languidezco, me muero, siempre me ocurre así / En estos casos [...] / [...] / [...] ¿Y esa Silvana que / Solía mirarme con ojos negros y que hubiera yo amado / De no amar ya los ojos tuyos, azules?". *Ibidem*, p. 93.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

plenitud amorosa, como en "L'amour par terre" ("El amor por los suelos"), donde el poeta contempla con tristeza la estatua de mármol del Amor derribada por el viento:

> Oh! c'est triste de voir debout le piédestal
> Tout seul !Et des pensers mélancoliques vont
> Et viennent dans mon rêve où le chagrin profond
> Evoque un avenir solitaire et fatal.
>
> Oh! c'est triste ! Et toi-même, est-ce pas? es touchée
> D'un si dolent tableau, bien que ton oeil frivole
> S'amuse au papillon de pourpre et d'or qui vole
> Au-dessus des débris dont l'allée est jonchée[22].

Así, el *Peregrinaje*[23] que soñó Watteau devuelve en los versos de Verlaine a una realidad a la que regresan los "peregrinos melancólicos" de "Le faune" ("El fauno"):

> Un vieux faune de terre cuite
> Rit au centre des boulingrins,
> Présageant sans doute une suite
> Mauvaise à ces instants sereins
>
> Qui m'ont conduit et t'ont conduite,
> —Mélancoliques pèlerins—,
> Jusqu'à cette heure dont la fuite
> Tournoie au son des tambourins[24].

La última palabra es la del desencanto, aquella que se susurra en la zona de sombra adonde se han desplazado las antiguas esperanzas, en medio de la oscuridad nocturna, cuando los momentos de éxtasis quedan ya lejanos. Las tristezas que el "Clair de lune" dejaba vislumbrar y se presagiaban en "Le faune" se ven cumplidas del todo en el "Colloque sentimental" ("Coloquio sentimental"):

> Dans le vieux parc solitaire et glacé
> Deux formes ont tout à l'heure passé.
>
> Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
> Et l'on entend à peine leurs paroles.
>
> Dans le vieux parc solitaire et glacé

---

[22] *Ibidem*, p. 98. "¡Qué tristeza ver el pedestal en su soledad! / Mil pensamientos melancólicos van y vienen / Por mis ensueños con honda pena / Anunciando un porvenir solitario y fatal. / ¡Cuánta tristeza! Tú misma te conmueves ante / Cuadro tan desolador, aunque tus ojos frívolos / Jueguen con una mariposa de púrpura y oro que vuela / Sobre ese mármol esparcido por la alameda". *Ibidem*, p. 99.

[23] Se conserva en el Louvre el *Pèlerinage à l'île de Cythère* (también llamado con frecuencia *L'Embarquement pour Cythère*), que Watteau presentó en 1717 a la Real Academia de Pintura y Escultura, mientras que en el Castillo de Charlottenburgo, en Berlín, hay una segunda versión de la obra: *L'Embarquement pour Cythère*.

[24] *Ibidem*, p. 86. "Un viejo fauno, de terracota, / Riéndose está en el césped, / Y sin duda presagia un futuro / Triste a esta vida apacible / Que tanto a ti como a mí / Nos guió —peregrinos melancólicos— / Hasta este momento que se acaba / Entre brincos al son del tamboril". *Ibidem*, p. 87.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Deux spectres ont évoqué le passé.

—Te souvient-il de notre extase ancienne?
—Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souvienne?

—Ton coeur bat-il toujours à mon seul nom?
Toujours vois-tu mon âme en rêve? —Non.

—Ah! les beaux jours de bonheur indicible
Où nous joignions nos bouches! —C'est possible.

—Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir!
—L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles[25].

5.1.3 La inspiración plural de Darío. Rasgos distintivos de sus *fiestas galantes*

La sombra de Verlaine planea sobre algunas composiciones del libro en que Darío explora más extensamente el universo de las *fiestas galantes*, a saber, *Prosas profanas* (1896, 1901). Él mismo dijo de "Era un aire suave..." –el primer poema del libro– haber seguido en él "el precepto del Arte Poética de Verlaine: «De la musique avant tout de chose.»"[26]. En la obra de Arturo Marasso sobre *Rubén Darío y su creación poética*, donde el estudioso realiza un minucioso examen de las fuentes de las composiciones del poeta, observa el hecho significativo de que durante su estancia en París en 1893 Charles Morice le dio su ensayo sobre Verlaine publicado en 1888, y si bien a Darío ya le habían llegado por los Goncourt y por Gautier noticias del siglo XVIII, de la revalorización de su arte y costumbres, "Morice se lo hizo más visible al descubrirle el secreto de los pintores frecuentados por la imaginación verleniana"[27]. Leda Schiavo señala, por su parte, el paralelismo entre "Divagación" –compuesto en Tigre Hotel en 1894 "en horas de soledad y

[25] *Ibidem*, p. 102. "Por el viejo parque, solitario y frío, / Dos formas pasaron hace un rato. / Muertos los ojos, y sin fuerza los labios, / Apenas si se oyen sus palabras. / En el viejo parque, solitario y frío, / Dos espectros evocaron el pasado. / —¿Recuerdas nuestro arrobamiento? / —¿Por qué tengo que recordarlo? / —¿Te sigues emocionando sólo con mi nombre? / ¿Ves siempre mi alma en ensueños? —No. / —¡Ay, el pasado maravilloso de dicha indecible / Cuando nuestras bocas se unían! —Es posible. / —¡Cuán azul aquel cielo y cuán honda aquella esperanza! / —La esperanza se fue vencida hacia el cielo oscuro. / Así iban platicando por campos de avena, / Y sólo la noche oyó sus susurros". *Ibidem*, p. 103.
[26] Cf. R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 207.
[27] Cf. A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética,* op. cit., p. 1.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de aislamiento"[28]–, donde el poeta citaba a Verlaine ("Verlaine es más que Sócrates"[29]) e invocaba las *fiestas galantes* ("Yo las fiestas / galantes busco"[30]), y una crónica del autor publicada por *La Nación* el 3 de febrero de 1894 titulada "Del Tigre Hotel", donde da cuenta de hasta qué punto estaba impregnado por las fiestas verlaineanas y cómo percibía ese mundo transmitido por el poeta francés: Darío dice que se encontraba en el hotel "sin nada más que mi Verlaine bajo la luz temblorosa de las lámparas" y que al salir a dar un paseo en barca por el río comprendió mejor "la aventura encantadoramente fugitiva de las fiestas galantes", añadiendo después: "Cierto es que Pauvre Lélian había preparado mi espíritu con sus mágicas y exquisitas fiestas. A tal punto que al pasar por la terraza, camino de mi habitación, cruza conmigo un espléndido cortejo imaginario [...] miro cerca la tropa encantadora de la farsa italiana: el abate que divaga, el marqués que dice a la Camargo un cumplimiento. Canta a mi oído la canción de "los ingenuos" y la sugestiva de los caracoles verlenianos; los fantoches Scaramouche y Pulcinella, gesticulan; la mandolina envía un aire suave, sobre los faunos de mármol y las flores. A Climena digo yo también: ¡Ainsi soit-il! Oigo la conversación de los indolentes; y al cantar de un ruiseñor invisible, me llegan los ecos del más sentimental de los coloquios, del cual solamente la noche y yo escuchamos las palabras" [31] . En esa definición inicial de las *fiestas galantes* como "aventura encantadoramente fugitiva" radica en esencia, por cierto, el principal atractivo del tema con su propuesta de liberación, de transgresión, y su mezcla de posibilidades para explorar, bien el perfil que ofrece como manifestación de la plenitud del goce, bien el de la revelación de su inevitable pero bella fugacidad.

No obstante, también traía Darío para sus *fiestas galantes*, además de la inspiración del adorado Watteau y del venerado Verlaine, el amplio acervo pictórico y poético desarrollado hasta entonces: "El poeta –dice Marasso– vivió el siglo XVIII, lo vivió intensa y deliciosamente con una generación de escritores franceses, lo vivió con la erudición, con el arte, con la moda [...] Las fiestas galantes, "es noche de fiesta", llenan su imaginación"[32]. De hecho, aunque el crítico apunta a pinturas concretas como modelos de los que Darío habría hecho su "transposición" poética para "Era un aire suave", entiende

[28] Cf. R. Darío, *Autobiografía*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 118.
[29] Cf. R. Darío, *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 770.
[30] *Ibidem*, p. 769.
[31] Citado por L. Schiavo, "Espacios imaginarios: Las «fiestas galantes»", op. cit., p. 159.
[32] Cf. A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética,* op. cit., p. XXI.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que "Pater, Watteau, Fragonard, Boucher, todos los pintores del siglo XVIII han contribuido a crear ambiente y la decoración de esta poesía"[33], y no sólo ellos, pues si Morice indicara como fuente pictórica de las *Fiestas galantes* de Verlaine el *Jardín de amor* (fig. 61) de Rubens, también Marasso señala ese lienzo como uno de los que nos ofrecen la decoración que encontraríamos en el poema de Darío[34]. El poeta nicaragüense menciona por su parte, en *Historia de mis libros*, el modelo inspirador de varias de sus composiciones de *Prosas profanas*, destacando en algunas de las que pueden adscribirse al tema de las *fiestas galantes* la influencia de Banville[35].

Aunque es en *Prosas profanas* donde vemos al poeta invadido por el gusto dieciochesco de forma más consistente, hay otros textos de Darío en los que se sumerge en el ámbito de las *fiestas galantes*: ya en *Azul* encontramos páginas que reflejan la influencia de pintores del siglo XVIII[36], incluyendo, claro, el texto en prosa "Un retrato de Watteau"; por otro lado, mientras que en esas páginas se nos muestra el punto de partida, composiciones como "Dream" marcan un punto de llegada personal en que el poeta se apropia del tema reflejando los universos que confluyen en él de varios de los artistas que de alguna forma se han acercado al mismo, a algunos de sus elementos o a su espíritu.

En cualquier caso, las *fiestas galantes* de Darío acaban siendo una modalidad *sui generis* y tienen claros rasgos distintivos acompañando a los elementos tópicos, pues si la hibridez era cualidad común al tema, atributo esencial del mismo, en el caso de Rubén las mezclas, la diversidad de procedencia de los elementos, se extreman, conformando un mundo intensamente heterogéneo; no en vano dice el poeta en *Historia de mis libros*: "no sólo de las rosas de París extraería esencias, sino de todos los jardines del mundo"[37]. Darío convierte, en efecto, la celebración de sus *fiestas galantes* en un canto cosmopolita, un crisol en que se mezclan, no sólo la Francia dieciochesca y el mundo clásico tal y como fue asimilado por aquélla ("Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia [...]"[38]), sino tanto lo autóctono o lo español, como todos los mundos exóticos que quepa imaginar (tal en "Divagación"). Y si eso ocurre con los contextos creados, es igual con la

[33] *Ibidem*, p. 4.
[34] *Ibidem*, p. 5.
[35] Cf. R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 208.
[36] Cf. A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, op. cit., p. 2.
[37] Cf. R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 207.
[38] Cf. R. Darío, "Divagación", *Prosas profanas y otros poemas*, en *Obras completas. Poesía*, tomo V, op. cit., p. 769.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

naturaleza de los seres que participan en ellos: como era usual, vemos a los personajes de la *commedia dell'arte*, con sus Pierrots, sus Arlequines, sus Colombinas, etc.; marquesas y vizcondes también aparecen mezclados con pajes y abates; el cortejo mitológico sigue estando presente, compuesto por Venus, Dianas, Términos, sátiros, centauros, ninfas, etc.; pero encuentran igualmente lugar en estas fiestas, junto a los filósofos, poetas y pintores referidos genéricamente, tanto el gaucho de la pampa como los creadores dilectos del poeta; y además Darío introduce, para aumentar el encanto poético y la magia de sus escenas, a los seres maravillosos a los que Shakespeare situó en su inolvidable *Sueño de una noche de verano*, sobre todo al inquieto Puck, a Titania y a Oberon, y, en otras ocasiones, cómo no, a la que el poeta nicaragüense convirtió en hada bienhechora de los artistas: Mab, cantada por Mercutio en *Romeo y Julieta*. He ahí, pues, otra aportación significativa y personal al tema.

En los poemas que representan escenas de lo que pueden considerarse alguna variedad de *fiestas galantes* o cuadros temáticamente relacionados se reúnen todos los elementos ornamentales y ambientales que suelen caracterizarlas en lujosa profusión: las músicas suaves y los bailes delicados, instrumentos variados, las estatuas de mármol (ya de faunos rientes como de Dianas virginales, etc.), los trajes, encajes y abanicos, el vino, las máscaras y el carnaval… pero, sobre todo, la naturaleza –que refleja la amplitud del goce y del vitalismo que Darío quiere transmitir– se anima como nunca, insistiéndose así en un rasgo específicamente poético, no pictórico: las flores, las plantas, los animales (entre los que muestra predilección por el ruiseñor y el cisne) hablan o suspiran, y también el viento o la brisa participan con la danza de su movimiento o el coro de sus voces. Aunque Verlaine había animado algunos elementos de la naturaleza en sus *fiestas*, aquéllos formaban parte del cuadro esbozado y no llegó el poeta francés a darles el protagonismo que les concedería Darío.

La vena intensamente sensualista de Rubén encontró en el tema motivos afines a su sensibilidad poética; no obstante, ello no quiere decir que no se reflejen asimismo en sus *fiestas galantes* las dualidades que venimos percibiendo desde el principio. "Era un aire suave" ya describe una fiesta nocturna ("Es noche de fiesta"[39]) como las que habían frecuentado quienes contribuyeran a la revitalización del tema en el siglo XIX. Pero la melancolía desarrollada en el mundo dual de las *fiestas galantes* de Darío tiene al menos

[39] Cf. R. Darío, *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 766.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dos direcciones básicas: una es la delicadamente poética, la de esa melancolía que es languidez y "sollozos de los violoncelos"[40] o que se extrae de la enigmática y cruel sonrisa de la "divina Eulalia" que contiene el germen del amor fatal, pues el mismo Darío ha explicado en su *Autobiografía* que "Ella [la poesía "Era un aire suave"] dice la eterna ligereza cruel de aquella a quien un aristocrático poeta llamara *Enfant Malade*, y trece veces impura; la que nos da los más dulces y los más amargos instantes en la vida; la Eulalia simbólica que ríe, ríe, ríe, desde el instante en que tendió a Adán la manzana paradisíaca"[41]. La otra dirección procede de su yo más íntimo, de sus terrores reales, y su presencia no hace sino reforzarnos la impresión de que sus *fiestas galantes* fueron uno de esos paraísos artificiales en que buscar refugio. El propio poeta confiesa elocuentemente sus angustias y sus necesidades de abrigo: "¡Ay! Nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin. ¡Y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído del horror fatídico de la muerte!"[42].

Podemos considerar "Del campo" como una composición que participa del universo temático de las *fiestas galantes*, aunque el único ser humano que la presencie y la viva sea quien la compone: en realidad el poema comienza como una inmersión feliz del poeta –que se aleja del fárrago de la ciudad de Buenos Aires– en la fiesta de la naturaleza, animada y poética: se sustituye a las típicas parejas por pájaros y flores habladores, mientras que el mundo del ensueño es convocado en las figuras de Puck, Titania y Oberon:

> ¡Pradera, feliz día! Del regio Buenos Aires
> quedaron allá lejos el fuego y el hervor;
> hoy en tu verde triunfo tendrán mis sueños vida,
> respiraré tu aliento, me bañaré en tu sol.
>
> ¡Muy buenos días, huerto! Saludo la frescura
> que brota de las ramas de tu durazno en flor;
> formada de rosales tu calle de Florida
> mira pasar la Gloria, la Banca y el Sport.
>
> Un pájaro poeta rumia en su buche versos;
> chismoso y petulante, charlando va un gorrión;
> las plantas trepadoras conversan de política;
> las rosas y los lirios, del arte y del amor.
>
> Rigiendo su cuadriga de mágicas libélulas,
> de sueños millonario, pasa el travieso Puck;
> y, espléndida *sportwoman*, en su celeste carro,

[40] *Ibidem*, p. 765.
[41] Cf. R. Darío, *Autobiografía*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 118.
[42] Cf. R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 211.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la emperatriz Titania seguida de Oberón[43].

Sin embargo, se produce un cambio de tono: la celebración diurna se convierte en fiesta nocturna, una "fiesta pálida" y lunar, reino de Pierrot, cuyos invitados siguen siendo los entes de la naturaleza y de la fantasía, si bien la animación parlanchina del día es sustituida por la música suave, los suspiros de las violetas lamentando la ausencia del ruiseñor, y la danza de las brisas:

De noche, cuando muestra su medio anillo de oro
bajo el azul tranquilo, la amada de Pierrot,
es una fiesta pálida la que en el huerto reina,
toca en la lira el aire su do-re-mi-fa-sol.

Curiosas las violetas a su balcón se asoman.
Y una suspira: «¡Lástima que falte el ruiseñor!»
Los silfos acompasan la danza de las brisas
en un walpurgis vago de aroma y de visión[44].

El nuevo escenario nos prepara para el tono de la tercera parte: ésta, ya decididamente sombría pero con cierto acento épico y reforzamiento del componente autóctono, concluye la línea de la evolución lírica, que va desde el optimismo triunfante de la voz poética y la participación vívida de la naturaleza, pasando por la melancólica celebración nocturna, a la desolación producida por el abandono de la Poesía de las tierras en que habitó, Poesía personalizada en un gaucho de la pampa, el último, un "espectral jinete" a quien el poeta apostrofa como "solitario viajero de la noche" que tiene escrito el dolor en su rostro:

De pronto se oye el eco del grito de la pampa;
brilla como una puesta del argentino sol;
y un espectral jinete, como una sombra cruza,
sobre su espalda un poncho, sobre su faz dolor.

–«¿Quién eres, solitario viajero de la noche?
–«Yo soy la Poesía que un tiempo aquí reinó:
¡yo soy el postrer gaucho que parte para siempre,
De nuestra vieja patria llevando el corazón!»[45].

Esta forma tan particular de inmersión en un mundo poético afín al de las *fiestas galantes* se pone, por tanto, al servicio de la alegoría y el símbolo, como en otras ocasiones hará Rubén, que mezcla aquí la universalidad de los personajes maravillosos con el contexto real de lo autóctono para presentar el contraste entre los espacios visitados por el poeta en su

[43] Cf. R. Darío, *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., pp. 777-778.
[44] *Ibidem*, p. 778.
[45] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

huida de la realidad mezquina y la aridez de un mundo despoetizado, desprovisto de la magia, de los elementos del ensueño y la fantasía.

De tono jovial y alegre, la "Canción del carnaval" explora el lado más festivo de la *fiestas galantes* (Darío la evoca como "un recuerdo galante en el escenario del siempre deseado París"[46]), aquel que se deleita en la mascarada, en la carcajada más que en la risa, en la pirueta más que en el baile delicado, y en ella se da cabida a los personajes de la *commedia dell'arte* y entre ellos a Pierrot, proyección del poeta en tanto que "Pierrot, el blanco poeta, encarna el amor lunar, vago y melancólico, de los líricos sensitivos"[47]; tal es el contrapunto de la "alegría ruidosa" que en el carnaval se extiende por las calles de la ciudad, contraste que viene a proporcionar el significado principal de la composición como lo quiso expresar Darío poéticamente y como lo explicó en prosa: "El poeta y su ilusión, encarnada en una fugitiva y harto amorosa parisién, certifica, por la fatalidad de la vida, la tristeza de la desilusión y el desvanecimiento de los mejores encantos"[48]. Por eso, siendo el poema una exhortación a la Musa para que participe con el alma entera en la fiesta, una invitación al goce, debe ser además indefectiblemente una exhortación al olvido:

> lleva un látigo de plata
> para el *Spleen*
> [...]
> Penas y duelos olvida,
> Canta deleites y amores[49].

Más aún nos demuestra "El faisán" cómo en medio de las más suntuosas galas y del placer carnal, que se describen en toda la primera mitad de la composición, el poeta, exhibiendo de nuevo su identidad adoptada de Pierrot melancólico y lunar, quiere presentar desde su subjetividad el lado oscuro de la fiesta a través de la tristeza que late en el fondo inalienable de su alma, y refrendar así una convivencia misteriosa y esencialmente humana, que sitúa en un punto álgido la experiencia conjunta del placer y la melancolía:

> Yo la vestimenta de Pierrot tenía,
> y aunque me alegraba y aunque me reía,
> moraba en mi alma la melancolía.
>
> La carnavalesca noche luminosa
> dió a mi triste espíritu la mujer hermosa,
> sus ojos de fuego, sus labios de rosa.

[46] Cf. R. Darío, *Autobiografía*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 120.
[47] *Ibidem*.
[48] *Ibidem*.
[49] Cf. R. Darío, *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., pp. 781-782.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y en el gabinete del café galante
ella se encontraba con su nuevo amante,
peregrino pálido de un país distante.

[...]

Y cuando el champaña me cantó su canto,
por una ventana vi que un negro manto
de nube, de Febe cubría el encanto.

Y dije a la amada de un día: «¿No viste
de pronto ponerse la noche tan triste?
¿Acaso la Reina de luz ya no existe?»

Ella me miraba. Y el faisán, cubierto
de plumas de oro: –«¡Pierrot, ten por cierto
que tu fiel amada, que la Luna, ha muerto!»[50].

La identificación del poeta con Pierrot, que representaba ejemplarmente el extremo doloroso, el aguijón de las angustias íntimas sufridas en silencio en el contexto festivo en que se desenvolvían sus compañeros de la *commedia dell'arte*, es reflejada simbólicamente en el cuento "Luz de luna" (1914). En él narra el poeta "Una de las noches tristes de mi vida" en que se encuentra afligido por el recuerdo de una pérfida mujer, una noche en la que no falta la presencia de una luna "fatal". Se hace una pregunta cuya respuesta lo hermana en la pesadumbre con los poetas cuyos destinos rige el astro de la adversidad:

> ¿por qué será que hay almas solitarias con las cuales se encarniza el dolor? Y recordé que el poeta de los *Poemas saturninos* encuentra el origen de ciertas amargas existencias en el astro extraño, Saturno[51].

Describe a continuación el paso de una carreta con saltimbanquis en los que reconoce a los personajes de la *commedia dell'arte*, pero observa que falta "un rostro caro a la pálida y melancólica Selene". Más tarde llega un angustiado Pierrot a quien habían dejado atrás sus compañeros "mientras él contemplaba, en un celestial éxtasis, el rostro de la luna". El poeta confiesa a su igual sus desventuras, pero debe ser que la soledad es incomunicable y que el amor por el imposible aflige por igual a los espíritus poéticos, porque cuando Pierrot continúa su camino, el narrador del cuento confiesa:

> Y mi alma sintió una inmensa amargura, sin saber por qué, al contemplar cómo se perdía, en la extensión del camino, aquella pobre figura del hombre blanco, de Pierrot, el silencioso enamorado de la luna[52].

[50] *Ibidem*, p. 786.
[51] Cf. R. Darío, *Cuentos completos,* op. cit., p. 256.
[52] *Ibidem*, p. 258.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Veremos más abajo la historia del mito que permitió a los poetas asumir una condición plural, una máscara que podía ser muchas máscaras y diversos lenguajes. Rubén expresó parte de esa variedad, que signa la voz de los poetas, en su cuento "La pesadilla de Honorio" (1894):

> Una máscara blanca se multiplicaba en todas las expresiones: Pierrot. Pierrot indiferente, Pierrot amoroso, Pierrot abobado, Pierrot terrible, Pierrot desmayándose de hilaridad; doloroso, pícaro, inocente, vanidoso, cruel, dulce, criminal: Pierrot mostraba el poema de su alma en arrugas, muecas, guiños y retorcimientos faciales[53].

5.1.3.1 La dualidad de lo dionisiaco

Las ambigüedades entre las que se movió Darío venían determinadas por sus propensiones naturales[54] y por su actitud ante la poesía. También él se dejó invadir, como hiciera Gutiérrez Nájera, por la musa del placer y la musa del dolor, aunque no necesariamente de forma separada. Suele hablarse de lo dionisíaco o pánico y lo apolíneo en Darío, y Leda Schiavo explica el sentido del tratamiento del tema de las *fiestas galantes* por parte del poeta poniéndolo en relación con "su búsqueda de la unidad, de conciliar lo apolíneo y lo dionisíaco, o *ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira* («Palabras de la satiresa») y su deseo de ambigüedad: *con Verlaine ambiguo*", y aún añade poco después: "Para ellos [Darío y Valle-Inclán] las fiestas galantes son el espacio-tiempo imaginario en el que se celebra la batalla entre la razón y la pasión, entre lo apolíneo y lo dionisíaco"[55]. La relación entre ese deseo de conciliación (que es el mensaje del ser híbrido de "Palabras de la satiresa") y las *fiestas galantes* está expresada en el poema, donde se dice que:

> Era un Satiresa *de mis fiestas paganas*[56].

El mismo Rubén expuso en pocas palabras lo que buscó en su composición, revelando al mismo tiempo su fuente más directa: "en «Palabras de la Satiresa», la conjunción de las exaltaciones pánica y apolínea—que ya Moreas, según lo hace saber un censor más que

---

[53] *Ibidem*, p. 305.

[54] Octavio Paz pone el acento en las dualidades de su espíritu al afirmar que "A lo largo de su vida Darío oscilará «entre la catedral y las ruinas paganas», pero su verdadera religión será esta mezcla de panteísmo y duda, exaltación y tristeza, júbilo y pavor. Poeta del asombro de ser". Cf. O. Paz, *El caracol y la sirena (Rubén Darío)*, en *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 28.

[55] Cf. L. Schiavo, "Espacios imaginarios: Las «fiestas galantes»", op. cit., pp. 159-160.

[56] Cf. R. Darío, *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 849. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

listo, había preconizado, ¡y tanto mejor!"[57]. Sin embargo, la conciliación entre ambos principios, entendida como la de lo material y lo espiritual, el cuerpo y el alma, o también lo humano y lo divino, la pasión y la razón, da parte de la clave, pero no toda, de las complejas conexiones: en Pan se aúna la doble naturaleza, animal y humana, pero como principio universal de vida, como el Gran Todo, participa también de lo divino: es lo que de divino hay en la naturaleza, y, por tanto, es *por sí solo* un principio bastante complejo. Lo apolíneo representa la más noble aspiración a lo divino. A nosotros nos interesan además otras asociaciones de esas tendencias innatas del poeta –Pan y Apolo– que quieren conciliarse o revelarse por igual: la flauta, que representa a Pan, o lo dionisiaco, es a la vez la inspiración de uno de los modos del éxtasis y del crepúsculo, de la Lujuria también, de la que dijera el poeta sapiente que es "*madre de la Melancolía*"[58]; la lira es la otra forma de su canto, la inspiración elevada que se debe a Apolo y a la "Aurora, hija del Sol"[59], la que apunta al orden armónico, al tono esperanzado o abiertamente triunfal, al canto glorioso y claro, que así lo propone en "Yo soy aquél que ayer no más decía…", el primer poema de *Cantos de vida y esperanza*:

> Tal fué mi intento, hacer del alma pura
> mía, una estrella, una fuente sonora,
> con el horror de la literatura
> y *loco de crepúsculo y de aurora*.
>
> Del *crepúsculo azul* que da la pauta
> que los *celestes éxtasis* inspira;
> *bruma y tono menor—¡toda la flauta!,*
> *y Aurora, hija del Sol—¡toda la lira!*[60]

Lo dionisiaco es de por sí un principio vital que Darío experimenta y siente en su doble faceta, y así en "Ya Dionisio…" opone la cara del goce, del desenfreno vital y alegre, de los placeres de la carne, la que vincula a la divinidad del título con Anacreonte y con la ninfa Alegría, al Dionisio en que se ceban la Tristeza y el Dolor, la degradación misma, aquél al que se acude como río del olvido, la fuente casi seca y oscura en que apuran su sed los desdichados:

> ¡Ya Dionisio en su pollino

[57] Cf. R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 213.
[58] Cf. R. Darío, "La hoja de oro", *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 852. Las cursivas son nuestras.
[59] Cf. R. Darío, "Yo soy aquél que ayer no más decía…", *Cantos de vida y esperanza, los cisnes, y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 865.
[60] *Ibidem*, pp. 864-865. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no visita templos fálicos,
al son de sistros metálicos
y entre los cantos de vino!

¡Ya los crótalos sonantes
no se entrechocan al viento
ni hay el impudor violento
y augusto de las bacantes!

¡Ya no hay Anacreón que ciña
en su frente silenesca
la corona alegre y fresca
de pámpanos de la viña!

¡Ya no es la ninfa Alegría
quien trisca bajo las parras
donde cantan las cigarras
y racimos dora el día!

Hoy, Dionisio, es la Tristeza,
el Dolor amargo y sumo,
quienes apuran tu zumo
para alumbrar la cabeza.

Es el que es propio testigo
de su pesar o su afrenta;
es la prostituta hambrienta
y es el pálido mendigo.

De tu viña que ama el sol,
innúmeros desdichados
descienden desesperados
a un Cocito de alcohol,

en cuyo fondo de lodo
se echa el que infeliz existe
y quien, por no morir triste,
prefiere morir beodo.

¡Tu carquesio está vacío!
¡Hoy, si tu copa se llena,
es porque alguien se envenena
por su dolor o su hastío!

Y en vez de la bacanal
y las voces de tus ritos,
se escuchan los roncos gritos
del que rueda al lodazal[61].

La búsqueda del consuelo, de un refugio para el dolor, persiste no obstante en el poeta, a pesar del negro panorama exhibido, y por eso exhorta a Baco para que recupere su lado más gozoso en la última parte de su composición, que empieza así:

[61] Cf. R. Darío, *«...Del chorro de la fuente»*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., pp. 1205-1206.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Resucita, pues, ¡oh, Baco!,
tu brillante comitiva,
la alegría primitiva
y el carquesio dionisiaco[62]

Esa brillante comitiva de Baco, como su "viejo vino" embriagador, que el poeta anhela, son necesarios para habitar el dulce espejismo de la vida como una especie de fiesta galante deleitosa.

5.1.3.2 Citera: de isla del amor a refugio del artista

Otra posibilidad de huida la brindaba la soñada isla del amor y "de la Vida", que Rubén convierte sobre todo en el ansiado refugio del artista, la isla de la evasión del poeta: Citera, promesa de resarcimiento de los males del mundo y de reencuentro con la armonía. Así, en el poema "Marina" de *Prosas profanas* el poeta nicaragüense cantó, como tantos antes y otros después (entre ellos el propio Lugones), su particular embarque para Citera, un motivo típico dentro del tema de las *fiestas galantes* a partir de la fascinación ejercida por la famosa tela de Watteau. Este embarque, pese a las referencias dadas en el poema a Gautier, a Verlaine y al propio Watteau –cuyo origen inspirador reconoce Darío– recuerda particularmente al esbozado por Baudelaire, sobre todo por la contraposición desazonadora de ámbitos y porque es la figura del propio poeta, que narra su travesía y nos descubre sus pensamientos, la que aparece embarcada con destino a la isla; otros paralelismos hay también de detalle en los que no nos detendremos. Verlaine tenía un poema titulado "Cythère" ("Citera"), pero es probable que Darío tuviera en mente más bien una síntesis entre éste y el que le sigue: "En bateau" ("En barco"). No obstante, pensamos que el cuadro convencionalmente idílico que aquéllos descubren representa sólo una parte –la de la cara amable– de la visión de Darío, mientras que la inquietante estampa de Baudelaire proporciona un modelo para reflejar el lado sombrío de la realidad expuesta en "Marina". También ocupaba un lugar muy destacado en la imaginación de Darío otro tipo de isla que representaba, aun en el mismo plano del ensueño, el contrapunto de Citera: "La isla de la muerte", como llamó al espacio misterioso pintado por Arnold Böcklin (1827-1901) en varias ocasiones (fig. 62) en el texto en que lo describió así:

[62] *Ibidem*, p. 1207.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> ¿En qué país de ensueño, en qué fúnebre país de ensueño está la isla sombría? Es un lejano lugar en donde reina el silencio. El agua no tiene una sola voz en su cristal, ni el viento en sus leves soplos, ni los negros árboles mortuorios en sus hojas: los negros cipreses mortuorios, que semejan, agrupados y silenciosos, monjes-fantasmas.
> Cavadas en las volcánicas rocas, mordidas y rajadas por el tiempo, se ven, a modo de nichos oscuros, las bocas de las criptas, en donde, bajo el misterioso taciturno cielo, duermen los muertos. La lámina especular de abajo refleja los muros de ese solitario palacio de lo desconocido[63].

Como contrapunto del espacio adonde se dirige el poeta de "Marina", "La isla de los muertos" de Böcklin, que describe Darío, comparte las fúnebres connotaciones del lugar que abandona.

Tomando como referencia el texto de Baudelaire, la diferencia de significación global con el del poeta nicaragüense, es, a pesar del parentesco, crucial, pues Darío invierte la procedencia de lo disonante, del contacto con la desolación –que Baudelaire había ubicado en la isla de Venus pese a sus promesas de vida y felicidad–, e invierte así el significado de los símbolos con respecto al poeta francés. Y es que aún anima a Rubén la esperanza de arribar a la isla simbólica. Baudelaire, que describió el momento de la llegada, encontró lo más sombrío de sí en ella, que le ofrecía el reflejo de su propia alma, mientras que Darío sólo nos muestra la partida con sus deseos esperanzados de alcanzar "Citeres", que representa las mejores aspiraciones del poeta. Pero casi al final de la composición reconoce en la orilla de la tierra que deja, la tierra de la realidad de la que huye, la proyección de algo suyo que se extingue dolorosamente, algo que adopta la imagen de un perro, icono de la melancolía y representación de la que aflige íntimamente al poeta (según confesó en *Historia de mis libros*, donde deja dicho que hay "en «Marina», una amarga y verdadera página de mi vivir"[64]), como lo era la horca simbólica que viera Baudelaire, en la isla supuestamente amable, con su imagen colgada en ella. Veamos el poema de Darío:

> Como al fletar mi barca con destino a Citeres
> saludara a las olas, contestaron las olas

[63] Cf. R. Darío, "La Isla de la Muerte", en "Visiones de Boeklin", *El Album Ibero Americano*, Madrid, Año XVII, n. 31, 22 de agosto de 1899, p. 365, citado por A. García Morales, "La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo literario hispánico", en C. Camero, D. Bermúdez y M. Rubiales (eds.), *Literatura-Imagen*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 61. El texto forma parte de una serie de cinco poemas en prosa sobre otras tantas pinturas de Böcklin. García Morales explora la recepción de estas imágenes entre los modernistas, y como punto de partida afirma: "Como las Salomé de Moreau o las mujeres frágiles de Rossetti, la isla de Böcklin es uno de los iconos representativos de la época. Muchos artistas contemporáneos, unidos por el rechazo a la realidad, la conciencia de la decadencia y la idea de la muerte, se sintieron fascinados por ella [...] La marca de Böcklin está también ahí, en la obra de Darío y en la de otros escritores modernistas". *Ibidem*, pp. 57-58. García Morales incluso apunta la posibilidad de que el poema de Darío "Marina" esté inspirado en alguna de las visiones de Böcklin. *Ibidem*, p. 65.
[64] Cf. R. Darío, *Historia de mis libros*, en *Obras completas. Crítica y ensayo*, tomo I, op. cit., p. 213.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con un saludo alegre de voces de mujeres.
Y los faros celestes prendían sus farolas,
mientras temblaba el suave crepúsculo violeta.
«Adiós—dije—, países que me fuisteis esquivos;
adiós, peñascos enemigos del poeta;
adiós, costas en donde se secaron las viñas
y cayeron los términos en los bosques de olivos.
Parto para una tierra de rosas y de niñas,
para una isla melodiosa
donde más de una musa me ofrecerá una rosa.»
Mi barca era la misma que condujo a Gautier
y que Verlaine un día para Chipre fletó,
y provenía de
el divino astillero del divino Watteau.
Y era un celeste mar de ensueño,
y la luna empezaba en su rueca de oro
a hilar los mil hilos de su manto sedeño.
Saludaba mi paso de las brisas el coro
y a dos carrillos daba redondez a las velas.
En mi alma cantaban celestes filomelas,
cuando oí que en la playa sonaba como un grito.
Volví la vista y vi que era una ilusión
que dejara olvidada mi antiguo corazón.
Entonces, fijo del azur en lo infinito,
para olvidar del todo las amarguras viejas,
como Aquiles un día, me tapé las orejas.
Y les dije a las brisas: «Soplad, soplad más fuerte;
soplad hacia las costas de la isla de la Vida».
Y en la playa quedaba desolada y perdida,
una ilusión que aullaba como un perro a la Muerte[65].

En el viaje crepuscular y nocturno perviven los elementos que configuran la experiencia dual del poeta: no sólo porque hay todo un sistema de oposiciones ("Citeres"/la tierra de donde parte, alegría/tristeza, vida/muerte, ensueño y poesía/realidad hostil, rosas/viñas secas, niñas y musas/términos caídos, lo melodioso/el grito en la playa, filomelas/ perro, etc.), sino porque su inspiración misma surge como expresión de ese momento mixto, hecho de un dolor viejo y de una esperanza nueva, en que la evocación de la isla maravillosa lleva aparejada la de lo que se deja atrás, la de la realidad hostil. No obstante, la presencia abiertamente inquietante –que se enfrenta a la idea de las dichas que esperan en la isla de Venus–, la nota verdaderamente disonante, es el grito que oye el poeta proveniente de la playa de la que partió, un grito que no quiere escuchar, el grito de las amarguras, la desolación y la muerte. En el verso final Arturo Marasso reconoce la reminiscencia de un

[65] Cf. R. Darío, "Marina", *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., pp. 852-853. Se habrá observado que Darío no parece especialmente preocupado por la precisión de sus referencias, según se aprecia en el hecho de que haya confundido a Ulises con Aquiles y la realidad del episodio de las sirenas, en el que el héroe se hizo atar para no tener que taparse las orejas, a pesar de lo que afirma el poeta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pasaje de *Là bas*, de Huysmans, que cita así: "Ladraba como una perra a la muerte"[66]. Teniendo en cuenta que este poema se inserta en una sección del libro –*Las ánforas de Epicuro*–, que el poeta añadió para la segunda edición en 1901, también nos atrevemos a sugerir la huella de una imagen de *Las montañas del oro* (1897) de Lugones que impresionó vivísimamente a Darío cuando le fue leída por el propio poeta argentino por primera vez[67]: la de aquel perro que en "Metempsicosis" se alzaba sobre un peñasco "ladrando al hosco mar" en medio del cual se hallaba, del que se dice:

> Y en aquella honda boca aullaba el hambre,—como el sonido fúnebre en el hueco—de las tristes campanas de Noviembre[68],

para acabar:

> Y mis ojos miraron en la sombra—una cruz nueva, con sus clavos nuevos,—que era una cruz sin víctima, elevada—sobre el oriente enorme de un incendio,—aquella cruz sin víctima ofrecida—como un lecho nupcial. ¡Y yo era un perro![69]

Así cierra Lugones su enigmático canto a la Metempsicosis, en el que reconocemos, además, estrechas similitudes con el "Viaje a Citera" de Baudelaire[70].

Por lo que se refiere al poema de Darío, su "Marina" proporciona, en definitiva, una especie de declaración de esa tendencia y esa búsqueda suyas que se habían concretado plásticamente gracias a la inspiración de Watteau enriqueciéndose con los senderos hollados por otros, pero que él convirtió ni más ni menos que en la definición de un ámbito privilegiado para el ensueño, esto es, en la patria imaginaria del artista, cuyo espíritu, según su propia visión, necesitaba semejantes "paraísos artificiales" para su evasión divina hacia la vida, el amor y la inspiración.

La adopción del tema de las *fiestas galantes* en sentido amplio por parte de Darío no se debe, pues, solamente a las inclinaciones de una sensibilidad, sino también en gran medida a que su tratamiento posibilita la creación de un territorio en el que se les puede dar

---

[66] Citado por A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética,* op. cit., p. 141.
[67] Cf. A. Capdevila, *Lugones,* op. cit., p. 160.
[68] Cf. L. Lugones, *Las montañas del oro,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 73.
[69] *Ibidem*.
[70] C. Ruiz Barrionuevo ha insistido en el origen baudelaireano de los temas, el tono y las imágenes del Lugones de *Las montañas del oro*: "tono lóbrego –hay sombras, simas. Tonos negros, gemidos, sollozos, sepulcros, calaveras, catafalcos– que tiene su origen en el influjo de Poe y de Baudelaire [...] Lugones no hace más que seguir una de las posibilidades que le brindaba el arte decadentista cuyo origen último hay que buscar en la poesía de Baudelaire [...] introducción deliberada y provocativa de temas sacrílegos [...] Este regusto por lo macabro, cuyo eco está en Poe y Baudelaire, le lleva a desarrollar [en *Las montañas del oro*] los temas vinculados a la muerte, en neta complacencia al asociarlo al amor". Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El rumbo modernista de Leopoldo Lugones", op. cit., pp. 303, 305 y 311.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cabida a cualesquiera productos de la imaginación soñadora y a su resonancia en las diversas artes, entre ellas la de la poesía de algunos de aquellos creadores que el poeta tuvo por maestros; así pues, componen un marco para la permanencia en los mundos del arte, es más, un marco para la convivencia de las artes y los artistas. Fue justamente por ello por lo que Rubén construyó con elementos tomados de la esfera de las *fiestas galantes* un refugio de artistas, llegando a convertir algunas de tales *fiestas* en un espacio para su propia expansión y para el encuentro con sus autores dilectos, como se ve en "Marina" y sobre todo en "Dream". Al enriquecerse las *fiestas galantes* de Darío con una inspiración ya no netamente dieciochesca, una inspiración mixta que incluye los antecedentes del tema o los elementos que se pueden integrar en ese universo, además de las recreaciones que la tradición había ido asimilando con rasgos distintivos en cada caso, pudo dar cabida a los creadores que habían transitado por los mundos imaginarios del ensueño, incluyendo al gran inventor de algunos de los más sugerentes y poéticos, el mismísimo Shakespeare, y a las criaturas fantásticas de sus comedias mágicas, aunque no pertenecieran éstas en rigor al entorno tópico de las *fiestas galantes*.

5.1.3.3 La gran fiesta de la naturaleza. Paisajes en claroscuro

Y si "Dream" nos propondría un encuentro shakespeareano en el seno de una fiesta galante *sui generis*, la isla del ensueño y del amor –esa "Citeres" ideal que evocó el poeta nicaragüense en "Marina"– pudo ser el referente para contener otra porción del universo imaginario shakespeareano al transformarse en la tierra, ambiguamente ubicada, de las hadas y, con ellas, la de la más sabia y graciosa de todas, la reina Mab. Ésta ya había sido celebrada por Darío en el poema temprano "La copa de las hadas", fechado en diciembre de 1887, donde se pregunta:

> ¿Fué en las islas de las rosas,
> en el país de los sueños,
> en donde hay niños risueños
> y enjambre de mariposas?
>
> Quizá[71].

[71] Cf. R. Darío, *«...Del chorro de la fuente»*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 1180.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El poema, que sitúa lo que cuenta en ese espacio indeterminado e inmaterial, narra la delicada fabricación por las hadas de una copa donde se quieren poner los mejores dones, hasta que la Reina Mab propone llenarla con "la felicidad completa". El espacio mítico que alberga la creación originariamente shakespeareana reaparece al final de la historia:

> Y esta copa se guardó
> pura, sola, inmaculada.
> ¿Dónde?
> En una isla ignorada.
> ¿De dónde?
> ¡Se me olvidó!...
>
> ¿Fué en las islas de las rosas,
> en el país de los sueños,
> en donde hay niños risueños
> y enjambres de mariposas?[72]

Dentro de un conjunto de poemas también temprano, "Entre Valparaíso y Buenos Aires" (1889-1893), que se integra en el grupo de "Poesías dispersas, desde el Viaje a Chile"[73], recrea Darío las andanzas de otro de sus favoritos diminutos de Shakespeare, en los versos de "Los regalos de Puck", donde se da la mezcla de seres de procedencia diversa: el gracioso duende de la corte de Oberon pone su sabiduría amorosa al servicio de un atribulado Pierrot que se queja de no tener un regalo que ofrecer a Colombina en la mañana de Año Nuevo, a diferencia de los otros pretendientes: Arlequín, Pantalón y Querubín[74]. También en la siguiente composición, "¿Dónde estás?", el poeta recurre a entidades míticas de origen heterogéneo, entre ellos Puck, aludiéndose a la facultad amorosa que le diera la posesión de la flor cuyas propiedades le reveló Oberon[75]:

> Pero, ¿dónde estás, mi vida?
> Si en un bosque estás perdida,
> o en un negro torreón,
> donde el vivo amor te prende
> de algún genio, de algún duende
> de la corte de Oberón[76].

Aunque los dos poemas anteriores no son estrictamente *fiestas galantes*, la referencia en ellos a seres que generalmente las animan en los poemas de Darío hace que formen parte de un conjunto de creaciones en las que los personajes maravillosos de

---

[72] *Ibidem*, p. 1183.
[73] El grupo comprende poemas escritos entre 1886 y 1916, y aparece en la edición de la *Poesía* de Darío con el título *«...Del chorro de la fuente»*.
[74] *Ibidem*, pp. 1253-1257.
[75] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., II.i.155-172.
[76] Cf. R. Darío, *«...Del chorro de la fuente»*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 1259.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Shakespeare hacen su aparición compartiendo su armonía y alegría amorosa en la misteriosa fiesta de la naturaleza. Eso es lo que ocurre cuando el mundo feérico de *A midsummer night's dream* reaparece en la parte festiva de "«Como palomas»…"[77], canto al amor, primero, presidido por la diosa de Citera o Chipre, Venus –"la rubia Cipria que enciende el corazón–, y a la pena amorosa, después, de quienes quedan heridos por aquella "que llega tan bella como Flora":

> Como palomas tórnanse los tigres de la Hircania
> ante la rubia Cipria que enciende el corazón:
> ya se oye el ruido alegre del carro de Titania
> que busca enamorada los besos de Oberón.
>
> La fiesta de las rosas y el canto de los nidos
> llenan los verdes campos y pueblan el vergel;
> despiertan en las cumbres los pájaros dormidos
> sobre las frescas hojas del lirio y del laurel.
>
> ¿Quién es ésa que llega tan bella como Flora?
> ¿Quién es esa adorable, divina emperatriz?
> ¿Quién es ésa que tiene los labios de la Aurora,
> la frente casta y pura como una flor de lis?
>
> Cuando anda, riega lirios; y cuando mira, estrellas.
> ¡Quién su sonrisa viera para morir después!...
> ¡Quién fuera un bello príncipe para seguir sus huellas!...
> ¡Quién fuera un dios amante para besar sus pies!...
>
> Un pájaro está triste por ella en la montaña,
> porque sintió el perfume de la fragante flor.
> La vió el cielo una noche magnífica y extraña
> y un astro está por ella muriéndose de amor[78].

En esa disyunción entre la realización amorosa y el anhelo insatisfecho sigue manifestándose una de las formas de la doble polaridad del universo idílico y galante de Darío. Y es precisamente en un canto a Flora, divinidad aludida en "«Como palomas»…", donde asistimos de nuevo a un claro ejemplo de esa modalidad por la que el poeta nicaragüense transmuta la tradicional fiesta galante en la gran fiesta de la naturaleza en su momento de máxima exuberancia y hervor biológico, de fertilidad, cediendo el protagonismo al principio vital y amoroso que enriquece el escenario natural con la prodigalidad de colores, luz, olores y formas que adquieren las entidades animadas que habitan ese espacio personificado, enriquecido también de sonidos, pues la expresión del misterio de la tierra transformada en música llena "la selva melancólica":

[77] Dentro del conjunto "Bajo el sol argentino" (1893-1898) también incluido en *«…Del chorro de la fuente»*.
[78] *Ibidem*, pp. 1282-1283.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A tus pies, Flora, Gea su [viva] cornucopia
vierte, mientras tus manos alzan, sobre la testa
encrespada de oro, la simbólica cesta
en donde el Iris mágico sus riquezas acopia.

El perfume que nace de tu sustancia propia
unge los palpitantes senos de la floresta,
y la estación que ríe bajo su luz de fiesta,
hace tus gracias suyas y tus sonrisas copia.

Pues al paso de Flora la tierra se conmueve,
y con formas de oro, de púrpura, de nieve,
de azul, la maravilla de su misterio expresa.

Así, llena de música la selva melancólica,
traduce por el son de la flauta bucólica
lo que arde, lo que aspira, lo que ama, lo que besa[79].

Uno de los poemas en que se hace más manifiesta la relación de la melancolía de Darío con su intenso vitalismo –que constituye de hecho una de las causas de aquélla– es su "Poema del otoño"[80], en el que, además, con su exhortación al goce del presente se ofrecen contextos propicios para el deleite que son afines a los de las fiestas galantes y una puntual pero significativa alusión shakespeareana. "Poema del otoño" parte del momento ya crepuscular y contemplativo en que ha pasado la hora de la plenitud de la dicha, y en él el poeta empieza poniendo en primer término la imagen paradigmática del melancólico:

Tú que estás *la barba en la mano*
meditabundo,
¿has dejado pasar, hermano,
la flor del mundo?[81]

Pero del espíritu soñador de Rubén brota una esperanza que encuentra espacio incluso en medio de la reflexión y la consciencia de lo perdido, expresándose simbólicamente mediante la flora del amor –emblemáticamente representado por la rosa y el mirto–, que el poeta hace compatible con los signos contrastados del otoño personal:

Te lamentas de los ayeres
con quejas vanas:
¡aún hay promesas de placeres
en los mañanas!

Aún puedes casar la olorosa
rosa y el lis,

[79] Cf. R. Darío, "Flora", *«...Del chorro de la fuente»*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 1314. Fechado en 1901, en "Entre el Río de la Plata y la Isla de Oro" (1898-1907).
[80] En *Poema del otoño y otros poemas* (1910).
[81] Cf. R. Darío, *Poema del otoño y otros poemas*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 1051. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y hay mirtos para tu orgullosa
cabeza gris[82].

Las inclinaciones de la sensibilidad del vate que lo llevaron según el momento a aclamar la inspiración de "los poetas risueños"[83] o a hacernos oír caer las gotas de su melancolía[84] son, en realidad, caras de la misma moneda de su percepción vital:

Tú has gozado de la hora amable,
y oyes después
la imprecación del formidable
Eclesiastés.

El domingo de amor te hechiza;
mas mira cómo
llega el miércoles de ceniza;
Memento, homo...

Por eso hacia el florido monte
las almas van,
y se explican Anacreonte
y Omar Kayam.

Huyendo del mal, de improviso
se entra en el mal
por la puerta del paraíso
artificial[85].

Ante la ineludible fatalidad sólo parece quedar el disfrute demorado de las bondades de la vida, de sus bienes pasajeros, y el poema se convierte en expresión fusionada del tópico horaciano del *Carpe diem* y del *Collige, virgo, rosas* (coge, doncella, las rosas) de Ausonio. En el paradigma de los placeres que se nos da es donde se sitúan algunos de los elementos propios de las fiestas galantes, pues la invitación a gozar el momento es una invitación a la fiesta del amor, que se acentúa con la evocación shakespeareana al idilio de Verona y con las alusiones (asociadas con el amor y los deleites sensuales) a actividades y a contextos amenos, a los personajes y las figuras mitológicas del mundo clásico, así como a referentes bíblicos. Pero puesto que la exhortación al goce se hace más necesaria por la naturaleza efímera de los placeres, no se excluye en el cuadro la presencia del Padre Tiempo –con su función devastadora– en la figura antropomórfica del viejo que roe:

Cojamos la flor del instante;

[82] *Ibidem*.
[83] Cf. R. Darío, "A los poetas risueños", *Prosas profanas y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., pp. 850-851.
[84] Cf. R. Darío, "Melancolía", *Cantos de vida y esperanza, los cisnes, y otros poemas,* en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 925.
[85] Cf. R. Darío, *Poema del otoño y otros poemas*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 1052.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

¡la melodía
de la mágica alondra cante
la miel del día!

Amor a su fiesta convida
y nos corona.
Todos tenemos en la vida
nuestra Verona.

Aun en la hora crepuscular
canta una voz:
«¡Ruth, risueña, viene a espigar
para Booz!»

Mas coged la flor del instante,
cuando en Oriente
nace el alba para el fragante
adolescente.

¡Oh, niña que con Eros juegas,
niños lozanos,
danzad como las ninfas griegas
y los silvanos!

El viejo tiempo todo roe
y va de prisa;
sabed vencerle, Cintia, Cloe
y Cidalisa.

Trocad por rosas azahares,
que suena el són
de aquel *Cantar de los Cantares*
de Salomón.

Príapo vela en los jardines
que Cipris huella;
Hécate hace aullar a los mastines;
mas Diana es bella;

y apenas envuelta en los velos
de la ilusión,
baja a los bosques de los cielos
por Endimión[86].

La composición revela con frecuencia la sensibilidad exacerbada para las delicias sensoriales de quien quiere hacernos partícipes de esas posibilidades, cuyo disfrute se hace más intenso y necesario ante el recuerdo de las pérdidas inevitables:

Gozad de la carne, ese bien
que hoy nos hechiza
y después se tornará en
polvo y ceniza.

[86] *Ibidem*, pp. 1053-1054.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gozad del sol, de la pagana
luz de sus fuegos;
gozad del sol, porque mañana
estaréis ciegos.

Gozad de la dulce armonía
que a Apolo invoca;
gozad del canto, porque un día
no tendréis boca.

Gozad de la tierra, que un
bien cierto encierra;
gozad, porque no estáis aún
bajo la tierra[87].

Pero el poema vuelve a abrirse a una esperanza positiva, y aunque la victoria del amor sobre la muerte que se canta en él (representada también iconográficamente con imágenes contrastadas) sea una victoria provisional, con su afirmación se quiere exorcizar nuestros miedos y, sin duda, los del propio poeta:

Apartad el temor que os hiela
y que os restringe;
la paloma de Venus vuela
sobre la Esfinge.

Aún vencen muerte, tiempo y hado
las amorosas;
en las tumbas se han encontrado
mirtos y rosas.

Aún Anadiómena en sus lidias
nos da su ayuda;
aun resurge en la obra de Fidias
Frimé desnuda.

Yendo más allá, el poeta busca en la esencia de lo humano la pervivencia de la capacidad ancestral para el goce, y la composición adquiere el rasgo quizás más personal al ampliarse la perspectiva y ver declarada la portentosa victoria cósmica de la vida que se refleja en el hombre por las maravillosas analogías entre el microcosmos y el macrocosmos:

Vive el bíblico Adán robusto,
de sangre humana,
y aun siente nuestra lengua el gusto
de la manzana.

Y hace de este globo viviente
fuerza y acción
la universal y omnipotente

[87] *Ibidem*, p. 1055.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fecundación.

[...]

Pues aunque hay pena y nos agravia
el sino adverso,
en nosotros corre la savia
del universo.

Nuestro cráneo guarda el vibrar
de tierra y sol,
como el ruido de la mar
el caracol.

La sal del mar en nuestras venas
va a borbotones;
tenemos sangre de sirenas
y de tritones.

A nosotros encinas, lauros,
frondas espesas;
tenemos carne de centauros
y satiresas[88].

La conciliación de los fundamentos de la experiencia vital, que implica el reconocimiento de las dualidades entre las que se desarrolla la vida misma, se produce con la exclamación final, que trae a primer término la imposibilidad de separar el ámbito de la dicha en nuestra existencia del destino ineluctable y pavoroso:

¡Vamos al reino de la Muerte
por el camino del Amor![89]

En suma, las composiciones de Darío con elementos que permiten incluirlas en el vasto universo conformado por las creaciones que podemos llamar *fiestas galantes* o que presentan una temática afín incluyen los ambientes originales en los que se fraguó definitivamente el tema de la mano de Watteau y otros pintores del siglo XVIII, los elementos añadidos tras su revitalización en la segunda mitad del siglo XIX y los incorporados en las recreaciones personales del poeta nicaragüense, pues Darío, aun cuando busca con frecuencia seguir conscientemente la estela de otro artista y así lo revela explícitamente en los análisis de sus obras –como hiciera en *Historia de mis libros* al referirse a *Azul*, *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*– tiene la condición del genio de crear en sus poemas un mundo y unas cualidades intensamente personales,

[88] *Ibidem*, pp. 1056-1057.
[89] *Ibidem*, p. 1057.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ciertamente inconfundibles. Así, sus *fiestas galantes* acaban por adquirir la naturaleza de "poemas de artista", transformando el espacio definido para las celebraciones amorosas en *el espacio utópico del creador*, el lugar para el ensueño y la inspiración, un refugio que no excluye, no obstante, la consciencia de los límites impuestos por la realidad, sino que ahonda en ella y pone en evidencia el abismo entre esa realidad y las ilusiones, de modo que con sus cuadros, rara vez monocromáticos, el poeta refleja las dualidades que implica ese escenario. La embarcación que en la tela de Watteau esperaba a los amantes llevará, en la escritura de Darío, a una cofradía de creadores con los que él encuentra alguna afinidad y que forman parte del acervo de su vasta inspiración. Cuando quiso hacer un poema que pudiera ser una síntesis de su visión, como "Dream", eligió para ello recrear el universo del sueño shakespeareano, reconociendo implícitamente que ese ámbito era un lugar predilecto para la vida espiritual de los artistas que él quiso ubicar en la esfera de lo ideal. Sus *fiestas galantes* remiten, pues, a un mundo quimérico, patria imaginaria del poeta que puede ser evocada por la evasión a Citera, isla soñada que representa todo ese mundo, o por la convivencia con el conjunto de creaciones maravillosas que incluyen a los personajes a que dio vida el numen de Shakespeare –como Oberon, Titania o Puck–, pero también a los de la *commedia dell'arte*.

5.2 Las andanzas de Pierrot en Francia. Configuración de un mito poético

Hemos visto que entre los personajes de la comedia italiana la figura de Pierrot tiene especial importancia como término de identificación del poeta y porque contiene en sí ingredientes básicos de los escenarios a que nos referimos: el idilio, representado por el amor –casi siempre frustrado– por Colombina o por la luna (que da a Pierrot su carácter lunar del que son signo su palidez y su blancura), la sensibilidad a flor de piel, la posibilidad de estimular con él una burla benévola y autoparódica, la existencia dentro del disfraz y la máscara, la melancolía de la figura frágil. Los poetas se han visto por todo ello reflejados en ese retrato delicado que les daba además la oportunidad de ocultarse bajo la máscara de un "yo" lírico diferenciado de la persona real, aunque al mismo tiempo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reveladora de rasgos fundamentales[90]. Para ello contaron con una imagen inspiradora de todas las connotaciones aducidas de Pierrot, incluyendo su soledad, su palidez, su vulnerabilidad: la del *Gilles* (1721) (fig. 63)[91] pintado por Antoine Watteau y adoptado netamente como figura emblemática de la melancolía, al que significativamente cantará Darío como representación de Lugones en su "Balada en loor del «Gilles» de Watteau" (1911) dedicada "A la señora doña Juana de Lugones"[92]. Antes de señalar en la estrofa final del poema la identificación entre un rey de poetas –Lugones– y el Pierrot favorito que exhibe el Louvre, no faltan los guiños al autor argentino a través de menciones a su obra: se alude al "crepúsculo del jardín" por el que se ve vagar a *Gilles*, y a "unas montañas de oro" donde dice el poeta que vio a Gil "a eco de serenata, / cortar margaritas de plata", mostrando así el juego identificativo de nombres (Gilles-Gil) que permitía hacer el seudónimo bajo el que Lugones había publicado algunos poemas en periódicos: Gil Paz. Ni tampoco falta la caracterización fundamental del personaje pintado por Watteau, del que se dice que pasaba "En melancolía nocturna" [93]. Con estas palabras sella Darío la identificación aludida entre Lugones, gran cantor de los Pierrots, y el melancólico *Gilles*:

Envío

Reina de un rey por quien se inclina
el Olimpo en que oficio yo:
hay algo que el gran Louvre mina;
¡es la República Argentina
quien tiene el *Gilles* de Watteau![94]

[90] El tema ha sido objeto de estudios bastante exhaustivos. En su libro *Portrait de l'artiste en saltimbanque* Jean Starobinski profundizó en el tema de la apropiación por parte de escritores y artistas de la identidad *clownesca*. Cf. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit. La fecundidad de los personajes y del espíritu de la *commedia dell'arte* en varias esferas de la vida artístico-cultural, abarcando sobre todo el lapso entre 1890 y 1930 pero haciendo asimismo un recorrido por el periodo anterior de consolidación, ha sido tratado en: M. Green y J. Swan, *The triumph of Pierrot. The commedia dell'arte and the modern imagination*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1986. Un voluminoso trabajo de Jean de Palacio se centra en el contexto decadentista y explora los significados y matices que encarna Pierrot entre los escritores y los artistas. Cf. J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, op cit.

[91] Los autores de *The triumph of Pierrot* indican que las connotaciones melancólicas y esteticistas se encontraban ya en los primeros trabajos de Claude Gillot, maestro de Watteau. Cf. M. Green y J. Swan, *The triumph of Pierrot. The commedia dell'arte and the modern imagination*, op. cit., p. 4.

[92] Por cierto, probablemente se deba a la intensa identificación lograda por Darío el que Leda Schiavo cometa el error de adjudicar la autoría de la recreación del *Gilles* de Watteau a Lugones en vez de al poeta nicaragüense. Cf. L. Schiavo, "Espacios imaginarios: Las «fiestas galantes»", op. cit., p. 156.

[93] Cf. R. Darío, *«...Del chorro de la fuente»*, en *Obras completas. Poesía,* tomo V, op. cit., p. 1376.

[94] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pierrot se había convertido, como el propio Hamlet, en figura favorita del decadentismo, y así sería asimilado por el Modernismo hispanoamericano, después de experimentar una evolución tras haber variado de escenario para arribar en Francia, donde adoptaría las connotaciones que le darían en su momento un indiscutible protagonismo artístico. Aunque tras dar el paso de Italia a Francia ya Watteau dejaría plasmada en su *Gilles* la figura pálida y aislada, con un indefinible aire de desaliento, que sustituía la trivialidad cómica del Pierrot de la comedia italiana (Pedrolino) y su carácter alelado y torpe por una melancolía que lo prepararía para ser redescubierto en la Francia de Baudelaire y sus contemporáneos, también contribuiría, y mucho, el actor de pantomima francés nacido en Bohemia Jean Gaspard Deburau (1796-1846) –que se unió al *Teatro de los Funámbulos* en París– a conformar y popularizar al Pierrot que recrearía la literatura posterior. Tal fue la delicada figura de payaso triste y rostro enharinado, lleno de poesía y rendido a la luna, una encarnación del enamorado incauto y engañado, siempre frustrado en sus expectativas amorosas. Éste es el Pierrot que el propio Baudelaire señala como "el tipo de Deburau" y reivindica como "el verdadero Pierrot actual, el Pierrot de la historia moderna"[95], aquél que en otro lugar describe como "ese personaje pálido como la luna, misterioso como el silencio, ligero y mudo como la serpiente, derecho y largo como una potencia, ese hombre artificial, movido por singulares resortes"[96], señalando que tal era la figura a que los había acostumbrado el mimo francés.

En torno a Deburau se engrandecería, pues, la figura de Pierrot, y su adopción por parte de los grandes poetas del momento significaría el salto del personaje arquetípico a la gran literatura[97]. No carece de importancia el hecho de que en tal proceso se le sintiera aparecer de la mano de Shakespeare. Jean Starobinski señala que en el Romanticismo francés el modelo del bufón se encuentra en el teatro del dramaturgo inglés hasta el punto de que "Las reminiscencias shakespeareanas preparan a los románticos franceses para recobrar a Shakespeare en otro lugar que en Shakespeare mismo. Como sus contemporáneos alemanes, creen descubrirlo en el teatro feérico de Gozzi y en el de

[95] Cf. Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte,* op. cit., p. 137.
[96] Cf. Ch. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, op. cit., p. 41.
[97] Cf. M. Green y J. Swan, *The triumph of Pierrot. The commedia dell'arte and the modern imagination*, op. cit., p. 5.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tieck"[98]. Théophile Gautier escribe en 1842 un ensayo titulado *Shakespeare aux Funambules* a propósito de la actuación de Deburau en el Teatro de los Funámbulos, donde, más allá de señalar que el mimo "en el papel de Pierrot, se vuelve otro Hamlet", considera –como otros escritores franceses del XIX– que es en aquellos pobres escenarios donde revive el espíritu de las maravillas shakespeareanas como *El sueño de una noche de verano*, *La tempestad* o *El cuento de invierno*[99]. Por esa agilidad del acróbata que hace que Deburau pueda desafiar el peso del cuerpo y le permite acercarse "al vagabundo alado de Puck" es por lo que "Gautier hace de Shakespeare, *rey de los genios*, el patrón tutelar de la fantasía aérea, del vuelo vaporoso"[100]. No serían ajenas a estas vinculaciones la creación de espacios literarios donde Darío haría convivir a los personajes de la *commedia dell'arte* con las criaturas etéreas de Shakespeare, o de espacios psicológicos y lingüísticos donde Laforgue fundiría con su propia conciencia y con su propia voz las de Hamlet y las de Pierrot.

Las resonancias del personaje encarnado por Deburau se dejaron sentir en otros grandes poetas franceses del momento. Ellos hicieron tópica la vinculación con la luna que Deburau había impulsado y, de hecho, Banville rindió su particular homenaje a la inspiración del actor aludiendo a esa vinculación en el poema "Pierrot" de su primer libro, *Les cariatides* (1843). El entusiasmo que despertó el mimo llevó a algunos escritores a componer guiones para él: *Pierrot au sérail* de Flaubert en 1840, *Pierrot posthume* de Gautier en 1847[101]. Otros como Verlaine, Laforgue o Huysmans introdujeron al personaje en su universo literario cantando su encanto como emblema melancólico, haciéndolo portador, en el caso de los que se adscribieron al decadentismo, de la estética con la que se identificaban. "Verlaine –dice M. T. Maiorana– historia la transformación de Pierrot, el soñador personaje de canción, perfil decorativo y sonriente después, revistiendo por fin en sus versos apariencia espectral, que clama el espanto de la tumba por su «bouche

[98] Cf. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanqui*, op. cit., p. 20. "Les réminiscences shakespeariennes préparaient les romantiques francais à retrouver Shakespeare ailleurs que dans Shakespeare. Comme leurs contemporains allemands, ils cyoyaient le déceler dans le théâtre féerique de Gozzi et dans celui de Tieck".
[99] *Ibidem*, p. 20-22. Deburau, dans le rôle de Pierrot, devient un autre Hamlet".
[100] *Ibidem*, p. 33. "Gautier fait de Shakespeare, *roi des génies*, le patron tutélaire de la féerie *aérienne*, de l'envol vaporeux".
[101] Cf. M. Green y J. Swan, *The triumph of Pierrot. The commedia dell'arte and the modern imagination*, op. cit., p. 6.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

béante»"[102]. El tema de la *commedia dell'arte* atrajo también el interés de Rimbaud y de Mallarmé, aunque la figura central que llegó a un singular grado de identificación con Pierrot fue Laforgue[103], quien le dio uno de los tratamientos más complejos. M. Green y J. Swan hacen el siguiente análisis: "Había un punto de locura en el Pierrot de Deburau, que parecía ser llevado al borde de la demencia por la frustración implacable de todos sus deseos. Uno iba al teatro a reír y a admirar su técnica, pero sentía cierta tristeza y una dosis de horror mientras miraba. Y esa mezcla de sentimientos llegaba a parecer la forma más pura de la experiencia estética. Tales sentimientos constituían un sustrato de la interpretación de Pierrot de Deburau, y ocuparon el primer plano en, por ejemplo, los poemas tempranos de T. S. Eliot, inspirados por Laforgue"[104]. El lugar que ocupa Laforgue como caso emblemático y muy particular de identificación con Pierrot, y su importancia referencial con respecto a Lugones justifican que nos detengamos un poco más en él.

5.2.1 Jules Laforgue, tras la máscara de Pierrot

El Laforgue de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* nos mostrará al ser eminentemente lunar, a la "figura grácil y decepcionada, que enharina su rostro para imitarla [a la luna]", apreciándose en el retrato hecho por Laforgue que recupera con más intensidad los rasgos de payaso y aparece "menos cargado de tintas trágicas, pero no menos doloroso"[105]. De hecho, Maiorana ve en el *Gilles* de Watteau su equivalente pictórico: con su "faz lunar [...] y remoto desafío en la expresión apesadumbrada [...] Este Gilles de Watteau [...] da exacto paralelo, en el mundo de la pintura, al Pierrot en quien encarna Laforgue su angustia personal"[106]. Alfredo Rodríguez López-Vázquez señala, por su parte, que "Junto a Hamlet, Fausto y Don Juan, mitos teatrales de la modernidad renacentista que forman parte del mundo poético laforguiano desde sus orígenes, el Pierrot italiano le sirve a

[102] Cf. M. T. Maiorana, "«L'Imitation de Notre Dame la Lune» y el «Lunario sentimental»", op. cit., p. 133.
[103] Cf. M. Green y J. Swan, *The triumph of Pierrot. The commedia dell'arte and the modern imagination*, op. cit., p. 25.
[104] *Ibidem*, p. 11. "There was a touch of madness in Deburau's Pierrot, who seemed driven to the verge of insanity by life's remorseless frustration of all his desires. You went to the theater to laugh, and to admire his technique, but you felt a sadness and a touch of horror as you watched. And that mixture of feelings came to seem the purest form of the aesthetic experience. Such feelings formed a hinterland to Deburau's Pierrot performance, and became a foreground in, for instance, T. S. Eliot's early poems, inspired by Laforgue".
[105] Cf. M. T. Maiorana, "«L'Imitation de Notre Dame la Lune» y el «Lunario sentimental»", op. cit., p. 133.
[106] *Ibidem*, p. 135.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Laforgue para encarnar una poética antiburguesa: la melancolía y el alelamiento son las características que el personaje recibe de la tradición; Huysmans le añade el toque escéptico y Laforgue lo convierte en estandarte de un personaje basado en la máscara como defensa contra un universo hostil [...] El Pierrot laforguiano asume una postura lúcida y radical [...] proponiendo la unidad dialéctica de lo trágico y lo banal, del nihilismo y la máscara"[107].

Si la adopción de la identidad de Pierrot por parte del poeta francés adquiere, como señalamos más arriba, los perfiles más complejos, ello se debe en gran medida a que no supone meramente ataviarse con las prendas del arquetipo poético de delicada sensibilidad, sino apropiárselo como un instrumento que proporciona un nuevo modo de reflexión metafísica, existencial y artística; un nuevo modo que impone la expresión paródica. Con Laforgue es acaso más verdad que con ningún otro esta aclaración de Starobinski: "la imagen del payaso no es solamente la elección de un *motivo* pictórico o poético, sino un modo indirecto y paródico de plantear la cuestión del arte. Desde el romanticismo [...] el bufón, el saltimbanqui y el payaso han sido las imágenes hiperbólicas y voluntariamente *deformadoras* que los artistas han querido dar de sí mismos y de la condición del arte"[108].

Convertir a Pierrot en otra de las máscaras (como lo fue Hamlet) tras la que ocultar el propio rostro, dio a Laforgue la posibilidad de hacer que las preocupaciones serias adoptaran un nuevo modo de expresión a través de la risa o de la mueca mixta, indefinible, ambigua, que en sus implicaciones tragicómicas hace evocar paródicamente el gesto prestigioso de la Gioconda, nombrada en varias ocasiones en los poemas del poeta:

> Bouche qui va du trou sans bonde
> Glacialement désopilé,
> Au trascendental en-allé
> Du souris vain de la Joconde[109].

La ambigüedad connotada es reforzada, de nuevo gestualmente y mediante detalles de la indumentaria, poco después en el mismo poema:

> Campant leur cône enfariné

---

[107] Cf. A. Rodríguez López-Vázquez, "Prólogo", en J. Laforgue, *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos, op. cit.*, p. 11.

[108] Cf. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanqui*, op. cit., p. 9. "l'image du clown n'est pas seulement l'election d'un *motif* pictural ou poétique, mais une façon détournée et parodique de poser la question de l'art. Depuis le romantisme [...] le bouffon. Le saltimbanqui et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement *déformantes* que les artistas se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art".

[109] Cf. J. Laforgue, "Pierrots I", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 50. "Boca que pasa del tonel sin fondo / Desternillándose de risa glacial, / Al aspecto trascendental / De una vana sonrisa de Giocondo". *Ibidem*, p. 51.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sur le noir serre-tête en soie
Ils font rire leer patte d'oie
Et froncent en trèfle leur nez[110].

La identidad oculta tras esa máscara laforguiana no ofrece dudas[111]. El poeta francés da indicios de la total identificación entre él mismo y Pierrot, como vimos que ocurría con Hamlet: el Laforgue de *L'Imitation* convierte a Pierrot en otro de sus *alter ego* porque ello le permitirá expresar sus propias preocupaciones en el tono que asumió cuando decidió no tomárselas del todo en serio, proporcionándole la posibilidad de exhibir la disposición tragicómica que adoptara en su fase más personal. Es la actitud que ya conocimos a través de su Hamlet, y que no pudo ser expresada de modo más pertinente a como lo hizo en la composición VIII de los "Dichos de los pierrots", de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, que empieza así:

Ah! tout le long du cœur
Un vieil ennui m'effleure...
M'est avis qu'il est l'heure
De renaître moqueur[112].

Encontramos momentos, por cierto, en que la máscara de Pierrot y la de Hamlet son plenamente intercambiables merced a la identificación operada asimismo entre las dos figuras. Tanto es así que Laforgue hace compartir detalles harto significativos a sus dos personajes-máscaras más queridos, de modo que si en su caracterización de Hamlet indica gestos como el de

hacer ondas en el agua[113],

o habla de su

barbilampiña máscara de un pálido algo artificial[114],

y detalla que

en el índice de su mano izquierda luce un anillo *con escarabajo egipcio* esmaltado en verde[115],

---

[110] *Ibidem*, p. 50. "Ajustado el cónico capirote de harina / A la cofia de seda negra, / La pata de gallo se les alegra / Y la nariz se les amohína". *Ibidem*, p. 51.
[111] En "Dichos de los pierrots IX" el personaje se compara con un poeta francés: "Mais je te dirai ce que c'est, / Et pourquoi je pars, foi d'honnête / Poète / Français". Cf. J. Laforgue, "Locutions des Pierrots IX", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 76. "Te voy a decir lo que es / Y por qué me voy, cual honrado / Poeta / Francés". *Ibidem*, p. 77.
[112] Cf. J. Laforgue, "Locutions des Pierrots VIII", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 74. "¡Ah! por todo el corazón / Me roza un viejo hastío… / Que ya es hora, me dice, / De ponerme burlón". *Ibidem*, p. 75.
[113] Cf. J. Laforgue, "Hamlet o las consecuencias del amor filial", *Moralidades legendarias,* op. cit., p. 61.
[114] *Ibidem*, p. 77.
[115] *Ibidem*, p. 78. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en la composición XVI de los "Dichos de los pierrots" afirma de sí mismo el personaje:

> Je ne suis qu'un viveur lunaire
> *Qui fait des ronds dans les bassins*,
> Et cela, sans autre dessein
> Que devenir un légendaire[116].

Y en otro poema de *L'Imitation* indica el poeta, con respecto a los Pierrots, que llevan:

> Une face imberbe au cold-cream[117],

Y, como particularidad muy reveladora por específica, visual y emblemática, advierte que tienen estos personajes

> [...] comme chaton de bague
> *Le scarabée égyptien*[118].

Además de esas cuestiones de detalle (su carácter concreto no quiere decir que no alberguen importantes significaciones[119]), queda claro que si Laforgue hace de Hamlet un "clown" –digno hermano de Yorick[120]– convierte a su vez a Pierrot en una especie de Hamlet a la manera en que él lo recreara, y en ambas caracterizaciones late el poeta que compartió tantas de las inquietudes que ahora pone en boca de sus personajes-máscaras. La estupenda identificación a tres bandas es digna de análisis. Laforgue consigue un terreno común, de intersección, en el que pueden coincidir el trágico y el bufón sin dejar de ser ambas cosas. De tal modo, nos encontramos con una forma de enfrentarse a las preocupaciones, a los dilemas, a las inquietudes, que parece situarnos casi simultáneamente al borde de lo terrible y de lo grotesco. Veamos algunos puntos de confluencia con Hamlet en estos versos referidos a los Pierrots, con sus obsesiones por la

---

[116] Cf. J. Laforgue, "Locutions des Pierrots XVI", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 84. "Sólo soy un lunar vividor / *Que hace ondas por los estanques*, / Y ello sin otro fin / Que hacerme legendario". *Ibidem*, p. 85. Las cursivas son nuestras.

[117] Cf. J. Laforgue, "Pierrots I", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 50. "Una cara lampiña y maquillada". *Ibidem*, p. 51.

[118] *Ibidem*, p. 50. "Para broche de su anillo / Un escarabajo egipcio", *Ibidem*, p. 51. Las cursivas son nuestras.

[119] El anillo con un escarabajo egipcio, por ejemplo, nos proporciona por sí solo la caracterización del *dandy*, pues se convirtió en su emblema desde que con él sería retratado por Antonio de la Gandara el conde Robert de Montesquieu, *dandy* finisecular utilizado por Huysmans como modelo para el protagonista de su novela *À rebours*, Jean Floressas des Esseintes. Recordemos además que el motivo adoptará nuevo protagonismo en *El escarabajo* de Mujica Lainez, donde el escritor argentino hace de la misma joya –un escarabajo egipcio– el narrador de su novela, un narrador que nos ofrece unas memorias que abarca muchos siglos, incluyendo su peripecia en la Florencia renacentista y el París de fin de siglo.

[120] "Su Hamlet no es un príncipe trágico, sino una figura ignominiosamente cómica (minuciosamente descrita para parecerse al propio Laforgue), un Deburau, un payaso triste pero malintencionado, un Pierrot o Arlequín". Cf. M. Green y J. Swan, *The triumph of Pierrot. The commedia dell'arte and the modern imagination*, op. cit., p. 17. "His Hamlet is no tragic prince, but an ignominiously comic figure (minutely described to resemble Laforgue himself), a Deburau, a sad but vicious clown, a Pierrot or Harlequin".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muerte, la reincidencia de la imagen del enterramiento de la virgen muerta, el afán por ser comprendido por la mujer –que se manifestara acentuadamente en la *Moralité*–, la degradación de su visión de la misma o su entonación del *Vae soli* (que Laforgue había hecho proferir a su yo más hamletiano) para el calvario de la soledad:

> Ils ont : "Faut mourir, frères !"
> Pour mot-d'ordre-Évohé.
>
> Quand trépasse une vierge,
> Ils suivent son convoi[121]
>
> [...]
>
> Beuglant: Ange! tu m'as compris,
> À la vie, à la mort! -et songent:
> Ah passer là-dessus l'éponge!...
> Et c'est pas chez eux parti-pris,
>
> Hélas! mais l'idée de la femme
> Se prenant au sérieux encor
> Dans ce siècle, voilà, les tord
> D'un rire aux déchirantes gammes![122]
>
> [...]
>
> Il me faut vos yeux! Dès que je perds leur étoile,
> Le mal des calmes plats s'engouffre dans ma voile,
> La frisson du *Vae soli*! Gargouille en mes moelles...[123]

Investidos de una risible dignidad como oficiantes de la religión nihilista de la luna ("demandent *Rien* avec âme!"[124]), los Pierrots laforguianos se definen a partir de una estética y un ideario que se configura con los signos de la melancolía[125], y en ella están

---

[121] Cf. J. Laforgue, "Pierrots II", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 52. "Hay que morir, seglares", / Es su Evohé-grito / Muere una virgen y van / En el cortejo mortuorio". *Ibidem*, p. 53.

[122] Cf. J. Laforgue, "Pierrots IV", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 56. "Gritando: "¡Para siempre, Ángel mío! / ¡Tú sí me has comprendido!". Pero luego / Vienen diciendo que era un juego. / No es prejuicio o desvarío, / Mas, ¡ay!, la idea de la mujer / Que a estas alturas se toma en serio, / Les da tal risa, que es un misterio / Que se puedan contener". *Ibidem*, p. 57.

[123] Cf. J. Laforgue, "Pierrots", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 62. "Necesito sus ojos! Cuando pierdo su estrella / El mal de calma chicha me anonada la vela, / El temblor del *Vae soli*! Gloglotea en mis médulas...". *Ibidem*, p. 63.

[124] Cf. J. Laforgue, "Pierrots III", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 54. "exigen *Nada* con entusiasmo". *Ibidem*, p. 55.

[125] A. Rodríguez López-Vázquez, que como fino traductor de los poemas de Laforgue conoce a fondo los entresijos de los mismos, se refiere al papel del poeta y su habilidad técnica para lograr las connotaciones a que nos referimos al hablar del conjunto de composiciones englobadas bajo el título de *Pierrots* como "poemas que expresan la melancolía a través de recursos técnicos articulados en torno al distanciamiento irónico". Cf. A. Rodríguez López-Vázquez, "Los *Pierrots* de Jules Laforgue: Claves para una traducción", en Revista *Canente*, nº 2, Málaga, 1987, p. 86.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presentes rasgos y elementos que enfatizan lo enfermizo, la blanca palidez del astro que adoran hasta el punto de ser llamados "lunólogos" (título que, como sabemos, sería adoptado por Lugones):

> Blancs enfants de chœur de la lune,
> Et lunologues éminents[126],

la muerte, destino ineludible expresado como proverbio lunar escrito en el corazón de Pierrot:

> "Faut mourir, frères !"[127]

el dandismo[128]:

> Ces dandys de la Lune[129],

la marginación, y el aislamiento que ésta lleva consigo:

> Ne leur jetez pas la pierre, ô
> Vous qu'affecte une jarretière!
> Allez, ne jetez pas la pierre
> Aux blancs parias, aux purs pierrots![130]

la melancolía misma directamente, que se manifiesta de varias formas: como pertenencia a una secta inconfundible:

> Ils sont de la secte du Blême[131],

a través de la típica indumentaria y las connotaciones que se le da al asociarla con el árbol emblemático:

> [...] les manches
> En saule [...][132],

mediante la afirmación del color que le corresponde:

> Bref, le violet gros deuil est ma couleur locale[133],

---

[126] Cf. J. Laforgue, "Pierrots V", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 58. "Blancos monaguillos de la luna, / Y lunólogos eminentes". *Ibidem*, p. 59.

[127] Cf. J. Laforgue, "Pierrots II", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 52. "Hay que morir, seglares". *Ibidem*, p. 53.

[128] Starobinski llama la atención sobre la parodia del *dandy* como una de las funciones del clown. Cf. J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanqui*, op. cit., pp. 66-67. Jean de Palacio estudia en profundidad la convergencia entre la figura de Pierrot y la del *dandy*. Cf. J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, op. cit., pp. 51-77.

[129] *Ibidem*, p. 52. "Dandis de Luna llena". *Ibidem*, p. 53.

[130] Cf. J. Laforgue, "Pierrots IV", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 56. "No les tiréis piedras, no seáis duros, / No maltratéis a los Pierrots, ¡Oh manflora / Que una liga alborota!, / Ellos son blancos parias, Pierrots puros". *Ibidem*, p. 57.

[131] Cf. J. Laforgue, "Pierrots I", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 52. "La secta de lo Lívido es su fe". *Ibidem*, p. 53.

[132] Cf. J. Laforgue, "Pierrots IV", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 56. "Con sus mangas de sauce llorón". *Ibidem*, p. 57.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

o del cumplimiento de un destino funesto al que se contrapone la superioridad del *dandy*:

> Encore un de mes pierrots mort;
> Mort d'un chronique orphélinisme;
> C'était un cœur plein de dandysme
> Lunaire en un drôle de corps[134].

Está presente asimismo el otro aspecto inherente a Pierrot, el que hace que aparezca como enamorado frustrado, pues el desengaño amoroso sigue siendo uno de los episodios inevitables para el personaje, por lo que lo vemos, cual enamorado melancólico, languideciendo en los parques y jardines nocturnos (detalle afín a la temática galante), quejándose de amor desdeñado, sometido a los desaires de la mujer fatal, esa mujer fatal que provoca el *spleen* y a quien también cede su enigmática expresión la Gioconda[135]:

> Les mares de vos yeux aux joncs de cils,
> Ô vaillante oisive femme,
> Quand donc me renverront-ils
> La Lune-levante de ma belle âme?
>
> Voilà tantôt une heure qu'en langueur
> Mon cœur si simple s'abreuve
> De vos vilaines rigueurs,
> Avec le regard bon d'un terre-neuve.
>
> Ah! madame, ce n'est vraiment pas bien,
> Quand on n'est pas la Joconde,
> D'en adopter le maintien
> Pour induire en spleens tout bleus le pauv' monde![136]
>
> Ah! le divin attachement
> Que je nourris pour Cydalise,
> Maintenant qu'elle échappe aux prises
> De mon lunaire entendement!
>
> Vrai, je me ronge en des détresses,
> Parmi les fleurs de son terroir

---

[133] Cf. J. Laforgue, "Pierrots", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 62. "Vamos, que mi color es el morado luto". *Ibidem*, p. 63.

[134] Cf. J. Laforgue, "Locutions des Pierrots XII", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 78. "Otro de mis pierrots se ha muerto; / Muerto de un crónico orfelinismo; / Érase un alma llena de dandismo / Lunar, en un curioso cuerpo". *Ibidem*, p. 79.

[135] Para el tratamiento del tema de la mujer fatal en el Romanticismo y el Decadentismo, véase sobre todo el capítulo IV en M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999. El motivo de la sonrisa de la Gioconda merece un apartado propio en el mencionado libro. *Ibidem*, pp. 449-457.

[136] Cf. J. Laforgue, "Locutions des Pierrots I", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 66. "Las charcas de esos ojos como pestañajuncos / Oh, mi indolente dama, / ¿Cuándo me van a devolver / Esa luna en oriente que es mi alma? / Hace una hora ya que languidezco, / Mi corazón soporta / Tu perverso desdén / Con la mansa expresión de un Terranova. / Ah, señora, no está ni medio bien, / No siendo la Gioconda, / Adoptar esas poses / Que inoculan esplín a tantos jóvenes". *Ibidem*, p. 67.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

À seule fin de bien savoir
Quelle est sa faculté-maîtresse![137]

[...]

Et c'est vers toi que j'en suis là,
Que ma conscience voit double,
Et que mon cœur pêche en eau trouble,
Ève, Joconde et Dalila![138]

La ironía de este Pierrot encuentra uno de sus espacios apropiados en la actitud hacia la mujer y en su relación con ella; incapaz de escapar al poder de su seducción, de la fascinación del sujeto mítico femenino, es demasiado consciente de la debilidad que implica su adoración como para que esa ironía no contenga el timbre de la desconfianza.

5.3 Temática galante-pastoril y *commedia dell'arte* en Lugones

El Lugones de *Lunario sentimental*, ávido por integrar en su obra de 1909 a los iconos de significación más poderosa de la cultura que hereda y por darles nueva vida sometiéndolos a su implacable desmitificación, incluye, como no podía ser menos, a Pierrot y los otros personajes de la *commedia dell'arte* en el vasto paisaje lunar que compone en su libro. Lugones, que exaltó la necesidad de la originalidad para la renovación de la lengua que podía efectuarse por la poesía, no había de ser tan incauto como para caer en las garras de la imitación servil. Es cierto que es en las imágenes y metáforas que Laforgue había creado para los Pierrots donde podemos encontrar una de "las fuentes en que más se abreva Lugones"[139], y de hecho muchas de ellas se han usado para demostrar la influencia del poeta francés sobre el argentino. Ahora bien, además de la circunstancia de que la aproximación de Lugones es más dramática y hace comparecer en su obra no sólo a Pierrot sino a varios de sus compañeros de la *commedia dell'arte*, en el terreno poético el escritor

[137] Cf. J. Laforgue, "Locutions des Pierrots II", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 66. "¡Qué apego tan divino / Por Cidalisa siento, / Ahora que huye sin tino / De mi lunar talento! / ¡Sí, me consumo, en tanto, / Oculto en su jardín, / Con el único fin / De averiguar su encanto!". *Ibidem*, p. 67.
[138] Cf. J. Laforgue, "Locutions des Pierrots III", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 68. "Por ti me veo en estas, / Y mi conciencia alucina, / Mi corazón saca tajada, / Eva, Gioconda y Dalila". *Ibidem*, p. 69.
[139] Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., p. 99. En este libro se nos ofrece un análisis comparado de las imágenes en relación con los Pierrots de ambos poetas, en el que la autora acentúa las aportaciones de Lugones y la diferencia de tono entre los dos escritores.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

argentino no se conforma con tomar prestadas ciertas metáforas, sino que les da nuevas connotaciones o un tono diferente, las hace más poderosas, les da un giro sorprendente o las aplica a una entidad distinta; así, partiendo de la estrofa siguiente de Laforgue sobre Pierrot:

> C'est, sur un cou qui, raide, émerge
> D'une fraise empesée idem,
> Une face imberbe au cold-cream,
> Un air d'hydrocéphale asperge[140],

el poeta argentino recoge ciertas sugerencias metafóricas pero las emplea para referirse a la luna y hace que representen una imagen que añade lo descarnado a lo burlón en los versos que reproducimos más abajo, versos que han merecido –en un análisis sobre la traducción de textos de Laforgue– que Alfredo Rodríguez López-Vázquez ilustre con ellos la acertada comprensión por parte del poeta argentino de la estrofa que acabamos de citar, mal traducida por algunos: "Leopoldo Lugones, en su *Lunario sentimental* entendió admirablemente bien la figura laforguiana y el tono de melancólica diversión que implica, dándonos una adaptación muy fina"[141]. He aquí los versos de Lugones:

> Milagrosamente blanca,
> Satina morbideces de *cold cream* y de histeria:
> Carnes de espárrago que en linfática miseria,
> La tenaza brutal de la tos arranca.

R. H. Ferguson también valora el logro de Lugones: "Lo que hace Lugones –y en esto va más allá de su modelo francés– es crear una metáfora mucho más fuerte y chocante. Esas *carnes de espárrago* representan los flemones de un tísico sacudido por la tos"[142].

Las referencias a Pierrot y a los otros personajes de la *commedia dell'arte*, así como la presentación de contextos afines a la temática galante con la que aquéllos aparecían a menudo relacionados, tienen su presencia más marcada, dentro de la obra poética de Lugones, en *Lunario sentimental*. Puesto que los cuadros amorosos que el poeta describe en otros libros suelen presentarse como encuentros íntimos, antes que en el ámbito público de la fiesta, la temática galante es abordada en ocasiones por el poeta en su versión intimista.

---

[140] Cf. Cf. J. Laforgue, "Pierrots I", *Imitación de Nuestra Señora la Luna,* en *Imitación de Nuestra Señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* op. cit., p. 50. "Por un cuello, bien tiesa, asoma / De una ídem gorguera almidonada, / Una cara lampiña y maquillada, / Hidrocéfalo espárrago de broma". *Ibidem*, p. 51.

[141] Cf. A. Rodríguez López-Vázquez, "Los *Pierrots* de Jules Laforgue: Claves para una traducción", op. cit., p. 82.

[142] Cf. R. H. Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* op. cit., 100. No creemos necesario extendernos en más ejemplos de este género pues ya han sido estudiados en los estudios comparados que hemos venido citando.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Podemos rastrear la huella de los elementos señalados en poemas anteriores y posteriores a *Lunario*.

5.3.1 De la coquetería pueril al predominio de las escenas íntimas

En *Crepúsculos del jardín* (1905) la composición "New mown hay" descubre el paisaje de un parque en un domingo otoñal al que acudirán un grupo de amigas para "[…] reposar de sus fatigas / Poco estudiosas […]"[143], y cuyos nombres de origen griego nos traen reverberaciones pastoriles: Otilia, Ismenia, Clorinda... La primera protagoniza la escena en que se destaca toda la frivolidad de su coquetería pueril, y en estrofas sucesivas recibimos la visión de la bella columpiándose pícaramente como las de los cuadros de Fragonard, su risa chispeante como la de la "divina Eulalia" de Rubén (incluso la seducción del champaña sirve para referirse a los ojos de ésta y a la risa de aquélla) y el componente sensual en la descripción de su sexualidad incipiente que lleva a la joven a ensoñaciones amorosas evocadoras de por sí de una escena galante:

> Evoca un paje rubio su esperanza,
> Como un poema de visiones rico,
> En el título azul de una romanza
> O en el tema de amor de un abanico[144].

Casi podría decirse que Lugones nos ofrece los inicios de la Eulalia que cantará Darío, en esta Otilia que aún sueña con el paje rubio de cuyo amor disfrutará la otra, y que todavía no ve en el abanico, que luego ocultará –como el "ala aleve" de un pájaro– los "desdenes rudos" de la bella de Rubén, otra cosa que inocentes presagios amorosos[145]. La siguiente composición, en la misma línea, no es sino el retrato de "La coqueta" a que su título alude y que refleja motivos de las representaciones del universo galante, sin que falten "el aire de

---

[143] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 134.
[144] *Ibidem*, p. 135.
[145] La sonrisa hiriente de la mujer fatal ya había sido motivo destacado en un poema temprano de Lugones y anterior a las *Prosas profanas* de Darío que, bajo el título "Leyenda de amor" (1895), canta los desprecios de "la linda Dolores", quien se ufana de tener por víctima al poeta triste incapaz de sobrevivir a sus desdenes y cuya muerte transforma su risa en signo funesto: "La linda Dolores sonríe de orgullo; / Ya tiene un poeta que unir a su gremio; / Y cuando oye el triste final del arrullo / Que muere en la sombra, le manda por premio / Unas carcajadas de sones hirientes, / Que llega a sus labios en raudo aleteo / Y el teclado ebúrneo de sus blancos dientes / Recorre a manera de loco gorjeo. / […] / La linda Dolores ya el campo no alegra, / Nada hay que su llanto perpetuo desvíe: / Porque de sus labios vuela un ave negra, / ¡Vuela un ave negra cada vez que ríe!". Cf. L. Lugones, *Poesías diversas*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 1140.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esplín" y detalles gestuales o de indumentaria como el arqueo del "menudo pie", "la calada media" o el "abanico lánguido y burlón"[146].

Muchos de los rasgos que hemos visto en el Lugones de *Lunario sentimental*, tales como el misticismo, el vínculo entre amor y muerte, la presencia lunar…, reaparecen en libros posteriores (son, en realidad, constantes de su poética), aunque tratados con un tono distinto, más serio y solemne. Los vemos en el encuentro íntimo poetizado en tono confidencial que nos brinda el escritor en "Paseo sentimental" de *El libro fiel* (1912), relato de un paseo campestre crepuscular en que el enamorado percibe reminiscencias bucólicas, como cuando escucha "el cantar de los rediles" y "la voz de la luna" conformando la

> Tonada montañesa que atestigua
> Una quejosa intimidad de amores,
> Apalabrando con su letra antigua
> «El dulce lamentar de dos pastores»[147].

El éxtasis amoroso hecho de dicha y de tristeza igual de abismales se convierte en una "plenitud de amor sombrío" bajo el encanto del plenilunio:

> Pues quién no sentirá la paz agreste
> Desvanecida de tristeza, cuando
> Un plenilunio lánguido y celeste
> Cifra el idilio en que se muere amando[148].

Y la solitaria pareja de amantes parece embarcarse definitivamente en la nave mística de la luna –como aquellos peregrinos de Watteau que se disponían a tomar la embarcación con destino a la isla del amor– hacia un quimérico territorio idílico:

> Así purificados de infortunio,
> En ilusión de cándida novela,
> Bogamos al divino plenilunio
> Como debajo de una blanca vela.
>
> Íbamos por el pálido camino
> Hacia aquella quimérica comarca,
> Donde la luna, al dejo vespertino,
> Vuelve de la extensión como una barca.
>
> […]
>
> Claro de luna que, al nupcial viaje,
> Alas de cisne en su blancura abría...
>
> Aunque la verdad grave de la pena,
> Bien sé que pronto los ensueños trunca,
> Cada vez que te beso me enajena

[146] Cf. L. Lugones, *Crepúsculos del jardín*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 135-136.
[147] Cf. L. Lugones, *El libro fiel,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 492.
[148] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La ilusión de que no hemos vuelto nunca[149].

La siguiente composición de *El libro fiel* despliega un "Díptico galante" parisino y versallesco en una construcción más convencional[150]. Hay, por último, en la misma obra un grupo de sonetos construido como una composición musical cuyos títulos indican el movimiento que los rige; el título genérico es "Crepúsculos del jardín" y la pieza completa se desarrolla como momentos de un encuentro íntimo cuyo tono y contenido se corresponden con un movimiento concreto; en el cuarto, "Allegro, ma non troppo", la presencia lunar conduce a la evocación de Pierrot, y significativamente su aparición marca la inflexión más ligera de toda la pieza, la que permite vislumbrar al que fuera el poeta de *Lunario*:

¡La luna! Por mis pálidos castillos
En el aire, al pasar barre indecisa
En hojarasca musical, la brisa,
Un valse de lejanos organillos.

La agridulce tijera de los grillos
Corta a Pierrot su lánguida camisa,
Y el lunático valse te improvisa
Temas de amor ligeros y sencillos.

Con ironía gárrula, aunque tierna,
El arroyuelo que te vio la pierna
Ríe tu delgadez sin causa alguna.

Y en congratulación de nuestro caso,
La circunfleja cara de payaso
Su disco de papel rompe en la luna[151].

De nuevo en un contexto poético-musical, pues se trata de una serie titulada "Música de cámara" dividida en varias composiciones –esta vez del libro *Las horas doradas* (1922)– los movimientos de la música y las cualidades de los instrumentos determinan el tono y las evocaciones de cada poema. El número V se desliza ya por el universo galante con referencias concretas; además, Lugones hace aquí una síntesis poético-musical-pictórica: en una misma estrofa se buscan correspondencias entre la ejecución musical y la imagen pictórica que sugiere aquélla. Las alusiones específicas a la estética y los temas del estilo que inauguró Watteau incluyen la referencia al pintor mismo

[149] *Ibidem*, pp. 492-493.
[150] *Ibidem*, p. 493-494.
[151] Cf. L. Lugones, *El libro fiel,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 520.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y su obra, a lo pastoril, a la adjetivación contextual "Luis Quince" como marca de estilo y al nuevo género que adoptó el nombre de *fiesta galante*:

> Basta para eso la gentil pastora
> Que el minué va a evocar en dulce engendro,
> Como cuando pintó un matiz de aurora
> Tu fresca sencillez de flor de almendro.
>
> La pastora Luis Quince, de amplia veste,
> Que evaporada en ilusorio efluvio,
> Conduce de un favor rosa o celeste,
> Su albo cordero o su amorcillo rubio.
>
> La que repite en tu coqueta gracia
> La *Lección* de Watteau, que así recuerda
> Con dedos de abolida aristocracia
> El genio muerto en la amorosa cuerda
>
> [...]
>
> Y ya el tema, meciéndose más grato,
> Su voz sentimental pide a la endecha,
> Ya en la vivacidad del *pizzicato*
> Trisca el cordero y el Cupido flecha.
>
> Hasta que desfallece el abanico
> De la *Fiesta Galante*, en lance ameno,
> Y bajo su ala fútil guarda el pico
> La tórtola dormida de tu seno[152].

La fiesta cede, no obstante, en la composición VI, al triunfo del amor que ya Lugones nos muestra en el marco del encuentro íntimo, prestando esa atención tan característica en las telas de Watteau al desarrollo de los gestos:

> Porque ya es la hora del amor triunfante,
> Cuando la amada, ante el divino linde,
> Busca asilo en el mismo pecho amante
> Contra el dulce rigor que así la rinde.
>
> Y mientras se aproxima el labio mudo
> Al mudo labio, la doncella clara,
> Como doliente de querer, el nudo
> De sus crédulas manos desampara[153].

Por fin, también en *Las horas doradas*, dentro de la larga serie de poemas englobados en el título general "Elogio de las rosas", se encuentra la versión lugoniana del famoso cuadro de Watteau, que el poeta titula en francés: "L'Embarquement pour Cythere". No es un poema que posea valores muy destacados o un tratamiento nuevo y

[152] Cf. L. Lugones, *Las horas doradas*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 629-630.
[153] *Ibidem*, p. 630.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

original, pero sí es cierto que mantiene al menos el aire de suave abandono, evanescencia y fragilidad de la pintura que describe:

Rubios amorcillos echan de la espalda
El carcaj vacío y el ya inútil arco.
La propicia Venus custodia el embarco,
Envuelta en las rosas de fresca guirnalda.

La tarde se aduerme con una amorosa
Languidez que cede como un fácil moño,
Y en una dorada blandicie de otoño
Se evapora un tenue suspiro de rosa.

El brazo que ciñe los talles rendidos,
Marchita brocatos de noble elegancia,
Y con juveniles labios encendidos
Ríen la aventura las rosas de Francia.

Confiado a la oferta jovial de la ayuda,
Transigentes manos entrega el decoro.
Bajo el haya que algo recuerda, sin duda,
La sensible Idalia confiesa a Alcidoro.

Acéchase al borde de la ágil piragua
El amable riesgo de la pierna fina;
Y el frágil preludio que la flauta trina,
Una rosa trémula deshoja en el agua[154].

La barca alegórica que va a zarpar en "El embarco" (1936), un pequeño poema de la serie "La copa de jade", nos trae reminiscencias de la embarcación que llevó a los enamorados a la isla del amor, aunque en esta ocasión la atención se orienta hacia un motivo melancólico, el de la triste enamorada que ni siquiera puede embarcarse en esta nueva "barca de la dicha":

La barca de la dicha
Dispónese a zarpar.
Hay allá tres doncellas
Que pueden navegar.

La más alegre de ellas,
Entra sin vacilar.
La más cuerda, por cierto,
No vacila en entrar.

La que padece amores
Que solo hacen llorar,
Se queda en la ribera
Mirando al mar...[155]

[154] *Ibidem*, p. 662.
[155] Cf. L. Lugones, *Poesías diversas*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 1250.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

5.3.2 Polaridades de la mascarada

La materia carnavalesca, asociada estrechamente al campo temático que exploramos, es tratada por Lugones en un poema temprano, fechado en 1894 y titulado "El carnaval", que expresa ya las dualidades implícitas en la celebración. Casi todo el poema canta a la alegría de esas fiestas de mascaradas, que tuvieron un precedente en las saturnales, aquéllas dedicadas al dios que fue el Señor de la feliz Edad de Oro del hombre. Las fiestas en que el orden se puede transgredir son un bien pasajero tras el que espera, como siempre, el dolor. Casi todo el poema de Lugones es descripción y celebración de esos momentos de apoteosis de la vida y el amor, pero el poeta no se olvida de lo que viene después, de lo que espera tras ello; por eso las dos últimas estrofas anuncian el final que se resuelve en una pesarosa moraleja que puede serlo de la vida entera:

> Pero cesan los combates, y al caer su último día
> Las comparsas bulliciosas, convocándose en tropel,
> Llevan juntos al rey mago que mandó el reino Alegría
> Y le cantan las exequias cuando empieza a amanecer.
>
> Y se vuelven fatigadas de la alegre y franca liza,
> A llevar por todo un año, como marca de aflicción,
> En las frentes inclinadas la cruz negra de ceniza.
> Por tres días de placeres… ¡todo un año de dolor![156]

Es, sin embargo, en *Lunario* donde todos los elementos señalados se integran coherentemente en el espacio dominado por la máscara por excelencia, la luna. La sección *Taburete para máscaras* da protagonismo a los personajes de la *commedia dell'arte* y al carnaval; Pierrot aparece en otras ocasiones a lo largo del libro. El "Teatro quimérico" abre un nuevo ámbito para las identidades ocultas tras las máscaras de los personajes. Lo pastoril y lo galante, que comparten el aire festivo del carnaval y cuyo espíritu impregna las peripecias de los personajes de la *commedia dell'arte*, conviven en varias composiciones, y la sugerencia shakespeareana se une a esos ambientes en la pieza del "Teatro quimérico" "Los tres besos".

La primera aparición de los populares personajes de la comedia italiana tiene lugar en la tercera composición de *Lunario*, el destacado "Himno a la luna". Puesto que en él

[156] *Ibidem*, pp. 1137-1138.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

presenta el poeta el vasto universo simbólico de lo lunar, no puede faltar la figura de Pierrot, uno de los enamorados de la luna-Colombina:

> La luna, Colombina
> Cara de estearina,
> Aparece no menos redonda;
> Y en una represalia de serrallo,
> Con la cara reída por la pata de gallo,
> Como a una cebolla Pierrot la monda[157].

La serie "Taburete para máscaras" permite que desfilen junto a ellos los otros personajes de la *commedia dell'arte*, y frente a caracterizaciones diferenciadas que se han ido precisando en la tradición de los arquetipos constituidos por tales personajes Lugones los integra en la categoría de los "lunáticos": todos ellos son criaturas lunares en cuanto máscara y dramatizan la pasión del lunático –llámese Pierrot, Arlequín o Pulcinela– por el astro nocturno, personificado a veces en Colombina, una de las encarnaciones de la *femme fatale*, arquetipo consagrado por el decadentismo.

Los ingredientes del cuadro que componen la mascarada y la fiesta carnavalesca, a veces una variedad de la galante, son un compendio que abarca elementos de diversa procedencia pero reunidos con frecuencia en la literatura y el arte. La primera composición de la serie, "De la musa al académico", comienza con la proclamación de la fiesta:

> Señor Arcadio, hoy es la fiesta,
> Es la fiesta del Carnaval[158],

pero una vez más el motivo festivo conlleva una verdad oscura que ocupa el polo opuesto de esa misma línea, y por eso la farsa y la implacable parodia se hacen dramáticas cuando el poeta nos descubre lo que late tras la máscara en el último poema de la serie, "La última careta". La primera composición revela de qué se va a tratar, pues habla la musa –la propia luna inspiradora– y se burla del académico y del "flaco pollo decadente" a quien dice tener "Frito en mi mágica sartén"[159], sartén que –nos precisa en seguida– es la luna. El poema asienta el tono paródico que se aplica incluso a la figura del poeta, y que está en consonancia con la transgresión carnavalesca, a pesar del apóstrofe inicial al "Señor Arcadio" que contiene una alusión al ideal mundo pastoril[160]. La sección refleja las

[157] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 211.
[158] *Ibidem*, p. 230.
[159] *Ibidem*.
[160] Ese mundo ideal, sin desigualdades sociales, preside el espíritu del Carnaval, al igual que lo hacía en la Saturnalia romana, llamada así en honor a Saturno, que reina durante esos días de fiesta igualitaria en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dualidades de la celebración, y aunque la escena dibujada en el primer poema incluye menciones a la música, al baile y a las parejas, pronto aparecen elementos disonantes (en esa composición la propia musa dice que su castañuela traza "Un *loco vals* sobre el tapiz"[161]).

"Al jorobado", que ofrece un retrato de quien fácilmente puede adoptar el disfraz de Pulcinela y como tal convertirse en "lunólogo *dandy*" –uno de los enamorados de la luna que, cual Endimión, duerme con ella–, presenta a un "sabio jorobado" más bien grotesco, definido entre otras cosas por las expresiones de su malignidad, la mueca torcida y la risa destemplada:

> Sabio jorobado, tu pálida mueca
> Tiene óxidos de odio como los puñales,
> Y los dados sueltos de tu risa seca
> Con los cascabeles disuenan rivales.
> Tu risa amenaza como los puñales,
> Como un moribundo se tuerce tu mueca[162].

En "Plegaria de carnaval", invocación a la luna en una oración a mayor gloria del astro nocturno y del culto blasfemo que se le profesa, la figura de Arlequín –que podía representar valores opuestos a los de Pierrot– es también asimilada a lo lunar:

> Tu disco reproduce la mueca de Arlequín[163],

y encarna igualmente al tipo decadentista herido del mal de siglo, cuando es presentado en "A las máscaras" como:

> Máscara en verde o rojo,
> Losanges de Arlequín,
> En que muequea un cojo
> Con aflictivo esplín[164].

Obsérvese que la cojera, como la joroba, era uno de los signos saturninos (fig. 9)[165]. Las máscaras en las que piensa Lugones aquí están filtradas, al menos en parte, por el reflejo de Watteau:

> Máscaras blancas, únicas

---

recuerdo del tiempo en que fue Señor de la Edad de Oro. Cf. Luciano, *Las Saturnales*, en *Obras III*, Madrid, Gredos, 2002, pp. 263, 266, 275.

[161] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 230. Las cursivas son nuestras.

[162] *Ibidem*, p. 231.

[163] *Ibidem*, p. 232.

[164] *Ibidem*, p. 233.

[165] Los tullidos y contrahechos figuraban entre los hijos de Saturno, y es especialmente frecuente la aparición en sus representaciones de la figura del cojo. El propio Saturno podía aparecer, en vez de con la hoz, la guadaña o el pico como atributos, con una muleta, llegando a adquirir incluso una pata de palo. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 198, 208, 319, y figs. 27, 39, 40, 41.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Joyas del dominó,
Bajo lunares túnicas
O chaponas Watteau[166].

A pesar de las apariciones del jorobado Pulcinela y del cojo Arlequín, la figura eminentemente desdichada y patética, prototipo del enamorado burlado, sigue siendo Pierrot, arquetipo que representa a los que corren su misma suerte de perdedor, mientras la casquivana Colombina sufre los efectos de su coquetería:

Pobres Pierrots sin luna,
Que en erótico albur,
Desdeñan la fortuna
Palpando un bol de azul.

Colombinas en crisis
Bajo turbio farol,
Asoleando su tisis
Con barato arrebol[167].

Pese a la invitación inicial de la musa, que exhortaba al señor Arcadio en la primera composición diciéndole:

Ven, que en la danza, las parejas
Te darán sitio principal[168],

el cuadro de máscaras que va describiendo el poeta en esta fiesta nocturna, donde no hay sino caos y disonancia, no muestra a las figuras alegres de la desenfadada fiesta de carnaval ni de las fiestas galantes despreocupadas; si acaso nos presenta, con la ironía característica del autor de *Lunario*, el lado decadente de la celebración, donde vemos:

Corazones galantes,
Que en comedia de amor
Pierden *(agítese antes*
De usarse) su candor[169].

En vez de música, hay la grotesca y aberrante falta de armonía de la farsa:

Divergentes oboes
Sin sombra de compás
[...]

Berrea una comparsa
Su epilepsia común,
En primitiva farsa
De cafres de betún[170].

---

[166] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 233.
[167] *Ibidem.*
[168] *Ibidem*, 231.
[169] *Ibidem*, p. 234.
[170] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La luna malévola, que confunde y siembra el esplín entre el grupo de sus adeptos, que frustra las expectativas del enamorado, contempla satisfecha la grotesca mascarada:

Ante su copa glauca,
Soñando el soñador,
Con triste faz embauca
Sus ensueños de amor.

Y haciendo al dulce fraude
Prenda de intimidad,
La vieja luna aplaude
Desde la eternidad…[171]

El cuadro carnavalesco desemboca en el espectáculo sórdido de "La última careta", donde los elementos del disfraz adquieren una significación trágica, pues los "funambulescos calzones" son el atuendo de la miseria, los coloridos losanges arlequinescos se transforman en "dominó de harapos" y el antifaz ocultador es el lienzo en el que la Verónica selló los rasgos dolorosos del sacrificado[172].

En el ambiente o estado mental como de ensoñación de "Quimera lunar", poema de tono más ortodoxamente modernista, se refleja el mundo galante asociado a una época pretérita que se evoca con cierta nostalgia por la cualidad poética y evanescente de unos motivos que en principio pueden resultar frívolos: los trajes y las figuras de un cuaderno de modas:

Criaturas del azul
Que envuelve un frágil misterio.
Tailleur, Luis Quince, Imperio …
Primores de encaje y tul.

[…]

¡Ah, quimera del azul
En vuestro frágil misterio!
Tailleur, Luis Quince, Imperio …
Primores de encaje y tul[173].

Lo galante adopta también la forma de realización de los idilios nocturnos cuando el poeta pide a la luna de las pasiones mórbidas:

Tú, dulce anemia,
Luna de idilio,
Dame el auxilio
De tu academia[174],

[171] *Ibidem*, p. 235.
[172] *Ibidem*.
[173] *Ibidem*, pp. 239-240.
[174] Cf. L. Lugones, "Nocturno II", *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 244.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mientras por efecto de su "luz enferma" y en un contexto pastoril "[…] se yerma / La frágil Filis"[175] y se solazan "Cloe y su novio"[176]. En "Luna bohemia", la joven inconstante y su enamorado incondicional –un poeta bohemio– llegan a presentarse como variantes de Colombina y Pierrot, pues se dice de ellos:

> Los amantes apuran sus copas secas,
> Con inteligentes muecas
> De comedia italiana[177].

La blancura de Pierrot, su figura grácil y delicada, su identidad de enamorado engañado se dan cita en varios poemas ajenos al "Taburete para máscaras", como "El pierrotillo", composición ligera y graciosa en la que los papeles se invierten y el personaje se convierte por una vez en enamorado burlón. Sin embargo, la luna, inalcanzable y evasiva, hace absurdos los esfuerzos del enamorado en la "Cantilena a Pierrot", donde por otra parte es la figura eminentemente lunar sobre cuya grácil forma

> La luna pulveriza
> Su azúcar remolacha[178];

Esa luna funcionará luego de "brocha" para poner al descubierto "Tu faz rapada y tísica", metáfora que es ampliada en una advertencia que propone un paliativo sospechoso:

> Y para que su hermético
> Mal tus horas no acerbe,
> Pon en tu rostro imberbe
> Su lívido cosmético[179].

La luna esquiva tiene como referencia tipológica a la *femme fatale*, una de cuyas personificaciones es Colombina, a quien está dedicada la siguiente composición. Es una "Odeleta a Colombina" que precisamente canta en tono burlesco la cualidad de mujer fatal de la amada voluble (Pierrot la identifica con Cleopatra), los detalles de su coquetería vana; y en la ella vuelven a desfilar los personajes-máscaras: Arlequín, Pierrot y Polichinela contienden por el amor de Colombina, cuya ligereza pueril y variabilidad lunar son exaltadas irónicamente al final del poema:

> Y mientras Pierrot yace
> Como un blancuzco espárrago,
> Dile en risueño fárrago
> Su *requiescat in pace.*

---

[175] *Ibidem.*
[176] *Ibidem*, p. 245.
[177] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 291.
[178] *Ibidem*, p. 247.
[179] *Ibidem*, p. 249.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Vibren tus lentejuelas,
Vuelen tus escarpines,
En busca de Arlequines
Y de Polichinelas.

Vuelve a correr la tuna,
Déjate hacer la corte,
Y pon a tu consorte
Los cuernos… de la luna[180].

Pero es en una composición de la serie "Lunas", "El taller de la luna", donde se transparenta la nueva función adherida al Pierrot consagrado en el fin de siglo. Se produce así la identificación entre el melancólico vate –cuyo cráneo está "negro de hastío"[181], que rivaliza inútilmente con la luna y ha estado a punto de ahorcarse– y la figura desvalida de Pierrot:

Y el lúgubre poeta
Ante esa aparición divina,
Bajo escultura lunar se concreta
En un Pierrot blanco de harina[182].

La transmutación ha sido, una vez más, efecto de la luna: por su actividad y su influjo la efigie triste del poeta se transforma en esa figura blanca de Pierrot que nos parece tan vulnerable como el *Gilles* de Watteau, y de nuevo la sutileza lugoniana parece brindarnos un juego metaliterario, porque si en el vate retratado vimos un reflejo paródico de sí mismo, también él, que ha creado la realidad del texto y por tanto al "Pierrot blanco de harina", adopta la potencia creadora de la luna.

5.3.3 La alegoría alquímica de "El Pierrot negro"

El propio título de "El Pierrot negro" pone de relieve el desafío transgresor que impulsa la obra de Lugones y supone una nueva concreción del aliento desmitificador que recorre las páginas de *Lunario*. El poeta despoja al arquetipo consagrado en el fin de siglo de su proverbial blancura[183], y con ese nuevo atributo singular da a la figura de Pierrot su mayor relevancia al hacerlo protagonista de la "Pantomima" del "Teatro quimérico".

[180] *Ibidem*, p. 254.
[181] *Ibidem*, p. 276.
[182] *Ibidem*, p. 277.
[183] Jean de Palacio estudia las asociaciones del código cromático que ha servido para representar las duplicidades que encarna Pierrot. Cf. Cf. J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, op cit. Pp. 157-188.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si el Pierrot característicamente blanco ya era una figura marginal, *alter ego* de algunos poetas, la transformación que se opera en él, al quedar teñido de negro cuando cae en el recipiente de una tintorería, no hace sino subrayar la condena al aislamiento y el perfil trágico-cómico. Darío había presentado un planteamiento similar en el cuento "El linchamiento de Puck" (1893), en el que es el desdichado genio cantado por Shakespeare quien cae en el tintero de un poeta y se convierte fatalmente en una víctima acosada por las demás criaturas, que lo persiguen para lincharlo. El sentido alegórico vuelve a tener que ver con la posición del poeta en la sociedad, con la incapacidad de ésta para valorar la diferencia, ni siquiera para perdonarla. Merece la pena destacar el precedente de Darío especialmente desde nuestra perspectiva, pues una vez más asistimos a la secreta vinculación, propia del sincretismo modernista, entre las criaturas delicadas, graciosas y poéticas a las que –ya procedieran del universo shakespeareano, ya provinieran del repertorio de la *commedia dell'arte*– se hacía habitar en el mismo mundo y portar significados similares[184].

En la pieza de Lugones se condensan, como en otras del autor de *Lunario*, multitud de referencias, y los personajes de la *commedia dell'arte* conviven con señores y señoras vestidos de pastores y pastoras en un espacio de fiesta galante en el que se sitúa la obra en el cuadro cuarto, al que de hecho se nos introduce presentándolo como "Fiesta campestre en un bosque"[185]. Asistimos así a una de esas escenas en que la referencia al mundo amable pastoril, al universo idílico de las fiestas galantes y la presencia de los personajes de la comedia italiana se integran mostrando la tradición sintética que los une.

Sin embargo, creemos que la clave central de "El Pierrot negro" se encuentra en la confluencia de elementos de la pura fantasía poética con ingredientes ocultistas en su versión alquímica; de hecho, toda la "Pantomima" resulta ser una alegoría alquímica con un significado que puede desvelarse[186]. La referencia al alquimista a cuyo estudio acude Pierrot para que lo ayude a librarse de la tintura negra de su piel hace más evidente ese

[184] En un cuento de cosas tan irreales no falta una denuncia antirracista en registro irónico: "en cuanto una mariposa blanca le miró, se puso a gritar: ¡Socorro! ¡Socorro!, igual a una de las jóvenes norteamericanas cuya inocencia es atacada por los negros del Sur, y vengada por la horca yankee, al eco de un humanitario clamor victorioso". Cf. R. Darío, *Cuentos completos,* op. cit., p. 267.

[185] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 348.

[186] Es curioso que alguien como B. Canal-Feijoo, que ha prestado atención a la expresión literaria del ocultismo de Lugones, se refiera a la "trama pueril" de "El Pierrot negro". Cf. B. Canal-Feijoo, *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo,* op. cit., p. 56.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

contenido. El "Cuadro primero" se inicia a la hora del crepúsculo, en una tintorería adonde llegan Arlequín y Colombina –riéndose de Pierrot, a quien han dejado burlado– para avivar los colores del traje de losanges de Arlequín. Se hace de noche y aparece Pierrot llorando de furia por el nuevo desplante de Colombina; al escuchar las risas de ésta y volverse, cae en un recipiente con pintura negra, quedando completamente teñido, sin que el tintorero conozca un medio de desteñirlo. Encuentra al jorobado Polichinela ebrio y le pide consejo pensando que "Su cráneo y su joroba están llenos de sabiduría", pero él le dice que "solo un viaje a la luna, reino de la blancura, corregirá su defecto"[187] y se burla del impotente Pierrot, que queda muy apesadumbrado. En el "Cuadro segundo" encontramos a Pierrot en el laboratorio de un alquimista que primero ensaya decolorantes sobre él y luego intenta curarlo con un nuevo amor a pesar de sus reticencias. Ni las ondinas acuáticas, ni las ninfas de la tierra, ni la misma Sílfide consiguen nada con él, y como quiera que insiste en viajar a la luna, el alquimista accede, advirtiéndole que eso será muy caro y necesitará un telescopio y un espejo. El mago hace que la luna se vaya aproximando y, cuando reclama su dinero, Pierrot, que escucha la risa cruel de Colombina, toma una repentina decisión y se lanza con el telescopio –arrebatándole la vara al alquimista– sobre la escoba, que se ha ido animando. El "Cuadro tercero" tiene lugar en la luna, que ofrece el panorama de un paisaje desértico y triste, mineral; impera un silencio absoluto. Pierrot queda aún más desolado al ver que la luna es oscura como la tierra mientras coge puñados de polvo negro, y además su escoba se ha hecho pedazos y no puede volver. Sin embargo, incrédulo, escucha por tres veces la risa de Colombina, mira por el telescopio y se pone furioso por lo que ve. Finalmente se lanza al infinito. El "Cuadro cuarto" se inicia con la descripción de la escena como una "Fiesta campestre en un bosque"[188] en un día primaveral. Súbitamente, cae Pierrot al pie de un árbol, ya completamente blanco, y huyen todos menos Colombina, cuyo amor resucita de repente al creerlo muerto. Enseguida ve que está vivo y lo reanima; Pierrot vuelve en sí y ambos entablan un coloquio amoroso. Regresan los que huyeron y ante los reproches de Arlequín, Colombina le dice que ya no lo quiere, pues vuelve a amar al desgraciado Pierrot, decisión que recibe la aprobación general. Todos quieren oír cómo se ha blanqueado Pierrot: él explica lo sucedido en su viaje a la luna y dice que ha sido a la vuelta, al pasar

[187] *Ibidem*, p. 344.
[188] *Ibidem*, p. 348.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por la región de las nubes, cuando se ha blanqueado. Ante la incredulidad de los que escuchan, Pierrot busca unos guijarros que se puso en el bolsillo cuando caminaba por la luna y, al sacarlos, ven todos que son magníficos diamantes. Pierrot da la fortuna a Colombina que la arroja despectivamente tras de sí y besa a su enamorado.

El final de esta pantomima, con Pierrot al pie de un árbol dado por muerto por Colombina, recuerda vivamente una pequeña narración que el mexicano Amado Nervo (a quien Lugones dedicó un poema de *Crepúsculos del jardín*[189]) incluyó en una de las crónicas semanales que realizó para *El Mundo*, la fechada el 12 de febrero de 1899. Se trata de una breve escena en la que encontramos a Pierrot agonizando realmente, también al pie de un árbol, mientras es dulcemente reconvenido por Colombina e Isabel para que no muera, sin que lleguen a conseguirlo. Lo citamos porque tiene un doble interés para nosotros: por un lado muestra muy explícitamente los valores que encarnaba el Pierrot finisecular, aquél ser de aguda sensibilidad que se moría de *spleen* en medio de un mundo carente de ideal, "el símbolo de la utopía festiva", "de los sueños de arte" –como él mismo se define en el texto de Nervo–, el artista, el poeta incapaz de adaptarse al mundo dominado por el pragmatismo burgués, el Pierrot del que en otra de sus crónicas dijo el escritor mexicano que era "un símbolo encantador: el símbolo del soñador empedernido, burlón y *dilettante*"[190]. Por otra parte, como ya advirtiéramos en textos de Darío, hay en el de Nervo algún momento en el que vemos integrarse elementos de diversa procedencia: junto a los personajes de la *commedia dell'arte* y detalles del mundo galante –además de una alusión a la pintura de Watteau que señala el origen de la figura cuyos significados interpreta el escritor mexicano–, es mencionado el Puck shakespeareano en el contexto de la pura fantasía[191]. El cuento comienza así:

> Pierrot se moría, se moría sin remedio, a la sombra de un árbol simétrico de Watteau, no lejos de un dios Término de mármol blanco, cuyo pedestal lamía un hilo de agua juiciosa y diáfana, que lentamente corría sobre guijas pulidas y multicolores, que fingían piedras preciosas, como si una náyade asaz juguetona hubiese roto y desgranado los collares que ornaban la carne divina de sus senos.

---

[189] Cf. L. Lugones, "Romántica", *Crepúsculos del jardín,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 136.
[190] Cf. A. Nervo, Crónica del 20 de febrero de 1898, *La semana*, en *Obras completas*, tomo I, op. cit., p. 761.
[191] Viene bien recordar aquí que Nervo nos dejó en su obra muchos pasajes que testimoniaban su veneración por Shakespeare, así como la autoridad que concedió al *William Shakespeare* de Hugo, del que reproduce largas citas en varios textos suyos. Cf. A. Nervo, "Ayer, «König Lear» en el teatro de la corte de «Munchen»", *El éxodo y las flores del camino*, en *Obras completas*, tomo I, op. cit., p. 1457; y "Cordelia", *Ensayos*, en *Obras completas*, tomo II, op. cit., pp. 542-545.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Colombina e Isabel, sin curarse de sus trajes de seda lentejueleados de oro, de sus hermosos guantes gris-perla, de su sombrero Directorio y de sus chapines de raso, velaban al moribundo, recostadas junto a él sobre la arena del parque, por donde arrastraba perezosamente su caudal de oro rojizo el último haz de fulgores del crepúsculo[192].

Las dos se dirigen a él suplicándole que no muera: Colombina lo chantajea suavemente con irse con Arlequín si muere, e Isabel lo amenaza recurriendo a Puck:

> –Si te mueres [...] daré a Puck todos los besos que me pida y me dejaré raptar por él, y nos iremos lejos, muy lejos, sobre una libélula de esmeralda.
> Pierrot hizo una mueca de niño malcriado, y nada respondió.
> Caía la tarde, las últimas púrpuras del sol ardían suavemente.
> –No te mueras– añadió Colombina–, y te daré un segmento de luna[193].

Pero es a la propia luna, "A los cuernos de la luna" donde Pierrot dice que va, y ambas jóvenes rivalizan con el astro ofreciendo a Pierrot cuantos regalos se les ocurre; sin embargo, nada lo convence:

> Pierrot bostezó con un *spleen* netamente británico:
> –¿Y qué diablos queréis que haga en este siglo desabrido y escéptico, yo, el símbolo de la utopía festiva, de la filosofía alegre, de la bohemia riente y discutidora, de los sueños de arte vagamundos y plácidos? ¿Qué queréis que haga en este siglo que ya enterró a la vieja y sana alegría latina, en este siglo sin ideal, sin versos, sin ensueños que deshojar, atormentado por mil problemas inútiles, afeado por el sentido práctico? Qué ¿no veis que nos ensucian el azul de nuestro cielo con los manchones de sepia de las locomotoras?
> Qué, ¿no veis que nos sustituyen a la luna con focos eléctricos? Qué, ¿no veis que nos truecan el corazón de seda por el frac? Insensatas, ¿a qué queréis que me quede, si ya no hay ni amor ni misterio [...] ¡Uf!, dejadme ir a los cuernos de la luna; aquí me fastidio.
> Y tras hacer la última mueca, Pierrot se quedó inmóvil[194].

Frente a este cuento, que expone explícitamente el simbolismo de Pierrot, Lugones recurrió a la expresión velada de la alegoría. Vimos muchos ejemplos de la formulación de una idea y unas imágenes recurrentes en la poética de Lugones, a saber, las de las fuerzas oscuras, el dolor, las penas que se transforman en "producto excelente", claridad, transparencia o belleza, gracias a la actividad lírica. Esa capacidad para transmutar el dolor en belleza fascinó a Lugones y sería la consecuencia estética de una alquimia espiritual. Pero Lugones no trataba estas cuestiones de un modo impreciso: era un verdadero adepto del ocultismo y por eso su cuento no es una vaga metáfora, sino que contiene un desarrollo alegórico de buena parte del proceso alquímico; no en vano acude su Pierrot al laboratorio del alquimista.

---

[192] Cf. A. Nervo, Crónica del 12 de febrero de 1899, *La semana*, en *Obras completas*, tomo I, op. cit., p. 927.
[193] *Ibidem*.
[194] *Ibidem*, p. 928.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Las etapas del proceso están bien definidas y el propio nombre de Pierrot encierra la alusión a la Piedra que experimenta los cambios a lo largo de esa transformación; las fases alquímicas fundamentales son la *nigredo*, la *albedo* y la *rubedo*, cada una regida por un color, a saber, el negro, el blanco y el rojo respectivamente. Dicho proceso significa en su plano simbólico una elevación espiritual y una purificación que están dentro de la relación de significados de las imágenes de *Lunario*. Es muy revelador que la primera fase sea aquélla en que la piedra se pone negra; precisamente esta fase se encuentra bajo el régimen de Saturno, cuyo papel es fundamental en la obra alquímica. En el texto de Paracelso *El cielo de los filósofos* leemos lo siguiente sobre su naturaleza: "Saturno habla así acerca de su propia naturaleza: [...] Oro y plata, con mi agua, se limpian y exaltan, aunque ello sea excepción. Mi espíritu es el agua que ablanda los cuerpos rígidos y congelados de mis hermanos. Mi cuerpo, sin embargo, tiende a lo térreo [...] *Todo el arte de los alquimistas se reduce a esto: utilizar lo que hay en mí y lo que puede conseguirse gracias a mí.* En mí está lo frío de la piedra, es decir, el agua mediante la cual llego a congelar el espíritu de los seis metales en el ser corpóreo del séptimo, o sea, lograr la aproximación al oro y la plata"[195].

El pobre Pierrot de la pantomima es un personaje triste y lloroso, desesperado, al que el poeta se refiere como "El desgraciado", "el triste amante", "el desgraciado amante", y del que se dice cuando está en la luna que "una enorme tristeza lo agobia"[196]; el color negro con el que queda teñido se aviene con el predominio de la melancolía, de la que la alquimia nos enseña que es necesario depurar a los cuerpos. La literatura alquímico-emblemática lo ha puesto de manifiesto con su lenguaje críptico. Así, la obra *Atalanta Fugiens* (1617) de Michael Maier en la que se integran la imagen (cincuenta grabados y la portada), el texto (mote y epigrama que acompañan a cada emblema) y la música (una partitura para cada emblema que Maier llama fugas) describe las fases, las operaciones y los principios de la alquimia en un lenguaje cifrado. "El Pierrot negro" sólo consigue librarse de su negrura yendo a la Luna y "lavándose" con las nubes al bajar. Varios emblemas del libro de Maier se refieren a la operación del lavado, que está en relación con la primera fase, en la que la piedra se pone negra: es la *nigredo* que incluye la *putrefactio*, etapa necesaria de purgación y purificación que está bajo la acción de Saturno, pues "Si el

[195] Cf. Paracelso, *Manual de la piedra filosofal y otros textos alquímicos*, Barcelona, mra, 1997, p. 79.
[196] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 344, 346, 347.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

oro se consiguió por transmutación, el latón se alcanzó por blanqueado, haciendo blanco el plomo del planeta Saturno. Como este planeta simboliza el frío y la inercia, porque está más lejos del Sol que los restantes, su aspecto es sombrío. Obviamente, él influye sobre los hombres saturnianos por causa de la melancolía, que debe de ser curada y expulsada gracias al lavado. El hombre melancólico tiene su alma manchada y sólo puede ser recuperado gracias al baño"[197]. El Pierrot negro está melancolizado, y la prueba de que se le considera enfermo de melancolía amorosa es que el alquimista intenta "curarlo" de ella con un nuevo amor.

A la etapa anterior sigue la *albedo*, que marca el momento del logro de la purificación y está bajo el régimen de la Luna, el "imperio de la blancura"[198], como se dice en la pantomima; de ahí que el viaje al astro sea el único modo de desprenderse del color negro. El lema del emblema III (fig. 64) de la obra de Maier, que dice "Haz como la mujer cuando lava los paños"[199], enseña la necesidad de lavar la suciedad del cuerpo negro y se refiere a "la operación alquímica del *opus mulierum,* en la que el alquimista debe blanquear los cuerpos negros". El modo y el sentido de la operación es explicado así por Santiago Sebastián: "Nuestro autor ilustra el proceso del lavado con el ejemplo del blanqueo bajo la influencia de los elementos, así desaparece el color negro hasta que viene el color blanco puro. Un método parecido propugna Santo Tomás de Aquino para obtener fermento blanco o fermento de la Luna [...] Señalaba que tanto el mineral del Sol como el de la Luna estaban mezclados con tantas inmundicias que era necesaria su purificación [...] Maier ha tratado el tema del blanqueado de los metales en varios emblemas, ya que es una de las etapas de la transmutación. El desarrollo de este proceso alquímico se manifestaba por los colores aparecidos, siendo el negro el que caracterizó el estadio inicial para pasar luego al blanco como el estadio propio de la pureza"[200]. El emblema XI (fig. 65) es también ilustrativo: "Blanquead a Latona y romped los libros"[201], dice el lema (Latona simboliza la Piedra[202]), algo que también se explica en el *Rosarium philosophorum*: "«Blanquead el latón y romped vuestros libros, a fin de que vuestros corazones no sean destrozados...

[197] Cf. S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*, Madrid, Tuero, 1989, p. 70.
[198] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 345.
[199] Cf. S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., p. 69.
[200] *Ibidem*, p. 70.
[201] *Ibidem*, p. 105.
[202] *Ibidem*, p. 108.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Juntad, pues, como dice *Turba Philosophorum*, lo seco a lo húmedo, es decir, la tierra negra a su agua, cocedla hasta que sea blanqueada»"[203]. Con ello se alude a "la *albedo* o *dealbatio*, que es como una luz surgiendo de las tinieblas, de tal manera que el elemento líquido obra como una especie de *aqua sapientiae*, siendo el rocío que cae del cielo una iluminación"[204]. La presencia de Saturno protagoniza el emblema XII (fig. 66), cuyo lema reza: "La piedra que Saturno devoró creyendo que era su hijo Júpiter fue puesta en el Helicón como recuerdo para los mortales"[205]; el metal de Saturno es el plomo y "Lo que caracteriza al plomo es que puede alcanzar el color negro, y eso, según Arnaldo de Vilanova, era señal de la *putrefactio* por hallarse en el camino de la *nigredo*, ya que la tierra es negra o alcanza este color cuando se la pone al fuego repetidamente [...] Saturno gobierna la fase inicial de la obra alquímica señalada por la negrura, tanto la del plomo como la del espíritu afectado por la melancolía"[206]. Además, la *putrefactio* y la *nigredo* preceden a un renacer (la *nigredo* equivale a la Muerte o Noche de la Obra[207]), según el axioma alquímico de que «no existe generación sin corrupción previa»[208], y por eso uno de los símbolos alquímicos que representa lo anterior es el Fénix. Así pues, el regreso del Pierrot de Lugones del reino de la muerte, que es la luna, supone una especie de renacimiento o regeneración.

El poder de la música tiene mucho que ver con la obra alquímica, y entre ambas se dio una relación ejemplificada en numerosas ocasiones; de hecho, "la Obra Filosófica fue designada frecuentemente como «arte de música»"[209]. En el famoso *Amphitheatrum sapientiae aeternae* (1602, aunque la primera edición íntegra fue publicada en 1609) del rosacruz alemán Heinrich Khunrath, hay un grabado realizado por Hans Vredeman de Vries que muestra a un alquimista rezando arrodillado bajo un dosel en su laboratorio, destacándose en primer término una mesa con instrumentos musicales y una inscripción en el mantel que dice: "«la música sagrada aleja a los espíritus melancólicos y malignos»"[210] (fig. 67), a propósito de lo cual señala Santiago Sebastián que "la música servía para disipar

[203] Citado por S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., p. 107.
[204] Cf. S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., p. 107.
[205] *Ibidem*, p. 109.
[206] *Ibidem*, pp. 110-111.
[207] Cf. S. Klossowski de Rola, *El juego áureo*, op. cit., p. 106.
[208] *Ibidem*, p. 128.
[209] Cf. S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., pp. 44-45.
[210] *Ibidem*, p. 45 y fig. p. 44.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la melancolía saturniana que atacaba a los alquimistas en sus noches de vigilia"[211]. Otro famoso rosacruz, el inglés Robert Fludd, reprodujo el grabado "El templo de la Música" en su *Tractatus secundus de naturae simia* (1624) para representar arquitectónicamente la ordenación musical del macrocosmos, y en él un pilar alto situado a la izquierda aparece coronado por la figura de Cronos[212]. El alquimista que presenta Lugones hace un uso conjunto de la alquimia, la Cábala y la música con valor ritual y terapéutico:

> El alquimista hace una nueva evocación. Combina diversos líquidos, que arroja sobre el fuego, apagándolo. Da después tres golpes sobre un triángulo de cobre cubierto de signos cabalísticos, y una vaga música, que tiene algo de brisa susurrante y de melodía, comienza a llenar el silencio. El muro se abre suavemente, y en un leve resplandor azul aparece la Sílfide[213].

La unión final y armónica con Colombina forma parte del proceso alquímico, pues "Los significados de esta ascensión espiritual, aunque hoy nos pueda parecer paradójico, eran a menudo abiertamente eróticos"[214], y por eso la alegoría integra el argumento sentimental, aunque para llegar a "casarse" el Caballero con la Dama "tiene que ser purificado… y lavado con mucho cuidado"[215].

El Pierrot de la pantomima no sólo vuelve de la luna blanqueado, sino que los guijarros negros que cogió en el astro nocturno han sufrido igualmente una transmutación –se han convertido en diamantes– que verifica la purificación del personaje, como ocurre con el "Rey" alquímico –otra denominación de la Piedra Filosofal–, que es transfigurado y "a pesar de los efectos nocivos de la putrefacción y las dificultades del arte de la alquimia, está dotado del poder para convertir todos los metales menores en oro, y el vulgar cristal en Diamante"[216].

En la pantomima, Pierrot es devuelto finalmente a un ámbito en el que fue prolífica su aparición, el de las fiestas galantes, un espacio compartido por las distintas artes. Hemos de hacer notar que en su obra profundamente abarcadora y sincrética Lugones intenta cumplir su aspiración a la integración de las artes, algo que entraba también en los

---

[211] *Ibidem*, p. 46.
[212] Cf. S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., fig. p. 46.
[213] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 346.
[214] Cf. J. F. Moffitt, Prólogo a S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., XV.
[215] Cf. M. Rulandus, *A lexicon of alchemy or alchemical dictionary*, London, 1893, p. 62, citado por J. F. Moffitt, Prólogo a S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., XV.
[216] Citado por J. F. Moffitt, Prólogo a S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., XV.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

designios de la alquimia, de la que se habla como Gran Arte. El producto literario que nos ofrece es, en cuanto pantomima muda, pura representación escénica. El cuadro último comienza con una descripción eminentemente pictórica que puede recordarnos ciertas obras de Watteau. Los disfraces remiten una vez más a la Arcadia pastoril, por una parte, y a la inversión típica de las Saturnalia, por otra. En un escenario campestre y ameno encontramos la mezcla de personajes, los disfraces, la distribución dinámica de las parejas, algunas sentadas y otras andando, la música y el baile:

> Fiesta campestre en un bosque. Día primaveral con bellas arboledas y suaves nubes blancas. Nobles señores y lindas señoras, vestidos de pastores, disfrutan del grato paseo, distribuidos en parejas sobre el césped, o discurriendo por entre los árboles. Polichinela toca un organillo. Arlequín y Colombina danzan un paso lánguidamente amoroso, que atrae a los señores poco a poco[217].

El logro alquímico queda en evidencia al final de la obra, que supone la recuperación de la armonía tras el blanqueamiento de Pierrot, su limpieza del humor negro, la armónica reunión con Colombina y el despojamiento de las riquezas mundanas, pues poco importan ellas dentro del proyecto de la verdadera alquimia espiritual. Y puesto que la figura de Pierrot estaba ya tópicamente asimilada a la del artista y a la del poeta, en el tono paródico que caracteriza a *Lunario* aún pudo Lugones dar su propia versión del funambulesco personaje y proponer una salida purificadora para su *spleen* de héroe sensible, de lunático y enamorado.

5.3.4 La musa lunar de "La copa inhallable"

Precede a "El Pierrot negro" una "égloga" en verso dramatizada, y estructurada en un acto único dividido en siete escenas, titulada "La copa inhallable". Esta pieza constituye un ejemplo de la incursión de Lugones en el universo pastoril a través de una trama alegórica situada en Arcadia, tierra de resonancias míticas que Lugones se ocupa de concretar como espacio lunar, pues nos explica en nota que su nombre provenía de "oso"[218] (animal eminentemente lunar).

El escultor de veinte años llamado Anfiloquio llega a una cabaña griega en Arcadia donde viven Agenor –el dueño de la casa– junto con sus jóvenes hijas, Nais e Iole, y su sobrina, que por indicación de Pan ha sido criada como muchacho y llamada Dairos.

[217] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 348.
[218] *Ibidem,* p. 322.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anfiloquio cuenta a Agenor que confía en encontrar en el oráculo de Pan la revelación de un modelo para cumplir un voto que hiciera a Diana –con el fin de calmar la irritación del padre a quien no place que el hijo sea escultor– consistente en que permanecerá casto hasta haber hecho la más bella copa jamás esculpida a la diosa. Agenor le desvela, por su parte, la verdad sobre Dairos y que precisamente ese día podrán comprobar la fiabilidad del oráculo de Pan, pues debe cumplirse el que predijo que la joven causaría a los quince años dos penas y una dicha. Dairos ha crecido junto a Iole y Nais, que –ajenas a la verdadera identidad de su prima– están enamoradas de quien suponen un muchacho. Antes de que anochezca ambas van al río a recoger agua y, atraídas por la música de la flauta, se reúnen con el cabrero Dairos. Las muchachas lo aman ardorosa y melancólicamente, y compiten por su amor. Cada una le ofrece lo mejor de sí: Nais, sus brazos, Iole, su cuello, a lo que Dairos responde con la más bella prenda que guarda en él: su pecho, que les muestra a sus primas, quienes se alejan escandalizadas y lanzándole acusaciones al comprender que se trata de una mujer. Sintiéndose agraviadas y ante el desmayo de Daira, la arrastran adonde hay más luz y la abandonan con el jubón abierto para que sirva de pasto de las fieras. Se hace de noche e, inquietos, Agenor y Anfiloquio salen a buscar a las jóvenes, que no han regresado, temiendo que algo malo les haya ocurrido, pues las cabras de Daira han vuelto solas. Se separan para buscarlas y Anfiloquio se topa enseguida con la muchacha, cuyo cuerpo bañado por la luna yace ante sus ojos. El joven, extasiado, la contempla y elogia su maravillosa y pálida desnudez, pero recordando el voto a Diana llama a Agenor, que acude presuroso. Cuando se reúnen todos para cenar Daira cuenta cómo se desmayó al ver una culebra que iba hacia ella. Anfiloquio reclama, por haber visto el seno de Daira, el derecho a ser su esposo, insistiendo en ello a pesar de los argumentos de Agenor que le recuerda que su sobrina es una simple pastora y la prohibición que exige el voto hecho a Diana, pero el joven escultor responde que la diosa protege su amor, y la muchacha lo acepta a su vez. Anfiloquio revela, dirigiéndose a la luna, haber encontrado al fin, en el seno virginal de Daira, el modelo para su copa a Diana y pide la muestra ante la que sabrá contener su deseo. Al fin aparece la luna por la ventana transparentando los senos de Daira, que siente la penetración de la diosa, merced a lo cual el escultor entiende que ésta ha aceptado el modelo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La égloga melancólica se inicia con algunos de los elementos tópicos: Anfiloquio y Agenor conversan bajo una higuera; Iole y Nais se dedican a tejer; pronto conocemos el detalle de la orfandad de Dairos-Daira; la música de su flauta acompaña su llanto y a la vez parece que exorciza su miedo y su tristeza; vemos evocado el trágico mito de Narciso cuando la joven que se cree muchacho se ve reflejada en las aguas de una fuente "con desusado goce"[219]; las primas de Dairos están melancólicamente enamoradas de él, pues aparecen presas de la angustia del sentimiento amoroso, y entristecidas y temerosas por el destino del cabrero en la soledad del pinar; la propia Daira expresa sus sentimientos recientes en el espacio misterioso del bosque, que le causa desde hace poco miedo y tristeza (síntomas claves de la melancolía), con estas palabras:

> Fuéronme dominando la tristeza y el miedo
> El soplo de la brisa me da, cuanto más quedo,
> El pavor inefable de una presencia; y cuando
> Llega aquello, mi cuerpo se repliega temblando
> En sí mismo, cual si algo de íntimo defendiera.
> Y la melancolía me embriaga, a la manera
> De una inerte caricia que implicase una falta[220].

C. R. Barrionuevo observa acertadamente cómo las piezas de *Lunario sentimental* reflejan las duplicidades que más importan a Lugones, y ha señalado de "La copa inhallable" que "en la figura de Dairos puede verse ese andrógino primigenio, muchacha encubierta bajo ropas varoniles e ignorante de su sexo, pero es la diosa Diana, diosa lunar y del amor, la que protege su vida"[221]. La alegoría ocultista apunta, en efecto, en esa dirección, la del mito del andrógino, el hombre original, celeste, antes de su caída en la materia que provocaría su sexualización: la unidad divina se rompería y daría lugar a la dualidad imperfecta, pues frente al hombre total, que es el andrógino, el ser encarnado es siempre una naturaleza incompleta. Precisamente, la mezcla de sensaciones que experimenta últimamente Dairos-Daira y que intenta transmitir a sus primas es provocada por la reciente sexualización que percibe y turba a la joven, y se concreta con presencias míticas, fabulosas cuando da

> [...] con una fuente cuya náyade interna
> Abriga su tesoro de agua en una caverna[222].

---

[219] *Ibidem*, p. 330.
[220] *Ibidem*, p. 329.
[221] Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, ironía y parodia", op. cit., p. 195.
[222] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 330.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Al contemplarse como hombre y verse como mujer se produce un anticipo de la fatal duplicación del andrógino, en un avance de la caída en la materia inherente a su condición exclusivamente femenina y a la actividad sexual que implicará; no es sino esa reciente sexualización lo que aparece reflejado –mientras se contempla en la fuente– en la ilusión de ser asaltada sexualmente por un fauno, experiencia de terror y angustia. Dairos es aún ese ser unitario que contiene en sí al andrógino y que experimenta un temor nuevo ante la incipiente sexualización y la caída todavía no consumada pero inminente. En la figura de Daira se dramatiza, por último, la dialéctica de lo lunar: la sensualidad que rige, encarnada en lo pánico, y la castidad de la diosa virgen Diana, cuyo sacerdocio aún le exigirá una última ofrenda de su castidad.

Por otra parte, el argumento no es otro que el de la búsqueda de una fuente de inspiración original, de un modelo único para la obra de arte excelente, que define la empresa del joven escultor y que marca el encuentro –una vez más en esta obra de Lugones– con la inspiración determinada por la luna, puesto que la musa que sigue siendo una mujer lunar con la que Diana ejerce su dominio.

La trama, con sus enredos de identidades, puede hacernos evocar las vicisitudes de las heroínas travestidas de Shakespeare –ejemplares de atractiva androginia–, particulamente las de la Viola de *Twelfth night*, que tras un naufragio va a dar al palacio del duque Orsino (nombre que también remite a oso), y con la que se crea el juego de identidades y atracciones: Orsino está enamorado de Olivia, pero ésta no lo ama, y cuando el duque toma a Viola (vestida de muchacho y con nombre de Cesario) como paje y mensajero de su amor, aquélla se enamora de ésta, lo que una vez más recuerda el mito de Narciso, pues el nombre de Viola es casi un anagrama perfecto de Olivia. El paralelismo entre ambas se extiende incluso en el hecho de que las dos tienen un hermano: el de Olivia ha muerto recientemente y el de Viola, llamado Sebastian y que ha sido dado por muerto, reaparecerá. El final será propicio a todos gracias a su llegada, que permitirá cumplir las expectativas de Olivia y dejará la vía abierta para que Viola gane el amor de Orsino. Viola-Cesario, como la Dairos-Daira de "La copa inhallable", resulta ser el centro, la unidad a la que finalmente, de un modo u otro, tienden los enamorados y en la que en este caso encuentran su satisfacción, dado que la androginia sigue latente con la aparición del hermano, que completa la sexualidad escindida de Viola. De alguna forma, las parejas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

constituidas son variedades de una misma unión: Viola y Olivia parecen ser la duplicación de una misma identidad; una duplicación semejante, intensificada por el cambio de sexo de Viola, se produce entre los hermanos naufragados, de modo que la unión de Olivia con Sebastian la liga también con Viola y, ambas cosas vinculan asimismo a aquélla, indirecta o especularmente, con Orsino.

5.3.5 "Los tres besos" y *A midsummer night's dream*. Simbología ocultista e inspiración shakespeareana

También Lugones pone en escena una trama de hermanos que se complementan amorosamente al unirse con otros hermanos –un duende y un hada– en "Los tres besos", pieza dramática en verso dividida en cuatro cuadros, que están subdivididos a su vez en escenas, definida en un subtítulo como "Cuento de hadas" y que incorpora igualmente componentes esotéricos. El texto, de trama y estructura más complejas que "La copa inhallable", sigue a "El Pierrot negro" y es el más largo de *Lunario*, además de la realización dramática más ambiciosa de Lugones. La trama se desarrolla en un mundo mixto formado por seres de diversa procedencia social y por entidades fantásticas. El motivo de la excursión campestre nos sitúa de nuevo en un contexto como de fiesta galante, y en la pieza los elementos propios de ese universo vuelven a aparecer mezclados con lo shakespeareano –bien que de manera distinta y más secreta a como lo vimos en Darío–, así como con ecos de otros referentes literarios.

Dos hermanos –Jacinto y Dalinda– y el enamorado de ésta –Reinaldo– encuentran un lugar para el almuerzo tras un paseo por el bosque. Reinaldo se queja a Jacinto de la indiferencia alegre y la cruel ironía con que Dalinda corresponde a su entregado amor. Al ser advertidos por Calixto, el caballerizo de Jacinto, de que se han dejado olvidado el vino, deciden comer en una casa que ha quedado a cargo de la nodriza de Dalinda, Dorotea, que vive allí junto con su sobrina, la pastora Graciana. Jacinto pasea solo; Dalinda y Reinaldo juegan al escondite. La joven, sedienta, se aproxima a una fuente embrujada de cuya agua se dice que "produce la tristeza": mientras contempla ensimismada, se acerca su hermano para hacerle una broma, pero al mirar sobre su hombro queda también fascinado mientras suena el aire de la zampoña de Graciana. Los interrumpe bruscamente el torpe Calixto, pero

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dalinda y Jacinto han visto cómo sus rostros, contemplados en la fuente, se transformaban en un duende y un hada respectivamente, de los que quedan irremediablemente enamorados. Se aproxima a la cabaña Graciana seguida de Reinaldo, que ha quedado a su vez fulminantemente enamorado de la pastora, a quien también pretende, por cierto, el tosco caballerizo. Cuando llegan Jacinto y Dalinda, ésta, aprovechando que conoce por Calixto el enamoramiento entre Reinaldo y Graciana, le propone a la muchacha cederle a su novio si ella le relata la leyenda de la fuente. Tal leyenda se transmite entre las generaciones de pastores a partir del momento en que cumplen quince años y refiere el caso de dos ángeles gemelos que pasaron de la luna a la tierra como atributos buenos de las cosas, hasta que por el contacto con el hombre perdieron la inocencia y se volvieron maléficos, transformándose en un hada y un duende. Se fueron, pues, a habitar en una fuente para castigar al hombre con la tortura del amor imposible, de modo que cualquiera que se acercara a beber de sus aguas cristalinas vería, según fuese hombre o mujer, a un hada o un duende una sola vez y quedaría mortalmente enfermo de melancolía amorosa. Sólo sería posible obtener el amor de los ligeros y burlones espíritus si se fuese capaz de materializarlos con un beso. Los espíritus podrían castigar asimismo a quien intentara turbar la fuente haciéndole expiar su atrevimiento con un atributo ridículo, que sólo podría quitarle el beso de amor de una doncella. Es necesario, por tanto, huir de la fuente en cuyas aguas habita el imposible, pues –y así acaba la leyenda en el relato de Graciana– "Ella implica un dilema con la muerte o la luna"[223]. Al conocer la leyenda, Dalinda decide intentar conseguir el objeto amoroso que la ha fascinado con la ayuda de la música de Graciana: con ella podrá "adormecer la brisa" y atrapar con un beso al duende esquivo. No lo logran por culpa de Calixto, y las muchachas piden al duende que le aplique algún castigo. Durante la siesta, el caballerizo acosa a Graciana con sus requerimientos amorosos y su curiosidad sobre la fuente; queriendo indagar por su cuenta, se acerca e inclina la cabeza, pero entonces dos manos se la cogen y la hunden en el agua. Cuando al fin la saca descubre que tiene una cresta de gallo de la que solo podrá desprenderse, según cuenta Graciana, con el beso de amor de una doncella. Las jóvenes consiguen quedarse solas y Graciana toca con su zampoña hasta que al fin Dalinda atrapa el beso del duende, que se materializa prendido de su boca ya como ángel y no como duende hostil. El compungido

[223] *Ibidem*, p. 382.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Jacinto también aprovecha el quedarse solo para precipitarse dentro de la fuente, pero llega Dorotea a tiempo de asirlo de una pierna. La primera escena del último cuadro nos presenta a dos parejas de enamorados embelesados –Dalinda y el duende, Graciana y Reinaldo–, mientras Calixto intenta desembarazarse de su cresta, primero pidiéndoselo al duende y luego suplicando un beso de las jóvenes a su alrededor. Después entra Dorotea seguida de Jacinto y el hada; cuando la nodriza logró sacar a Jacinto de la fuente ya tenía éste al hada –a la que había atrapado con su beso– prendida de su boca. Calixto consigue desprenderse del hechizo hurtando un beso de Graciana que iba dirigido a Reinaldo. Queda por cumplirse el dilema final de la leyenda que sentenciaba un destino inapelable de acabar con la muerte o con la luna, así es que Jacinto se dispone a dirigirse al astro, pero en ese momento se derrumba el muro y cae una masa de luz lunar ante la que retroceden unos y que absorbe a los hermanos enamorados junto con su duende y hada respectivos. Puesto que los otros no pueden hacer nada, se le pide al poeta Reinaldo que componga una comedia; éste los asombra diciéndoles que ya está hecha, pues eso ha sido lo ocurrido: una comedia compuesta en la luna por "[…] Leopoldo Lugones, / Doctor en Lunología"[224].

En un libro dedicado a la luna difícilmente podría faltar la presencia del drama shakespeareano que rige el astro nocturno, *A midsummer night's dream*. Además, *El sueño de una noche de verano* había sido recordado anteriormente en la obra de Lugones. En los primeros versos del "Canto del amor y de la noche", del libro *Crepúsculos del jardín* (1905), el poeta quiere revivir el encanto de la fantasía shakespeareana, que nombra en su título original inglés:

> Esta noche de verano,
> Que las potencias en su encanto abisma,
> Bajo un cielo de pantalla y de sofisma,
> Lograremos el ensueño anglicano
> *–A midsummer night's dream–*,
> Al soplo cabalístico de un nocturno *elohim*[225].

La evocación se da, por cierto, en un contexto de ocultismo cabalístico, pues se describe el acto de creación como producto de la acción de los "elohim", potestades creadoras, arquitectos o constructores, pero ángeles inferiores responsables de la creación del mundo físico[226].

---

[224] *Ibidem*, p. 411.
[225] *Ibidem,* p.171.
[226] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo V, Málaga, Sirio, 2000, pp. 287-288.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aunque no hay en "Los tres besos" alusión explícita al texto shakespeareano se encuentran fácilmente elementos que lo recuerdan vivamente, pues ambas fantasías feéricas presididas por la luna transcurren en un escenario común, el bosque[227], en que se desarrolla una trama de amores y desamores, con la convivencia de criaturas humanas y otras pertenecientes a la esfera sobrenatural, el acaecimiento de metamorfosis grotescas y la acción de una música poderosa[228]. No es el menos importante de los elementos aludidos la burla que se hace del amor, pues la visión que de él transmiten los dos textos es muy similar: Shakespeare demuestra, como en otras ocasiones, la poca confianza que le merecían las efusiones amorosas y los votos de amor, pues la comedia se arma argumentativamente porque Puck utiliza el poder caprichoso de Cupido para desviar los afectos repentinamente, mostrándose de tal modo la fragilidad e inconstancia del amor; en la pieza de Lugones asistimos al repentino flechazo de Reinaldo, que olvida con pasmosa facilidad la "dolorosa" pasión que sentía por Dalinda, y que le hacía quejarse largamente de sus crueles desplantes sólo unos minutos antes, al conocer a la pastora Graciana, reproduciendo así el modelo repetidamente representado por Shakespeare, como ya vimos en otra parte de nuestro trabajo. También el que sea por efecto del hechizo de los espíritus como se hace a los hermanos de "Los tres besos" presa del delirio de amor pone en evidencia la irracionalidad del enamoramiento de un modo análogo a como lo refleja Shakespeare cuando lo hace producto de un encantamiento propiciado por Puck con ayuda del jugo de una flor atravesada por el dardo de Cupido, y cuyas víctimas son los jóvenes cortesanos o la mismísima reina de las hadas, que sucumben a una loca adoración por lo primero que ven al despertar. En medio de los enredos pasionales se producen semejantes motivos de conflicto, como es el de amores no correspondidos, o la rivalidad por un mismo objeto amoroso: en *A midsummer night's dream* Lysander y Demetrius aman a Hermia primero, y se disputan el amor de Helena después, y en el texto de Lugones los desiguales Calixto y Reinaldo aspiran, con distinta fortuna, a obtener el favor de Graciana.

[227] En las dos, el escenario adopta la doble condición de espacio natural y lugar elegido por duendes y hadas. Para un interesante resumen sobre el imaginario que conforma ese escenario en su doble condición y el papel de la luna como regente del *Sueño* shakespeareano, véase H. F. Brooks, "Introduction", en W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., pp. cxxv-cxxx.

[228] Señalamos los paralelismos, centrándonos en la cuestión musical, anteriormente. Cf. P. Linde Navas, "Literatura y música en Leopoldo Lugones. El modelo de Shakespeare", op. cit., pp. 399-340 y n. 6.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dentro de la variedad de grupos sociales que forman parte de la trama y de la convivencia de entidades humanas y fantásticas que se da en ambas obras, descubrimos alguna simetría entre el travieso Puck (al que también llaman Robin Buenchico), que confiesa ser temido en el campo y la ciudad[229] pero beneficia a quienes lo adulan y dice ser "un Puck honesto"[230], y el hada Dily y el duende Frol (referidos en la leyenda como "burlones espíritus"[231]), cuyas naturalezas cambiaron al pasar de ser espíritus benéficos a entidades malévolas. Hay incluso cierto paralelismo entre la enumeración que hacen un hada y Puck de las consecuencias de su presencia, de sus pícaras travesuras, de sus divertidas metamorfosis[232] y el inventario que se nos da en la leyenda de la fuente de la manifestación de los espíritus en la vida humana, primero como atributos amables de las cosas y luego como sus cualidades más negativas[233]:

Hada. Either I mistake your shape and making quite,
Or else you are that shrewd and knavish sprite
Call'd Robin Goodfellow. Are not you he
That frights the maidens of the villagery,
Skim milk, and sometimes labour in the quern,
And bootless make the breathless housewife churn,
And sometime make the drink to bear no barm,
Mislead night-wanderers, laughing at their harm?
Those that Hobgoblin call you, and sweet Puck,
You do their work, and they shall have good luck.
Are not you he?

Puck. Thou speak'st aright;
I am that merry wanderer of the night.
I jest to Oberon, and make him smile
When I a fat and bean-fed horse beguile,
Neighing in likeness of a filly foal;
And sometime lurk I in a gossip's bowl
In very likeness of a roasted crab,
And when she drinks, against her lips I bob,
And on her wither'd dewlap pour the ale.
The wisest aunt, telling the saddest tale,
Sometime for three-foot stool mistaketh me;
Then 'tailor' cries, and falls into a cough;
And then the whole quire hold their hips and loffe,
And waxen in their mirth, and neeze, and swear
A merrier hour was never wasted there[234].

---

[229] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., III.ii.398.
[230] *Ibidem*, p. V.i.417.
[231] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 381.
[232] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., II.i.32-57, pp. 28-30, III.i.101-106.
[233] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 380.
[234] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., II.i.32-57. [*Hada*: Mucho confundo vuestra forma y figura / O sois ese astuto y pícaro duende / Llamado Robin Buenchico ¿No sois aquél que / Asusta a las doncellas del lugar, / Desnata la leche, y a veces se afana en el molinillo de mano / Haciendo inútil el batir incesante del ama de casa para hacer mantequilla, / Y otras hace que la bebida no lleve espuma, / O extravía a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Transformáronse de ángeles en un hada y un duende.
Su bondad defraudada se volvió maleficio.
Cada amable atributo degeneró en suplicio.
Siendo horror en los cuartos oscuros; aspereza
En el haz de la sábana adoptiva; torpeza
En el eje del carro; feizaña en la labranza;
Cólera en las esposas; desmayo en la esperanza;
En el espejo impávido, fealdad; y en la tosca
Nariz del viejo, centro fatal para la mosca[235].

Por otra parte, la burla que Puck eligió para convertir a Bottom en la figura grotesca de que se enamorara Titania al adosarle una cabeza de asno es de la misma naturaleza que la que los espíritus de la fuente conciben para castigar al caballerizo Calixto, a quien adornan con una cresta de gallo[236]. Incluso hay, tras las transformaciones, similares recursos humorísticos, pues los dos metamorfoseados llaman cómicamente la atención sobre el cambio en su naturaleza: en *A midsummer night's dream* porque, ignorante de la alteración sufrida y ante la reacción espantada de sus compañeros al verlo con cabeza de asno, es el propio Bottom quien describe su nueva condición:

Snout. O Bottom, thou art changed! what do I see on thee?
Bottom. What do you see? *You see an ass-head of your own*, do you?
[*Exit Snout.*]
Enter QUINCE
Quince. Bless thee, Bottom, bless thee! thou art translated.
Exit.
Bottom. I see their knavery: *this is to make an ass of me*, to fright me, if they could[237].

---

los noctámbulos, riéndose de su perjuicio? / A aquéllos que os llaman Duende y dulce Puck / Les hacéis el trabajo y les dais buena suerte; / ¿Acaso no sois ese? *Puck*: Has hablado acertadamente; / Yo soy ese alegre noctívago / Yo divierto a Oberón y le hago sonreír / Cuando engaño a un caballo gordo y cebado de habas / Relinchando como si fuese una potrilla; / Y alguna vez acecho en el tazón de una cotilla, / Con la mismísima apariencia de una manzana asada / Y cuando bebe, choco contra sus labios / Y en su marchita papada derramo la cerveza. / La vieja más prudente, contando la historia más triste, / Alguna vez me confunde con un banco de tres patas; / Entonces me resbalo de sus posaderas, ella se cae, / Y grita "sastre", y cae en un acceso de tos; / Y luego el grupo entero se pone en jarras y se ríe / Y aumenta su regocijo, y estornudan, y juran que / Nunca han pasado allí una hora más alegre].

[235] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 380.

[236] La metamorfosis del personaje de Shakespeare se inserta en la tradición de *El asno de oro* de Apuleyo con un tratamiento abiertamente humorístico y ridiculizante, que aún lo es más en el Calixto de Lugones, cuya cresta de gallo constituye, por cierto, un castigo a su curiosidad, lo cual es característicamente apuleyano. En el estudio sobre las fuentes de las obras de Shakespeare, se señala la de *El asno de oro* para *A midsummer night's dream* traducida al inglés por William Adlington (1566). Cf. K. Muir, *The sources of Shakespeare's plays,* op. cit., p. 68; H. F. Brooks, "Introduction", en W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., p.lix.

[237] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., III.i.109-116. [*Snout*: ¡Oh, Bottom, has cambiado! ¿Qué es lo que veo sobre ti? *Bottom*: ¿Qué veis? Veis una cabeza de asno vuestra, ¿no es verdad? [*Sale Snout.*] *Entra QUINCE. Quince*: ¡Dios te bendiga, Bottom, Dios te bendiga! ¡Estás transformado! *Sale. Bottom*: Ya comprendo su bellaquería: esto es para hacerme pasar por asno, para asustarme, si les fuese posible]. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En "Los tres besos", el Calixto recién transformado promueve sin proponérselo la burla de sí mismo con el tartamudeo tan a propósito, que es utilizado por las divertidas jóvenes:

> CALIXTO.—*(Tartamudeando.)*
> ¿Có…, có…, cómo dices?
> GRACIANA.
> ¿Ve?
> *(Remedando al gallo.)*
> *Co-co-co.* Y lo hace con arte[238].

Otra nota común es la de los enamoramientos mixtos que tienen lugar entre seres fantásticos y humanos: en *A midsummer night's dream* Titania se encapricha de Bottom y en "Los tres besos" los hermanos protagonistas son atraídos irremisiblemente por los genios de la fuente.

Añadamos, por fin, que acerca sustancialmente a ambas obras la presencia importante de una música mágica y poderosa: en otra parte de nuestro trabajo ya analizamos las principales funciones que adquiere aquélla en la fantasía shakespeareana; recordémoslas, no obstante, para poder compararlas con la de la pieza de Lugones. En *A midsummer night's dream* vemos representado el don de Orfeo –la capacidad para apaciguar o conmover a la naturaleza inanimada con su música– en esa sirena a lomos de un delfín que oyera Oberon

> Uttering such dulcet and harmonious breath
> That the rude sea grew civil at her song
> And certain stars shot madly from their spheres
> To hear the sea-maid's music? […][239].

En otro pasaje, la música es utilizada por las hadas al servicio de Titania para inducir el sueño de su reina: es una canción de hadas, una nana ritual que solicita Titania en la que se invoca la armonía de filomela[240] y con la que se conjura todo tipo de alimañas; se trata de la música con propiedades benéficas, "such as charmeth sleep"[241], que se contrapone a la música grosera de Bottom capaz de despertar, y que junto con la danza impulsa la armonía que recuperan finalmente Titania y Oberon. El poder de la música sobre la naturaleza y

---

[238] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 390.
[239] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., II. i. 151-154. [entonando tan dulce y armonioso aire / que el rudo mar se volvió amable con su canto / Y ciertas estrellas se precipitaron locamente desde sus órbitas / Al oír la música de la sirena?]
[240] La filomela o ruiseñor es el pájaro ligado por antonomasia a la armonía; Lugones nos ofrece, por cierto, en su *Prometeo* una referencia mitológica donde esa armonía adquiere dimensiones cósmicas: "En la mitología escandinava, un ruiseñor canta en el centro de los mundos, simbolizando las armonías celestes" Cf. L. Lugones, *Obras en prosa,* op. cit., p. 874.
[241] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., IV. i. 82 [tal que hechice el sueño].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para inducir al sueño se combinan asimismo en la zampoña de Graciana, que admite conocer una sonata "para adormecer la brisa"[242], si bien en este caso el elemento lírico se mezcla con el efecto cómico y paródico pues tal poder está destinado a atrapar y materializar con un beso al esquivo espíritu de la fuente. El aire de la zampoña de Graciana se escucha también en el momento culminante del hechizo, en que Dalinda y Jacinto quedan extasiados en la contemplación de la fuente, de modo que esta música adopta una de sus funciones reconocidas en las obras de Shakespeare, la de acompañar o preparar lo sobrenatural[243].

El recurso estructural de una representación o composición dentro de la obra es otro elemento común a ambas piezas: en *A midsummer night's dream* encontramos la representación del acto V por los menestrales y la ocurrencia de Bottom de hacer que Peter Quince escriba una balada de lo que le ha acontecido en el sueño que cree haber tenido mientras estuvo bajo el hechizo de la metamorfosis[244], y también en "Los tres besos" la leyenda de la fuente se inserta como un pasaje diferenciado del resto. *A midsummer night's dream* acaba con la despedida de Puck que invita a la audiencia a considerarla no más que como un sueño protagonizado por sombras, recordándonos la naturaleza ficcional de lo visto y llamándonos la atención así indirectamente sobre su creador, tal y como lo hace Lugones en el final metaliterario de su pieza, donde sorprendemos a los personajes hablando del autor de la creación que los contiene; los personajes que quedan le piden al poeta Reinaldo que haga con el argumento una comedia, y él repone que "ya está hecha". He aquí el diálogo final:

GRACIANA Y CALIXTO.
¡Cómo!
REINALDO.
¿Pero qué ha sido esto
Sino una comedia?...
DOROTEA.
¡Una comedia!
REINALDO
Sí, que en la luna
Cierto colega ha compuesto.
GRACIANA
¿Y entiende algo de poesía?
REINALDO
Ha tomado sus lecciones.

[242] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 383.
[243] H. F. Brooks, "Introduction", en W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., p. cxxiv.
[244] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., IV.i.212-215.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GRACIANA
¿Quién es?
REINALDO
Leopoldo Lugones,
Doctor en Lunología[245].

C. R. Barrionuevo da en la clave al destacar en este final el distanciamiento del autor al ser nombrado como tal por sus personajes en un "desdoblamiento que se proyecta no sólo sobre *Los tres besos* sino sobre la obra entera del *Lunario*"[246].

Las resonancias de *A midsummer night's dream* en "Los tres besos" no han pasado desapercibidas para la crítica, aunque las coincidencias señaladas no se corresponden exactamente con las destacadas por nosotros. Benito Canal-Feijóo, que considera esta pieza como la más lograda del "Teatro quimérico" y aun "la única pieza estimable de su "teatro quimérico""[247] –opinión que estimamos excesiva e injusta, pues se olvida del magistral diálogo entre don Quijote y Hamlet–, observa, además de las concomitancias estructurales por el hecho de que la representación grotesca de la trágica historia de amor entre Píramo y Tisbe cumple una misma función que la inclusión en *Lunario* de la pieza dramática a que nos venimos refiriendo, algunos paralelismos que pueden extraerse de ambos textos[248]. Sin embargo, se limita a enumerarlos y parte de la idea de que para la invención de "Los tres besos" Lugones se inspiró concretamente en el acto V de *A midsummer night's dream*, si bien al contraponer las similitudes contradice su tesis pues hace referencia a elementos ajenos a tal acto. Por otra parte, no todos los paralelismos aducidos por el crítico nos parecen significativos; coincidimos en los que consideramos más obvios: su carácter de cuentos de hadas, las metamorfosis burlescas, la regencia de la luna y la concurrencia de los duendes. Canal-Feijóo contrapone escuetamente la presencia de un muro en las dos obras: lo cierto es que hay dos elementos no personales de la tragedia representada por los menestrales en la obra de Shakespeare que adquieren una cómica presencia al ser encarnados: así habrá quien sea caracterizado para hacer del muro por cuya grieta se comunican los enamorados Píramo y Tisbe, y de la luz de la luna que preside su encuentro[249]; ésa es la solución al problema planteado por Quince para lograr que tal luz esté presente en la estancia donde tendrá lugar la representación. Lugones, por su parte, nos

[245] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 411.
[246] Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, ironía y parodia", op. cit., p. 195.
[247] Cf. B. Canal-Feijoo, *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo,* op. cit., p. 68.
[248] *Ibidem*, pp. 68-69.
[249] Cf. W. Shakespeare, *A midsummer night's dream,* op. cit., III.i.45-63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

permitió concebir el prodigio de ver cómo caía realmente la masa de luz lunar al derrumbarse un muro de la choza donde se agrupaban sus personajes. Por último, alguna asociación que Canal-Feijóo pone de manifiesto se basa en una interpretación errónea, pues comenta que frente a las tres bodas en trámite finalmente consumadas en *A midsummer night's dream*, los tres besos del título de la pieza de Lugones no llegan a darse, y ello es estrictamente falso[250], ya que los jóvenes hermanos atrapan a sus respectivos espíritus con sendos besos y el tercero es el que Calixto hurta a Graciana para deshacerse de su cresta de gallo.

Aludimos anteriormente a la evidente relación de esta pieza con la leyenda de Bécquer "Los ojos verdes"[251] (el propio título de "leyenda" para la narración que hace Graciana sobre los espíritus de la fuente remite al tipo de ficción en el que Bécquer había desplegado su maestría), aunque Lugones, como en otras ocasiones en su *Lunario*, hace una reescritura paródica. El planteamiento es muy similar: hay también en "Los ojos verdes" una fuente encantada habitada por un espíritu maligno y una víctima que al turbar sus aguas queda hechizado por una pasión que lo consume, lo aleja de todos y acaba por llevarlo a la perdición, pues en su deseo por obtener aquellos ojos que lo sojuzgaron es arrastrado a las aguas de la fuente. Es tan verdad para él como para los protagonistas del texto de Lugones que se trata de una

> [...] agua embrujada
> Que produce la tristeza[252],

la misma de la que dice la leyenda insertada en la pieza del escritor argentino que

> [...] quien
> Bebe en ella pierde el bien
> De la dicha[253].

El mal de amor que aflige al caballero es de naturaleza idéntica al que atormenta a Dalinda y Jacinto: inmediatamente después de asomarse a la fuente y ver a los genios que la habitan Dalinda queda cabizbaja y Jacinto distraído; la muchacha siente que está condenada a sufrir una pasión desdichada que puede llevarla a la muerte:

---

[250] Es necesario apuntar que aunque el estudio de Canal-Feijóo tiene claves de lectura interesantes y que van, según creemos, en la dirección apropiada, comete varias inexactitudes como confusión de títulos, etc.
[251] B. Canal-Feijóo hace notar que Lugones reelabora con la suya "una extraña leyenda, acaso común a todas las mitologías y folklores del mundo", pero puesto que los ecos de Bécquer se hacen sentir en otras ocasiones en *Lunario* no es de extrañar que la sugerente leyenda del escritor español cautivara la imaginación del argentino. Cf. B. Canal-Feijoo, *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo,* op. cit., p. 63.
[252] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 359.
[253] *Ibidem*, p. 365.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Hermano, tu pobre hermana
> Puede morirse de amor.
> Siento una tristeza en mí
> ¡Tan dulce! Mas ¿quién creyera
> Que tal disparate fuera
> Verdad, que se amara así?
> Mi ilusión será un abismo
> De soledad desdichada…[254],

pues tal y como narra la leyenda, una vez que uno se aventura en la fuente funesta:

> El amor, desde entonces, en su vida se aduna
> A la mortal tristeza […][255],

ya que

> […] el imposible habita
> En las pérfidas aguas de la fuente maldita[256].

Claro que el duendecillo y el hada del texto de Lugones atrapados por el beso de los hermanos no son la misteriosa mujer, "hermosa y pálida"[257], que logra ver el caballero de la leyenda de Bécquer, y la cómica imagen de Dalinda intentando atrapar con sus labios unos besos dados en el vacío, así como la de Jacinto precipitándose de cabeza en la fuente y siendo salvado al ser asido por Dorotea de una pierna no producen el mismo efecto que la narración del trágico encuentro final del caballero con la enigmática mujer, de la que recibe un "beso de nieve"[258] antes de caer en las aguas que se cierran sobre su cuerpo.

Pero la trama de "Los tres besos" integra también, como apuntábamos, una alegoría ocultista que desentraña en parte Canal-Feijóo. Después de proponer su hipótesis sobre los posibles significados de los nombres dados por Lugones a los personajes, señala el crítico que el Hada Dily y el Duende Frol "Son hermanos, como Dalinda y Jacinto, de quienes son desprendimiento"[259]: Dily debería pronunciarse Daily por ello y por suponerse inglés; a Frol lo relaciona con Jacinto por ser el nombre metátesis de flor y porque –así lo dice desconcertantemente– tal "es el nombre inglés del Jacinto"[260] (no sabemos a qué se refiere). Que Lugones dé nombres significativos no tiene nada de extraño; todo lo contrario, él mismo hizo análisis mitológicos basados en el significado de los nombres en su *Prometeo*, e interpretó el significado simbólico de algunos dioses, su identidad esencial, partiendo de

---

[254] *Ibidem*, p. 366.
[255] *Ibidem*, p. 381.
[256] *Ibidem*.
[257] Cf. G. A. Bécquer, *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*, op. cit., p. 64.
[258] *Ibidem*, p. 66.
[259] Cf. B. Canal-Feijoo, *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo,* op. cit., 63.
[260] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la sospecha de que un nombre era metátesis de otro, al decir, por ejemplo: "Sospecho que Hera es una metátesis de Rhea, forma de que se servía muy comúnmente la literatura sagrada para simbolizar las permutaciones de los númenes"[261]; también jugó con varios anagramas de su nombre en el poema "Enigma del bardo errante". Creemos, pues, relevante considerar las conexiones lunares del nombre de Dalinda: éste está relacionado con Diana por ser una variedad de Delia, que significa "de la isla de Delos" y es sobrenombre de Artemisa-Diana, la diosa lunar allí nacida junto con su hermano Apolo; Dily no sería sino un diminutivo de Dalinda. Jacinto tendría, por otro lado, implicaciones solares, pues es el nombre del bello joven espartano amado por Apolo, dios solar por excelencia, y metamorfoseado por él en flor después de haberlo matado accidentalmente mientras le enseñaba a lanzar el disco. Frol debió ser pensado por Lugones, en efecto, como metátesis de Flor, lo que lo relacionaba con Jacinto, y la flor es símbolo alquímico del sol[262]. La correspondencia entre los nombres apunta a que, en efecto, el Duende y el Hada son esa especie de desprendimiento de Dalinda y Jacinto respectivamente de los que habla Canal-Feijóo: los hermanos humanos encuentran una réplica en estos dos seres fantásticos; la descripción de lo que ha visto Dalinda en la fuente apunta en ese sentido, pues habla de que su imagen se transforma en la de un ser que se forma de ella. Así se lo explica a su hermano:

> Figúrate que en el fondo
> Vi transformarse, indecisa,
> Mi cara, con la sonrisa
> De un niño extático y blondo.
> Luego desaparecí,
> Viniéndome a suceder
> Aquel adorable ser
> Que se formara de mí[263].

La imagen fue ya usada por el poeta en "La copa inhallable", y aquí como allí se sugiere el mito de Narciso, máxime cuando el propio Jacinto lo evoca porque teme al principio estar siendo engañado con la ilusión que burló al malogrado personaje mitológico:

> Yo creo que el amor quiso,
> Tal vez en justa sentencia,
> Castigar nuestra inclemencia
> Con la pena de Narciso…[264]

---

[261] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 869, n. 81. En el mismo libro considera la posibilidad de que Pithon fuera simple metátesis de Tiphon. *Ibidem*, p. 879.
[262] Cf. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2002, p. 212.
[263] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 365-366.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esos genios que los jóvenes logran atrapar con un beso, en los que acaban por encontrar el modo de completarse, avivan, una vez más, sugerencias sobre el mito del andrógino: "La leyenda –lo dice con claridad– arranca del mito platónico del Andrógino (Banquete), ese ser primordial que contenía en unidad dichosa los dos sexos. La leyenda lo sobreentiende habitando alguna vez "la fuente", hasta el momento en que hubo de producirse la diversificación irreversible, en que ambas partes abandonarán "la fuente" tomando cada uno por su lado, pero uno y otra desprendiéndose al salir de lo más esencial por así decir de cada una, que continuará habitando en "la fuente", prenda entrañable de aquella feliz unidad primordial: de la Hembra *un Hada*; del Varón *un Duende*... Hada y Duende allí aposentados permanecerán desde entonces en acecho de las respectivas corporizaciones diversificadas, errantes sobre la faz de la tierra, nostálgicos como estas de la unidad primordial, y así acontecerá que cuando la Hembra nostálgica se incline sobre "la fuente", ansiosa del "beso" elemental, salte de allá a prendérsele en los labios el Duende allí aposentado, desprendimiento del Varón; y recíprocamente, cuando el Varón nostálgico se acerque a "la fuente" buscando aplacar su sed, salte a prendérsele a los labios el Hada allí aposentada, desprendimiento de la Hembra dializada"[265]. En efecto, en su Diálogo *Banquete* Platón desarrolla el mito del andrógino cuando le toca hablar a Aristófanes sobre Eros y éste explica que originariamente habría habido tres y no dos sexos entre los humanos, siendo el tercero el que correspondería al andrógino. Su explicación se corresponde con el texto de Lugones en tanto en cuanto señala la procedencia lunar del andrógino: "Eran tres los sexos y de estas características, porque lo masculino era originariamente descendiente del sol, lo femenino, de la tierra y lo que participaba de ambos de la luna, pues también la luna participa de uno y de otro"[266]. Los seres humanos habrían sido redondos y habrían estado constituidos por dos partes, bien masculinas, bien femeninas, bien una masculina y otra femenina. Estos seres habrían tenido una fuerza y vigor extraordinarios y un orgullo desmedido, lo que los habría llevado a conspirar contra los dioses y a subir al cielo para atacarlos. La manera que Zeus concibió para mantener la existencia de los hombres pero hacerlos más débiles y dejar de sentir su amenaza fue precisamente cortarlos en dos mitades, de modo que Aristófanes centra su intervención en

[264] *Ibidem*, p. 367.
[265] Cf. B. Canal-Feijoo, *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo,* op. cit., pp. 65-66.
[266] Cf. Platón, *Banquete,* en *Diálogos*, III, op. cit., 190a-b.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la definición del amor como esa búsqueda anhelante de la mitad añorada, una mitad que en el caso del andrógino correspondería al sexo opuesto[267].

Con respecto a las uniones que tienen lugar en la pieza de Lugones señala Canal-Feijóo que lo malo es que en ambos casos son hermanos y es por Ley que eso no puede ser[268], razón por la que, según él, no se da el beso de la fuente. Lo cierto es que, como ya apuntamos, sí se dan los besos[269]. El crítico no parece haberse percatado del simbolismo solar y lunar de los nombres, ni presta atención al hecho de que el andrógino funciona como entidad significativa no sólo en el mito que Platón explica, sino también en el hermetismo[270] y en la alquimia. La simbología alquímica se vale de las uniones incestuosas para representar la boda alquímica o fusión de los opuestos necesaria para lograr la Piedra Filosofal. Precisamente una de las búsquedas alquímicas es la del "rebis alquímico, o ser andrógino que implica la conjunción de los opuestos y el cese del tormento de la separación de los sexos, desde que el hombre esférico de Platón fue escindido en dos"[271], y "«nace como consecuencia de la unión del Sol y de la Luna, o en términos alquímicos, de la unión entre el azufre y el mercurio»"[272]. La hierogamia (unión sagrada) del sol y la luna es precisamente la manera en que el proceso alquímico se presenta simbólicamente en el *Rosarium philosophorum* (1550), y la *coniunctio* se produce justamente en el agua (fig. 68); imágenes sucesivas de la obra muestran al andrógino o hermafrodita en un sepulcro como

---

[267] *Ibidem*, 189c-193d.
[268] *Ibidem*, p. 66.
[269] Para el de Dalinda y el Duende Frol, Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 395; para el de Jacinto y el Hada Dily, *Ibidem*, p. 403; para el que Reinaldo hurta a Graciana, *Ibidem*, p. 407.
[270] En las doctrinas esotéricas la androginia se encuentra a menudo en el estadio inicial de la creación del hombre, como el Hombre esencial, arquetípico, divino. En el *Corpus Hermeticum* la androginia aparece como condición de una humanidad primigenia que procedía de la divinidad asimismo andrógina antes de que se produjera la división de sexos. Cf. B. P. Copenhaver (ed.), *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid, Siruela, 2000, I.9,15,18. También en las explicaciones genesíacas gnósticas se menciona al hombre superior andrógino: "Fue mutilado Atis […] lo que significa que fue separado de las partes terrenas de la creación inferior y fue llevado hacia arriba, hacia la esencia eterna donde –dicen– no hay ni hembra ni varón, sino nueva creación, nuevo hombre, que es andrógino". Cf. Hipólito de Roma, *Refutación de todas las herejías*, en Los gnósticos, *Textos II*, Madrid, Gredos, 2002, V.7.15. Por supuesto, H. P. Blavatsky en *La doctrina secreta* se refiere en innumerables ocasiones a la androginia, pues es un elemento presente en diversas cosmogonías: se presenta como condición de la divinidad (Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo I, op. cit., p. 168), del Hombre primordial: "la «luz primera» del Elohim primordial, el Adam «andrógino,» o (científicamente) la Electricidad y la Vida" (*Ibidem*, p. 175), el Adam Kadmon de la Kábala, el principio divino que está en el Hombre Arquetipo: "el Principio primitivo Masculino-Femenino, o Andrógino, y sus diez y siete Emanaciones […] representan en su totalidad, en primer término, al Hombre Arquetipo, el Protologos". Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo II, op. cit., p. 93.
[271] Cf. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos op. cit,* p. 34.
[272] Citado por J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos,* op. cit., p. 97.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pasos del proceso alquímico, hasta una primera consumación en la que aparece de pie con alas, sobre la Luna, y con un árbol con trece flores lunares a la izquierda (fig. 69). La unión entre hermanos es ilustrada, por ejemplo, en el emblema IV (fig. 70) de la *Atalanta fugiens* de Maier, cuyo lema dice: "Une al hermano con la hermana y ofréceles un filtro de amor"[273], y cuyo epigrama justifica la unión incestuosa: "No habría ahora en el mundo tal cantidad de hombres, si al hermano no se le hubiera dado como primera esposa su hermana. Así, pues, une de buen grado a dos hijos de los mismos padres, de modo que sean marido y mujer en el lecho. Dales de beber a ambos en el nectarino licor filtros de amor, y su amor engendrará la esperanza de un vástago"[274]. S. Sebastián explica que el mote "desarrolla la idea fundamental de la alquimia según la cual todas las manifestaciones emanan de una materia primaria, pensamiento este que es fundamental para comprender las representaciones incestuosas"[275], y el paradigma mitológico de la relación fraternal es el que une a Apolo y Diana[276]. Otros emblemas del libro de Maier ilustran la unión del hombre solar y la mujer lunar en un medio acuático, por ejemplo el XXX (fig. 71) y el XXXIV (fig. 72), pero el primero tiene además un lema que nos invita a preguntarnos si Lugones no lo tendría en mente para representarlo cómicamente cuando decidió que, además de la unión entre los respectivos hermanos –personificaciones del Sol y la Luna–, el castigo para el caballerizo Calixto consistiría en adosarle una cresta de gallo y su salvación vendría a través del beso de amor, pues dice: "El Sol necesita de la Luna, como el gallo de la gallina"[277].

Lugones, que practicó en el marco teórico la integración de ideas y símbolos pertenecientes a diversas tradiciones como enseñaba la teosofía, fundió en su pieza estas sugerencias con las que expresó en su *Prometeo* sobre la evolución cósmica, que era la evolución del espíritu inmortal, cuya base estaba en gran parte en *La doctrina secreta* de H. P. Blavatsky –como él mismo hizo explícito[278]–, donde se narra esa evolución del espíritu en sucesivas Cadenas Planetarias, pues "Cada una de tales Cadenas de Mundos [que se componen de siete Globos de los que sólo percibimos el inferior y más material] es el

[273] Cf. S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., p. 73.
[274] *Ibidem.*
[275] *Ibidem*, p. 74.
[276] *Ibidem.*
[277] *Ibidem*, p. 177.
[278] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 833.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

producto y la creación de otra, *inferior*, y *muerta*: es su *reencarnación*, por decirlo así"[279]. El proceso es complejo, pues las cadenas planetarias se efectúan en varias Rondas y Globos, pero en definitiva ocurre que semejantes Cadenas se comportan como seres vivos: "engendran a sus semejantes, envejecen y quedan personalmente extinguidas, viviendo tan sólo en su prole sus principios espirituales, a manera de supervivencia propia"[280], de modo que los principios vitales de un astro pasan al siguiente al morir el primero: así habría traspasado la Luna a la Tierra su vida y energía antes de morir, por lo que "La Luna es ahora el frío residuo, la sombra, arrastrada tras el nuevo cuerpo adonde han pasado, por transfusión, sus poderes y principios de vida"[281]. También Lugones narra en su *Prometeo* esta evolución: "Dije ya que la evolución del espíritu humano efectuábase en varias existencias y en diversos globos. Este último proceso requería explicaciones muy complicadas, pues contaba, además de las conocidas, con esferas invisibles, sosteniendo que cada una de las siete de nuestro sistema era el eslabón de una cadena septenaria a su vez, lo que hacía cuarenta y nueve para el total; pero simplificando los términos, la evolución se efectuaba por el paso de los espíritus habitantes de un astro, al inmediatamente superior, cuando habían agotado en aquél sus posibilidades de existencia. Tal sucedió, según la filosofía mitológica, con los espíritus de la luna, en un momento dado de la evolución planetaria, o sea, cuando aquel astro hubo concluido su ciclo vital"[282]. La leyenda de la fuente se inicia en el momento en que los dos ángeles gemelos, entonces sexualmente indiferenciados e inmateriales, descienden de la luna a la tierra:

> Cuando la tierra estaba más próxima a los cielos
> Bajaron de la luna dos ángeles gemelos.
> Incorpóreos, podían, con gracias misteriosas
> Trocarse en atributos amables de las cosas[283]

Al principio eran, pues, entidades benéficas, pero el contacto con lo humano supone una fatal caída, un encuentro con la materia, que acaba provocando la escisión en dos sexos:

> [...] como el ser angélico de la ilusión depende,
> Transformáronse de ángeles en un hada y un duende[284].

---

[279] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo I, op. cit., p. 290. En cursivas en el original.
[280] *Ibidem*, pp. 293-294.
[281] *Ibidem*, pp. 295-296.
[282] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., pp. 838-839.
[283] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 380.
[284] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ellos mismos entienden así que el dolor mayor a que puede someterse a los humanos es provocar ese anhelo amoroso sin posibilidad de cumplimiento. Lo que el que va a beber ve en la fuente es esa porción de sí de la que en la explicación platónica lo separaron los dioses, pues la figura del andrógino o rebis (algo doble) encierra la condición doble del hombre, mortal en cuanto al cuerpo pero inmortal en cuanto al Hombre esencial, cuyo pecado sería la "caída [que] comportó una pérdida al descender el Hombre al nivel de la Naturaleza y colocar su cuerpo bajo el dominio de las estrellas, y por eso tal vez sea un castigo la separación de los sexos"[285]. La solución propuesta en la leyenda de la fuente es, incluso en su modo de expresión, de carácter alquímico, pues el principio cardinal de la alquimia –que Lugones conocía bien[286]– se enuncia así: *solve et coagula* (disuelve y coagula), estableciendo las pautas y objetivos del proceso, que incluye la volatilización de lo fijo y la fijación de lo volátil (y que es uno de los aspectos más ilustrados en la emblemática alquímica):

> Pues han determinado por condición artera
> Que han de amar solamente y en corpóreo embeleso
> Al amante que pueda *fijarlos* con un beso[287]

Eros es aquí el principio universal necesario para recuperar la plenitud y la armonía, y la música juega su papel fundamental como lo jugaba en la alquimia. Por último, el dilema de la fuente, que dice:

> Ella implica un dilema con la muerte o la luna[288],

podría hacer alusión a una doble posibilidad de resoluciones aparentemente similares, pero distintas en realidad, pues el fracaso alquímico estaría representado por esa muerte real por melancolía amorosa que acaba con quienes no logran la unión anhelada, mientras que el éxito requeriría ese viaje al astro de la muerte, pero que es el inicio de una vida nueva, una regeneración, pues "si el hermafrodita muere es para hallar una vida más intensa a continuación"[289], como señala S. Sebastián en su explicación del emblema XXXIII de la *Atalanta fugiens* que muestra al Hermafrodito (fig. 73) y cuyo lema dice: "Hermafrodito,

---

[285] Cf. S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., p. 145.
[286] En un artículo en la revista de teosofía *Philadelphia* Lugones enuncia así "la vieja formula de la Tabla de Esmeralda, aplicada en sentido alquímico: "fijar lo volátil y volatilizar lo fijo, pues lo que está arriba es como lo que está abajo"". Cf. L. Lugones, "Nuestra estética", en *Philadelphia*, Buenos Aires, nov.-diciem. 1901, p. 158, citado por E. Marini-Palmieri, *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, op. cit., p. 32.
[287] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 381.
[288] *Ibidem*, p. 382.
[289] Cf. S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier,* op. cit., p. 188.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

yaciendo en las tinieblas como muerto, necesita del fuego"[290]. Los protagonistas de la pieza de Lugones habrían superado la fase asociada a la melancolía, la *nigredo*, que en ellos habría tomado la forma de esa melancolía amorosa que los afligiera, y no pueden tener otro destino que la luna, reino de la blancura, como se decía en "El Pierrot negro", que rige la segunda fase alquímica de purificación: la *albedo*. La posibilidad de esa regeneración, del renacimiento, es sugerida por la pastora Graciana, quien dice:

> A mí me da el corazón
> Que por un nuevo suceso
> Volverán al mundo[291].

El gran mago –el alquimista– es el poeta, el "Doctor en Lunología" que ha puesto en escena una trama alegórica con ingredientes híbridos: el "Cuento de hadas" que el autor argentino titula "Los tres besos" es una pieza que bajo su indicación de cuento, su inclusión de una leyenda, sus implicaciones esotéricas, etc. recibió asimismo un impulso que era esencialmente shakespeareano por los elementos importantes que comparte con *A midsummer night's dream*. Regresamos, pues, al punto del que partimos para confirmar que el mundo fantástico de Shakespeare, presente en la creación de Darío, es otro aspecto que Lugones también toma en su *Lunario sentimental* aplicándole su lupa paródica al tiempo que sus intereses esotéricos.

[290] *Ibidem*, p. 187.
[291] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental*, en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 410.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Capítulo 6:
"FRANCESCA": LECTURA DANTESCA DE LUGONES

"Francesca" es el título de la última composición de *Lunario*, un cuento basado en el célebre episodio que Dante narró en el Canto V del Infierno de su *Divina comedia* sobre la desgracia protagonizada por Francesca de Rímini, hija de su amigo Guido de Polenta[1]: en el Círculo II, el de los lujuriosos, un fuerte viento arrastra sin descanso a las almas de aquellos cuya perdición estuvo provocada por los pecados carnales. Llamados por Dante, se acercan Francesca de Rímini y Paolo Malatesta, los amantes asesinados por Giovanni Malatesta –esposo y hermano de aquéllos respectivamente– al descubrir su infidelidad. Francesca cuenta el momento fatal en que leyendo el libro sobre los amores de Lanzarote del Lago y Ginebra, y estimulados por el pasaje en que Lanzarote al fin la besa, consuma también Paolo su deseo con el beso en que los sorprendió el esposo[2].

Lugones recrea el episodio con la diferencia de que la consumación carnal no existe: no hay beso ni contacto físico de ningún tipo, pero sí el encuentro superior de una experiencia extática propiciada por la luna. El desarrollo de la intriga está enmarcado en un artificio narrativo de cuño cervantino: el narrador traduce libremente el contenido de un pergamino en latín del siglo XIII donde se cuenta "la verdadera historia" de Francesca de Rímini, que le ha sido vendido por un estudiante italiano a quien conoció en Forli (donde se encontraba para ver un salón municipal decorado por Rafael) antes de dirigirse a Rímini. Su partida de Forli se retrasa al entregarse a la tarea de descifrar el complicado manuscrito con la ayuda inestimable de su antiguo dueño y gracias a una notoria erudición, proceso que nos describe insistiendo en los rasgos que denotan la autenticidad del texto. El pergamino narra la historia con más detalle de lo que aparece en la obra de Dante: teniendo Francesca dieciséis años, Giovanni Malatesta, contrahecho y feo, envió a su hermano Paolo para

[1] El narrador del cuento de Lugones recuerda que el hecho fue asimismo recreado por Boccaccio y por el "falso Boccaccio".
[2] Cf. Dante Alighieri, *Divina comedia,* op. cit., *Inf.* V.127-138.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

casarse por poder suyo con la joven en un matrimonio que había sido concertado por razones de conveniencia política (para sellar la paz entre los Malatesta de Rímini y los Polenta de Rávena). Ésta, por error o engaño, se desposó creyéndose unida a Paolo, y sólo a la mañana siguiente, una vez consumado el matrimonio en la oscuridad, sufrió un brutal desengaño al descubrir quién era su verdadero marido. El odio hacia el esposo creció tanto en Francesca como el amor hacia Paolo. Pasaron diez años de encuentros a plena luz cada vez más frecuentes, diez años entre lecturas compartidas y acertijos que Paolo componía como medio indirecto de confesar su amor a Francesca, mientras Giovanni –dedicado a la magia y otras oscuras disciplinas– se sentía complacido al verlos sufrir sin la satisfacción de la consumación. Al fin llegó el fatal día en que, por designio del malvado, los enamorados dieron con una colección de narraciones galantes entre las que se encontraba la de Lanzarote del Lago; tanto los turbó su lectura que permanecieron mudos durante horas hasta encontrarse unidos bajo la luz de la luna por una pasión intensamente dolorosa que se exteriorizaba en lágrimas. El enano del castillo avisó al esposo –entregado a sus estudios de astrología en su torre– y éste llegó a tiempo para ver en los ojos de los enamorados tal evidencia de consumación inmaterial que en el acto les partió el corazón.

El relato de Lugones es extraordinariamente denso. Con él vuelve a afirmarse en el empeño por asimilar la tradición más prestigiosa consolidada en el siglo XIX en su libro más innovador. Se hace necesario, para entender las razones por las que ahora elige a Francesca –como antes había elegido a Juliet y Romeo, a Hamlet y don Quijote, o a Ophelia– trazar siquiera resumidamente el itinerario del autor cuyo episodio recrea y de los personajes más apreciados de su *Divina Comedia*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

6.1. Apropiación de Dante en el Romanticismo. Ugolino y Francesca en el diálogo interartístico

Como ocurriera con Shakespeare y aun con Cervantes[3], el prestigio de Dante se incrementó en el siglo XVIII y se afianzó en el XIX. En Inglaterra, después de su influencia en la obra de Milton, el interés por Dante había decaído, lo que "reflejaba su eclipse en el continente durante el siglo XVII"[4], debido en parte al recelo que el florentino suscitaba entre los católicos por la apropiación que de él habían hecho los protestantes considerándolo como precursor de la Reforma.

La revalorización que se inició en el XVIII estuvo ligada, en primer lugar y al igual que la de Shakespeare, a la nueva poética que se abría paso –el Romanticismo– en los umbrales de la modernidad; así lo confirma la definición que Schelling hizo del poeta italiano en su ensayo "Über Dante in philosophischer Beziehung" (1803) como el "arquetipo de toda la poesía moderna" y de su trabajo como un repertorio y un preludio de los rasgos y temas característicos de la literatura moderna[5]. Diego Saglia, en un artículo reciente en el que esboza la apropiación cultural del poeta italiano en el contexto del Romanticismo británico a través de las traducciones y reescrituras de su obra y del episodio de Francesca en concreto, señala asimismo que la aproximación a la *Divina comedia* se

---

[3] Cervantes no recibió el favor del siglo XVII, al menos no se le reconoció entonces el rango de clásico otorgado a otros compañeros de generación. El siglo XVIII fue más generoso con él, en especial en Inglaterra; pero fue en el XIX, y en el seno del Romanticismo alemán, cuando se vio en el *Quijote* una cima literaria indiscutible y viró la interpretación que se hacía del mismo: "Para los hombres de aquella generación –Friedrich y August Wilheim Schlegel, F. W. J. Schelling, L. Tieck, Jean Paul Richter–, el *Quijote* constituía una cima artística tan elevada como las obras de Shakespeare y cumplía el requisito de la novela ideal: el de ser un poema en prosa que «ejecuta fantásticas variaciones sobre la melodía de la vida». Lo admiraban por su rica polifonía de tonos y estilos, las caprichosas piruetas de su humor, su actitud agridulce hacia la caballería medieval, su universalidad mítica; e interpretaban todo eso de acuerdo con su visión del destino histórico del hombre, escindido entre el espíritu y la naturaleza, y en un proceso de desarrollo continuo hacia una síntesis. Para ellos, la obra ejemplificaba la llamada ironía romántica en todas sus manifestaciones: el sentido de la oposición entre lo ideal y lo real; el escepticismo del artista hacia sus más queridas ilusiones; el lúdico desinterés que demuestra ante su propia creación. Entre estos juicios y los característicos del siglo XVIII media una distancia inmensa". Cf. A. Close, "Las interpretaciones del «Quijote»", en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. CXLII-CLXV, p. CLIII.

[4] Cf. F. A. Yates, *Ensayos reunidos, II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana,* México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1991, op. cit., p. 77.

[5] Cf. R. Pite, *The circle of our vision: Dante's presence in English romantic poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1994, p. 22, citado por D. Saglia, "Translation and cultural appropiation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism", en *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 7, Barcelona, 2002, pp. 95-119, p. 102.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

produjo a través de las categorías estéticas más valoradas del momento, las de lo patético y lo sublime, además del hecho de que era un material susceptible de recibir una variedad de interpretaciones de acuerdo con las preocupaciones prioritarias –a menudo de índole política– de los escritores románticos[6].

El otro factor que contribuyó a la revalorización de Dante fue la intercomunicación de las artes, las cuales convergerían sobre todo en la representación de los dos pasajes más estimados del famoso poema: el de Ugolino y el de Francesca. Es obvio que la cualidad intensamente visual de la obra del bardo italiano hubo de atraer poderosamente la imaginación visionaria de los artistas románticos. F. A. Yates que (partiendo de trabajos previos sobre la evolución de la recepción literaria y artística de Dante) historia las trasformaciones del episodio de Ugolino en la literatura y las artes[7], no puede sino manifestar y subrayar la predilección que desde el XVIII y durante el XIX se dispensó a los episodios de Ugolino y de Francesca.

Recordemos brevemente el relato de Ugolino: en el Círculo IX del *Infierno* de la *Divina comedia* se encuentran los traidores; allí ve Dante a dos figuras apresadas en el hielo, una de las cuales devora la cabeza de la otra; el poeta interroga al devorador y éste le cuenta su historia: fue el Conde Ugolino en Pisa, y aquél cuya cabeza se está comiendo, el arzobispo Ruggiero, quien lo traicionó y lo encerró junto con sus cuatro hijos en una torre. Lo horrible del caso es el relato de sus muertes. En la torre que Ugolino llama del Hambre hay un tragaluz por el que perciben el paso de las noches y los días. Una mañana, a la hora en que solían llevarles la comida, oyen cómo cierran las puertas desde fuera. Al comprender lo que va a ocurrir el espanto enmudece al padre, no lo deja llorar, petrifica su mirada despertando la inquietud de uno de sus hijos. Ya al día siguiente sigue mudo mientras se muerde las manos por la atroz angustia, y los hijos, creyendo que lo hace por hambre, se ofrecen como alimento; el triste debe calmarse por no apenarlos. Pasan los días en una agonía silenciosa. Entre el cuarto y el sexto día mueren todos los hijos, y así refiere el padre el horrible desenlace:

> [...] delirando

[6] Cf. D. Saglia, "Translation and cultural appropiation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism", op. cit., p. 104. D. Saglia estudia el fenómeno de apropiación mediante la incorporación de un capital cultural extranjero a la cultura propia como algo muy presente en el Romanticismo, ligado, por ejemplo, a la traducción. *Ibidem*, pp. 99-100.

[7] Cf. F. A. Yates, *Ensayos reunidos, II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana,* op. cit., pp. 62-116.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> y ciego ya, cuando tocaba a alguno
> de los cuatro, aunque muerto, le llamaba;
> después, más que el dolor pudo el ayuno[8].

El verso final deja en el aire, por cierto, una ambigüedad muy comentada (veremos que en ello se centrará precisamente Borges en uno de sus *Nueve ensayos dantescos*): ¿ha de interpretarse que, a pesar del inmenso dolor padecido, fue el ayuno lo que finalmente acabó con la vida de Ugolino, o bien que el hambre fue más fuerte que el dolor y el desdichado terminó devorando a sus propios hijos, con la espeluznante insinuación de canibalismo que ello conlleva?

Uno de los aspectos interesantes para nuestro estudio se deriva de la constatación de que pronto se acude a Dante, que proporcionaba episodios de tan acentuado patetismo como el de Ugolino, para buscar ejemplos de temas tratados de formas distintas en las diversas artes: "En 1719 Jonathan Richardson, el artista y teórico del arte, dio en su *Discourse of the Science of a Connoisseur* una traducción en verso del Canto 33 del *Inferno*. En el pasaje donde aparece su traducción de Dante, Richardson está exponiendo la teoría manierista de la unidad de las artes. Como ilustración de ésta da un ejemplo del mismo tema tratado por un poeta, un escultor y un pintor imaginario; y el ejemplo que escoge es la historia de Ugolino"[9]. Los tratados de Richardson tuvieron la doble importancia de "[inaugurar] el renacimiento de las artes en la Inglaterra del siglo XVIII" y de acompañar "el resurgimiento de Dante" en dicho siglo[10]. El trabajo de Richardson inició, por otra parte, una oleada de traducciones del pasaje aislado antes de que comenzaran las traducciones inglesas completas de la *Divina comedia* en 1782 y apareciera la primera versión completa en 1802[11]. Pero además fue Richardson, al expresar su deseo de que un artista plasmara el tema pictóricamente, quien provocó que Joshua Reynolds compusiese su cuadro *El conde Ugolino y sus hijos en el calabozo* (fig. 74), por lo que Yates concluye: "Hay pues desde el principio una estrecha conexión entre la carrera de Ugolino en la literatura y en el arte"[12].

En los países de lengua germánica el suizo Johann Jacob Bodmer que, junto con Johann Jakob Breitinger, emprendió la campaña (que llevaría al surgimiento del "Sturm

[8] Cf. Dante Alighieri, *Divina comedia,* op. cit., *Inf.* XXXIII. 72-75.
[9] Cf. F. A. Yates, *Ensayos reunidos, II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana,* op. cit., p. 65.
[10] *Ibidem*, p. 66.
[11] *Ibidem*, p. 67.
[12] *Ibidem*, p. 66.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

und Drang") para intentar liberar a la literatura alemana de las servidumbres del clasicismo, fue quien inauguró la apreciación de Dante como poeta, ya que hasta entonces sólo había recibido admiración "en Alemania, como en Inglaterra, en cuanto teólogo imperialista y supuesto precursor de la Reforma"[13]. También él tradujo el episodio de Ugolino (1741), figura fundamental en su cruzada anticlásica[14], y estableció comparaciones entre las artes. El propio Bodmer escribió en 1769 una obra teatral sobre Ugolino y parece ser que pudo haber estimulado a H. von Gerstenberg para que escribiera su tragedia sobre el mismo tema, obra que se extendía en mostrar las atroces angustias del hambre y que tuvo al menos la importancia de señalar el viraje hacia el drama romántico en el teatro alemán[15].

Lessing continúa en la misma dirección si bien en sentido opuesto, pues "Aunque su comentario gira en torno a un tema diferente y rompe con la tradición de identificar los métodos de la poesía con los de las artes visuales [...] sigue los pasos de Richardson y de Bodmer al tomar a Ugolino como ejemplo para una comparación entre esas artes. Y la aparición misma de Ugolino en la obra de Lessing nos recuerda que hay efectivamente algún paralelismo entre la historia de Laoconte y sus hijos, abrumados por un terrible destino, y la historia de Ugolino y sus hijos"[16].

Durante el siglo XIX el pasaje de Ugolino merece en Italia y en Inglaterra una extraordinaria atención en forma de versos, dramas y cuadros sobre el tema. Ruskin resume la situación diciendo que lo único que se ha leído en Inglaterra de Dante "(después de su pieza favorita del adulterio de Francesca) es... la muerte de hambre del conde Ugolino"[17]. Además "Durante la primera mitad del siglo XIX, y aun más tarde, lo que casi podríamos llamar la fiebre de Ugolino se extendió a Francia, Bélgica, Dinamarca, Suiza y otros países"[18].

En efecto, los episodios de Ugolino y de Francesca se convirtieron en los favoritos, como demuestra el hecho de que ningún otro pasaje de la *Divina comedia* recibiera tantas traducciones independientes como estos[19]. El primero fue preferido inicialmente, pero

[13] *Ibidem*, p. 83.
[14] *Ibidem*, p. 102.
[15] *Ibidem*, pp. 84-85.
[16] *Ibidem*, p. 86.
[17] Citado por F. A. Yates, *Ensayos reunidos, II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana,* op. cit., p. 81.
[18] Cf. F. A. Yates, *Ensayos reunidos, II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana,* op. cit., p. 80.
[19] *Ibidem*, p. 74.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pronto se prestó atención a ambos, mientras que el Prerrafaelismo, por ejemplo, dispensó su predilección al de Francesca. Según parece, se debe a Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli) la primera pintura al óleo de Paolo y Francesca, realizada en 1786, trece años después del primer cuadro de Ugolino pintado por Reynolds (fig. 74). Es, de cualquier modo, significativo que unos mismos artistas realizaran con frecuencia representaciones de ambas historias, como fue el caso de Fuseli o Blake y, más tarde, de Rodin. El hecho de que estos relatos gozaran de un favor especial y fueran considerados como los mejores pasajes de la obra de Dante hizo que aparecieran relacionados con frecuencia: "La historia de Ugolino se ha aparejado constantemente con la de Paolo y Francesca como los dos pasajes que sobresalen por su capacidad de despertar hondas emociones"[20]. El enorme éxito de tales escenas es incluso explicado por algunos comentadores de la obra de Dante en el siglo XVIII por contraste con el menor mérito que le atribuyen a la *Divina comedia* en su conjunto; así ocurre con W. Hayley en 1782 y Martin Sherlock en 1779, que rescatan de lo que ven como una masa más bien amorfa unos cuantos pasajes grandiosos entre los cuales los principales son los dos comentados[21]. Pero además –señala Yates– "La tradición de emparejar los episodios dantescos de Francesca y Ugolino como las dos cumbres del poeta se prosigue en el siglo XIX. Coleridge, Byron, Tennyson y Carlyle repiten todos el mismo juicio"[22]. Fue en ese periodo cuando Dante pudo ocupar al fin un puesto privilegiado en el canon de la cultura inglesa, gracias sobre todo a los episodios a que nos estamos refiriendo[23]. Alrededor de 1818 tanto las conferencias sobre literatura de Coleridge como los ensayos críticos del poeta exiliado Ugo Foscolo para el *Edinburgh Review* intensificaron el interés por el poeta florentino, al tiempo que la reedición en 1819 de la traducción de Henry Cary de la *Divina comedia* completa (había sido editada por primera vez en 1814) convirtió a Dante en lectura obligada para algunos de los más relevantes poetas románticos (Byron, Scott, Keats, Shelley, Wordsworth), siendo tal la popularidad alcanzada que esta "moda" fue satirizada en la novela de Thomas Love Peacock *Nightmare*

[20] *Ibidem*, p. 69.
[21] *Ibidem*, pp. 70-71.
[22] *Ibidem*, pp. 71-72.
[23] Diego Saglia cita las más significativas traducciones y versiones inglesas de la obra de Dante entre 1780 y 1820, así como bibliografía sobre la presencia de Dante en la cultura inglesa romántica. Cf. D. Saglia, "Translation and cultural appropiation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism", op. cit., p. 101 y n. 3.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Abbey (1818)[24]. La traducción de Cary tuvo una gran repercusión, pues según P. Toinbee –estudioso de Dante de principios del siglo XX– "Cary… convirtió a Dante de una vez por todas en una posesión inglesa"[25].

La tradición de la que hablaba Yates de emparejar los episodios de Ugolino y Francesca, continuada por los románticos ingleses, no se debe en exclusiva, como ella misma señala, al intenso patetismo que contienen los episodios, sino también a lecturas de corte más político o sociológico. Así, a la historia de Ugolino pudo dársele en el siglo XVIII un sesgo anti-clerical –en continuación con la interpretación protestante– al esgrimirse como ejemplo de injusticia cometida por un hombre de la iglesia[26], lo que hace concluir a F. A. Yates que "El Dante protestante se ha transformado en el Dante liberal (*whig*)"[27].

Esta interpretación liberal de Dante se agudiza en la lectura que hacen los románticos ingleses de los pasajes más conocidos de la *Commedia*. La apropiación del poeta italiano en Inglaterra a través de la traducción de Cary estuvo ligada a las preocupaciones de la generación más joven de poetas románticos, en cuya lectura aparecía vinculado con "imágenes de resistencia a los gobiernos tiránicos o la ocupación extranjera"[28], de modo que "A Dante se le rendía culto como el exiliado político condenado por el gobierno florentino por traidor, y su obra maestra era un testimonio de su oposición política a la tiranía y la corrupción"[29]. Para Byron podía incluirse en el grupo de los "poetas de acción" políticamente comprometidos y no en el de ese tipo emergente de poetas ajenos a lo público[30]. Tanto el pasaje de Ugolino como el de Francesca son leídos en esta clave, pues, como dice Saglia, "La interpretación liberal, «sureña», de Dante tiene que ver con la difusión de «Paolo y Francesca» entre los poetas románticos más jóvenes tales como Hunt, Keats y Byron, y puede ayudar a explicar su creciente popularidad al lado del episodio del

---

[24] *Ibidem*, p. 102.
[25] Cf. P. Toynbee, *Dante in English literature, from Chaucer to Cary*, 2 vols., London, Methuen, 1909, I, li, citado por D. Saglia, "Translation and cultural appropiation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism", op. cit., p. 105. La influencia de la traducción de Cary ha sido rastreada por Ralph Pite (*The circle of our vision: Dante's presence in English romantic poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1994).
[26] Cf. F. A. Yates, *Ensayos reunidos, II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana,* op. cit., pp. 74-76.
[27] *Ibidem*, p. 76.
[28] Cf. D. Saglia, "Translation and cultural appropiation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism", op. cit., p. 106. "images of resistance to tyrannical governments or foreign occupation".
[29] *Ibidem*. "Dante was worshipped as the political exile condemned by the Florentine government as a traitor, and his masterpiece was a testimony to his political opposition to tyranny and corruption".
[30] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

«Conde Ugolino» con su violencia gótica ajustada a un retrato de opresión política"[31]. También Yates subrayó: "Como es sabido, el resurgimiento de Dante como "poeta de la Libertad" desempeñó un papel importante en todo el movimiento, y la pasión por Ugolino estaría pues en su lugar como elemento de ese resurgimiento. Sin embargo, su prominencia en Italia, como en Inglaterra, durante ese periodo, puede sugerir que constituye un nexo entre las aspiraciones de la Italia del Risorgimiento y el culto de la Libertad en la Inglaterra *Whig*, en cuya transmisión al continente Lord Byron tuvo acaso más influencia que ningún otro individuo [...] la chifladura europea por Ugolino coincide con la corriente de esa época a favor del liberalismo. La firme corriente de las traducciones inglesas del episodio de Ugolino durante el siglo XIX se hace más inteligible cuando pensamos que el conde representaba los sufrimientos del esclavizado bajo los tiranos, con el que la Inglaterra liberal tenía que simpatizar profundamente"[32].

F. A. Yates habla por ello de "la fase byroniana de Ugolino"[33], pues el que el poeta inglés se inspirara en el episodio del poema de Dante para componer *El prisionero de Chillon* (así lo vio Shelley), habría hecho que, al desprender al personaje de la estructura global de la *Commedia*, desaparecieran las implicaciones negativas de una figura que, al fin y al cabo, penaba en el Infierno por sus graves faltas, "y sus sufrimientos, tal y como los relata con tanto dramatismo el poeta noble y liberal, se convierten en un ejemplo de injusticias y en un toque de clarín a favor de la Libertad"[34]. Más tarde, Carlyle aprovecharía un macabro acontecimiento para darle a la historia de Ugolino dimensión social[35].

Estos significados se adhirieron también al episodio de Francesca, pues aunque "Gradualmente, «Paolo y Francesca» vino a representar los tonos más claros y suaves de la *Commedia* –en particular su penetrante sentido de la piedad– [...] su interés también reside en el relato de la rebelión contra la tiranía patriarcal, marital y familiar. Considerada desde la perspectiva del Dante liberal, el episodio se lee como un relato de resistencia, casi la trama de una revolución fracasada que se encuentra con tanta frecuencia en los poemas de

---

[31] *Ibidem*, pp. 107-108. "The liberal, «Southern», interpretation of Dante bears on the diffusion of «Paolo and Francesca» among younger Romantic poets such as Hunt, Keats and Byron, and can help to explain its growing popularity alongside the «Conte Ugolino» episode with its Gothic violence keyed to a depiction of political oppression".
[32] Cf. F. A. Yates, *Ensayos reunidos, II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana,* op. cit., pp. 79-80.
[33] *Ibidem*, p. 78.
[34] *Ibidem*, p. 79.
[35] *Ibidem*, pp. 80-81.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los románticos más jóvenes"[36]. Esta interpretación estaba muy en consonancia no sólo con la ideología sino con la experiencia vital misma de Byron y de algunos de sus compañeros de generación. El también poeta y periodista James Henry Leigh Hunt publicó en 1816 su versión del pasaje de Francesca, una amplificación que tituló *La historia de Rimini* y que recibió duras críticas, siendo tachada de inmoral y subversiva. Escrito mientras cumplía prisión por motivos políticos, pues sus fuertes críticas al sistema esgrimidas desde su periódico *The Examiner* habían despertado la hostilidad de sus oponentes, el poema registra alusiones autobiográficas que apuntan al consuelo liberador de la poesía en medio de los barrotes carcelarios, y que podrían verse relacionadas con el caso de Francesca, cuyo episodio aparece circundado en la obra de Hunt por "señales que lo transforman en un relato codificado de oposición y resistencia a la autoridad despótica"[37], si bien "También registra el fracaso final de la resistencia, algo demandado por la elección de género de Hunt –el romance de destino adverso– así como por el mito romántico de la revolución fracasada"[38].

La versión de Hunt tuvo además la importancia de proyectarse en las recreaciones y traducciones de otros románticos; al fin y el cabo *La historia de Rimini* se volvería a publicar corregida por Byron y dedicada a él en 1817. A pesar de haber sido compuesto antes que el poema de Hunt, el soneto de John Keats titulado "Escrito el día en que Mr. Leigh Hunt salió de prisión" (2 de febrero de 1815) es relacionado por Saglia con el espíritu que imperaba en la referencia autobiográfica que el poeta encarcelado reflejaría en su recreación del episodio dantesco, ya que, en definitiva, en su soneto Keats celebraba la superioridad espiritual del admirado escritor que con toda seguridad le permitía encontrar más allá de las cuatro paredes de su encierro, no ya un consuelo, sino la verdadera libertad a través de la poesía, habitando en los dominios de Spenser o Milton; los opresores de Hunt

[36] Cf. D. Saglia, "Translation and cultural appropiation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism", op. cit., p. 108. "Gradually, «Paolo and Francesca» came to represent the lighter, softer tones of the *Commedia* – especially its pervasive sense of pity – but its interest also lay in its tale of rebellion to patriarchal, marital and domestic tyranny. Seen from the perspective of the liberal Dante, the episode reads like a tale of resistance, almost the plot of a failed revolution so often encountered in poems by the younger Romantics".

[37] *Ibidem*, p. 109. "signals that transform it into a coded tale of opposition and resistance to despotic authority".

[38] *Ibidem*, p. 110. "It also records the eventual failure of resistance, something required by Hunt's choice of genre – the «ill-fated» romance – as well as by the Romantic myth of the failed revolution.".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se engañaban, pues, si creían haber logrado su objetivo, y el recuerdo del poeta brillaría cuando ya no quedara huella de ellos en el mundo[39].

La continuidad señalada se produce en el marco de un discurso en torno a la liberación que vincula el episodio de Francesca con la experiencia vital y las ideas de estos poetas porque existe un sustrato que relaciona ese discurso con el tipo superior de hombre, el melancólico, tal y como había sido caracterizado por Kant cuando dijo de él: "No tolera ningún sometimiento abyecto y respira libertad en su noble pecho. Son abominables para él todas las cadenas, tanto las de oro que llevan los cortesanos, como las pesadas de hierro que llevan los galeotos"[40]. Nuestra afirmación se encuentra confirmada si recordamos otro soneto de Keats relacionado con el episodio de Francesca como lo reescribió Hunt, "Sobre *La historia de Rimini*" (del mismo año en que se publicó la versión revisada del texto de Hunt), que nos proporciona una clave esencial en la articulación de las vinculaciones aludidas: vemos que no hay ni una sola referencia en este soneto de Keats a la historia de Francesca en sí y que no es otra cosa que una invitación a la experiencia contemplativa y estética como refugio, reservada a quienes tienen una sensibilidad muy particular; es a ellos a quienes está destinado el poema de Hunt. Tal invitación es acotada desde los primeros versos, donde se dibuja el perfil de aquellos que podrán disfrutar de esa experiencia: el contemplativo, el amante de la soledad y lo nocturno, el pensador profundo, el que se deleita en las imágenes de la caída… es decir, todo aquél que tiene el sentido de lo sublime, que Kant había atribuido al hombre de temperamento melancólico:

> Who loves to peer up at the morning sun,
> With half-shut eyes and comfortable cheek,
> Let him, with this sweet tale, full often seek
> For meadows where the little rivers run;
> Who loves to linger with that brightest one
> Of heaven – Hesperus – let him lowly speak
> These numbers to the night, and starlight meek,
> Or moon, if that her hunting be begun.
> He who knows these delights, and too is prone
> To moralise upon a smile or tear,
> Will find at once a region of his own,
> A bower for his spirit, and will steer
> To alleys where the fir-tree drops its cone,
> Where robins hop, and fallen leaves are sear[41].

[39] Cf. J. Keats, *Odas y sonetos*, (ed. bilingüe, trad. de A. Valero), Madrid, Hiperión, 1995, pp. 34-35.
[40] Cf. I. Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime,* op. cit., pp. 53-54.
[41] Cf. J. Keats, *Odas y sonetos*, op. cit., p. 88. Reproducimos para las citas la traducción que se da en esta edición. "Al que avistar le gusta el sol de la mañana / con ojos medio abiertos y mejillas contentas, / dejad que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A raíz de la relectura en 1819 de la traducción de Dante hecha por Cary y su comparación con la de una edición italiana, Keats escribe aún otro soneto en relación con la historia de Francesca: "Un sueño, después de haber leído el episodio sobre Paolo y Francesca, de Dante"[42], en el que también existe el componente autobiográfico y en el que se aprecia que la poética de la melancolía ha penetrado por completo en la recepción de la obra y en su modo de reflejarla, pues el poeta –como narrador y personaje de su sueño– recrea el episodio relatando el viaje de su propio espíritu al segundo círculo del "triste infierno", en cuya "melancólica tormenta" se describe a sí mismo flotando con la hermosa forma de la cual trae a primer plano los "pálidos" labios, que vio y besó:

> As Hermes once took to his feathers light,
> When lulled Argus, baffled, swooned and slept,
> So on a Delphic reed, my idle spright
> So played, so charmed, so conquered, so bereft
> The dragon-world of all its hundred eyes;
> And seeing it asleep, so fled away,
> Not to pure Ida with its snow-cold skies,
> Nor unto Tempe, where Jove grieved a day;
> But to that second circle of sad Hell,
> Where in the gust, the whirlwind, and the flaw
> Of rain and hail-stones, lovers need not tell
> Their sorrows. Pale were the sweet lips I saw,
> Pale were the lips I kissed, and fair the form
> I floated with, about that melancholy storm[43].

En Byron confluye el interés por las dos historias más famosas del *Infierno* dantesco: ya aludimos a la inspiración que pudo encontrar en el episodio de Ugolino para adecuar la tragedia del personaje sojuzgado a un nuevo contexto que le permitiera desarrollar los aspectos que quería poner en primer término. Por lo que respecta al pasaje de Francesca, el interés de Byron es manifiesto en primer lugar porque realizó una traducción

---

busque a veces, con este dulce cuento, / praderas donde fluyan arroyos. Al que gusta / de observar largo rato el astro más brillante / de todo el Cielo – Héspero –, dejad que le susurre / a la noche estos versos, y a la de luz humilde, / la luna, si así puede dar comienzo a su caza. / Así, el que conozca estas dichas y tienda a moralizar sobre la sonrisa o la lágrima, encontrará enseguida su propio territorio, / el hogar de su espíritu y senderos de abetos / que derraman sus piñas, donde los petirrojos / brincan, donde las hojas caídas están secas". *Ibidem*, p. 89.

[42] Cf. D. Saglia, "Translation and cultural appropiation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism", op. cit., p. 111.

[43] Cf. J. Keats, *Odas y sonetos*, op. cit., p. 134. "Así como Mercurio se confió a sus alas / cuando Argos, aturdido, cayó en sueño y engaño, / así mi ocioso espíritu tocó una flauta délfica / con la que hipnotizó a aquel dragón del mundo / lo abatió y despojó de todos sus cien ojos, / y, viéndolo dormido, así se fue volando, / no hacia la pura Ida con sus cielos helados, / ni a Tempe, donde Júpiter se lamentara un día, / sino al segundo círculo del triste infierno donde, / en medio de un tornado con trombas de granizo / y lluvia, los amantes no tienen que contarse / sus penas. Eran pálidos los labios que allí vi, / los labios que besé, y bella la figura / con que flotaba en esa tormenta melancólica". *Ibidem*, p. 135.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en verso del mismo (manteniendo la *terza rima* del original) en 1820. Según parece, fue movido a ello por varias razones: para empezar, la tarea acometida respondía a una obsesión persistente con el canto V; trataba, además, de satisfacer así la petición de su amante –la condesa Teresa Guiccioli–, y por último se proponía corregir la versión de Cary, haciendo una más literal[44]. Aunque Byron consideró este episodio como prototipo del modo poético más amable de Dante[45], su visión del mismo como una historia de rebeldía frente a la autoridad despótica también estaba determinada por la interpretación liberal del poeta italiano: "Byron –igual que Hunt y Keats antes que él– leyó la historia de Paolo y Francesca a través de la sinécdoque interpretativa de un «Dante» liberal y, quizás de modo más importante para él, como una figura de autoría literaria de oposición [...] la visión de Byron del padre de la poesía italiana estaba [...] particularmente adaptada a su significación política [...] Considerada en este contexto, la historia medieval de amor fatalmente destinado aparece como un relato simbólico de oposición ante el fracaso inevitable y la opresión"[46]. El hecho de que esta visión de Dante apareciera entonces relacionada con la interpretación dada a los dos pasajes más conocidos de su *Commedia* se confirma en Byron si consideramos que en 1821 también escribió un poema en tres cantos titulado *The prophecy of Dante*, texto de carácter político sobre la oprimida Italia donde se defienden de nuevo las ideas liberales señaladas, y si bien no hay mención del episodio de Paolo y Francesca sí hay una breve referencia a la trama del conde Ugolino[47]. El tejido de significados políticos en la historia de los desdichados amantes le llegó también a Byron a través del poeta y dramaturgo italiano Silvio Pellico, cuya tragedia *Francesca da Rimini* se representaba en Milán con éxito en 1815[48].

En un artículo para el *Edinburgh Review* en septiembre de 1818 Ugo Foscolo, cuya autoridad y erudición sobre Dante eran generalmente reconocidas, ya había puesto de relieve la popularidad alcanzada por el episodio de Francesca –atribuyéndolo en parte a la

---

[44] Cf. D. Saglia, "Translation and cultural appropiation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism", op. cit., p. 111.
[45] *Ibidem*, p. 108, n. 9.
[46] *Ibidem*, pp. 113-114. "Byron – just like Hunt and Keats before him – read the story of Paolo and Francesca through the interpretive synecdoche of a liberal «Dante» and, perhaps even more importantly for him, as a figure of oppositional literary authorship [...] Byron's view of the father of Italian poetry was [...] especially keyed to his political significance [...] Seen in this context, the ill-fated medieval love-story appears as a token tale of opposition in the face of inevitable failure and oppression".
[47] *Ibidem*, p. 114.
[48] *Ibidem*, p. 115.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

recreación hecha por Hunt– y las implicaciones políticas del relato en torno a la hija del protector de Dante en el exilio, Guido de Polenta, circunstancia ésta última que hacía a la historia relevante dentro de la peripecia vital del poeta italiano y que explicaría la comprensión con que Dante reflejara el desgraciado destino de Francesca: "Además del deseo de explicar la *pietà* de Dante [en su tratamiento de Francesca], este artículo revela una clara combinación de los destinos de Dante y Francesca dentro de un contexto compartido de tiranía, exilio y felicidad perdida"[49].

Hemos de insistir en que toda esta tendencia de interpretación de Francesca como relato de oposición a la autoridad despótica, de rebelión contra la tiranía, está particularmente unida al sentido de la melancolía y del temperamento melancólico que Kant había transmitido a sus herederos, pues correspondía muy en particular al hombre con tal temperamento no dejarse encadenar y rechazar cualquier tipo de sometimiento.

Todas esas ideas liberales tienen su paralelo en el campo de la estética, y el episodio de Ugolino viene a despertar interesantísimos entrecruzamientos entre los universos de Dante y Shakespeare de gran relevancia para nuestro estudio. F. A. Yates, que rastrea la fortuna de Dante dentro de la corriente europea de ideas que constituyó el Movimiento Romántico, indica la importancia de la reivindicación de determinado perfil de Dante junto con la rehabilitación de Shakespeare y Milton como modelos para la nueva poética: "En lo que se llama a veces el Prerromanticismo –la corriente de ideas del siglo XVIII que allanó el camino para el romanticismo propiamente dicho–, encontramos que Dante-Ugolino (es decir el Dante admirado ante todo por sus poderosos pasajes patéticos) va de la mano con Shakespeare y Milton como modelo que seguir en el esfuerzo por quebrantar la tiranía del clasicismo estricto que había dominado la literatura europea durante tanto tiempo"[50]. Pero los vínculos se estrechan más, hasta el punto de verse a Ugolino como personaje shakespeareano: "El autor de un libro moderno sobre Gerstenberg anota que el *Ugolino* de Gerstenberg fue el primer ejemplo de drama *shakespeariano* en Alemania, considerando a esta pieza como la iniciación de la pelea entre la rigidez clásica y la "plenitud" (*fulness*) shakespeariana. La suposición de que Ugolino era una especie de personaje shakespeariano puede encontrarse también en la crítica inglesa del siglo XVIII. Lamb discutió toda una

[49] *Ibidem*. "Beside the desire to explain Dante's *pietà*, this article reveals a clear combination of Francesca's and Dante's destinies within a shared context of tyranny, exile and lost happiness".
[50] Cf. F. A. Yates, *Ensayos reunidos, II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana,* op. cit., pp. 82-83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

noche con un visitante sobre la comparación entre Ugolino y Lear, poniéndose del lado de Lear y defendiendo la "supremacía del padre hecho un niño contra todos los posibles Ugolinos del mundo". Pero la más extraña aplicación de esta idea se encuentra en Francia, donde Ducis, el primer traductor, o más bien adaptador, de Shakespeare al francés, introdujo efectivamente la historia de Ugolino dentro de *Romeo y Julieta*, haciendo que el viejo Montesco y sus hijos sufran la misma suerte que el héroe de Dante"[51].

Añadiremos, por nuestra parte, que Victor Hugo vislumbró una correspondencia esencial entre Shakespeare y Dante que ejemplificó relacionando a Ugolino con Hamlet, a la terrible figura dantesca con la del pensador por excelencia: "Los espectros visitan algunos lugares siniestros en Shakespeare, porque este es hermano de Dante, y ambos se completan. Dante es la encarnación de lo sobrenatural y Shakespeare es la encarnación de la Naturaleza, y como ambas regiones [...] que creemos tan diversas, forman en lo absoluto la misma unidad, Dante y Shakespeare, aunque son desemejantes, se adhieren en el fondo [...] *La calavera pasa de las manos de Dante a las de Shakespeare. Ugolino la muerde y Hamlet la interroga*"[52].

La trayectoria pictórica del episodio de Ugolino es extraordinariamente reveladora: como dijimos, estimulado por Richardson, Sir Joshua Reynolds pinta en 1773 *El conde Ugolino y sus hijos en el calabozo* (fig. 74), una obra realizada para complementar el pasaje de Dante y el bajorrelieve que algunos atribuyeron a Miguel Ángel, aunque parece ser que era obra de Pierino da Vinci[53] (fig. 75). Este cuadro, unido a los *Discourses* de Richardson, es la contrapartida al Dante-Ugolino en la literatura surgido de Richardson, y contribuyó grandemente a que Dante se pusiera de moda en Inglaterra. Pero además, también este perfil del tema propicia la convergencia entre lo dantesco y lo shakespeareano, entre otras cosas porque –nos dice Yates– "Hay una calidad teatral en el grupo de Reynolds, especialmente en la pose del conde. Ugolino, como hemos visto, se convierte en personaje shakespeariano durante el resurgimiento romántico en Alemania, y también en Inglaterra se compara el episodio con paralelos shakespearianos, como si fuera una tragedia para las tablas. Es significativo que el más famoso cuadro shakespeariano de Reynolds, la *Muerte del Cardenal Beaufort*, se haya emparejado el parecer, en el espíritu del público, con su

[51] *Ibidem*, p. 85.
[52] Cf. V. Hugo, *William Shakespeare,* op. cit., p. 178. Las cursivas son nuestras.
[53] Cf. F. A. Yates, *Ensayos reunidos, II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana,* op. cit., pp. 88-89.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ugolino [...] Lamb compara las expresiones de Ugolino y de Beaufort y las llama "Desesperación de mirada fija y Desesperación de mueca" ("Staring and Grinning Despair"); y piensa que ninguna de las dos iguala el poder de Hogarth para expresar la desesperación. Y en otro lugar dice que esos dos cuadros se colgaron uno frente a otro en la exposición de las obras de Reynolds en la Shakespeare Gallery en 1813, como para que se comparasen o compitiesen uno con otro. Hasta Macaulay sigue encontrando natural mencionar esas dos composiciones en un mismo aliento"[54].

Más tarde surgirá una controversia entre el *Ugolino* de Reynolds y el de Fuseli (el original –que fue expuesto en la Royal Academy en 1806– está ilocalizable, de modo que suele aportarse el grabado según este cuadro de Moses Haughton, fig. 76): frente a la representación del primero, en el que puede apreciarse el contraste entre el "tema, romántico, "shakespeariano" y revolucionario", y la "manera conservadora, académica y seudo miguelangelesca" en que está pintado[55], el de Fuseli –discípulo de Bodmer– es el Ugolino que experimenta una romantización más intensa al regresar a Inglaterra después de pasar por Alemania y el *Sturm und Drang*[56]. Blake, que dedicó los últimos años de su vida a la ilustración de Dante, pudo conocer la función de Ugolino en lo que se refiere a la oposición a las reglas neoclásicas gracias a su amistad con Fuseli (cuyo cuadro defendió impetuosamente), y utilizar el tema en varias ocasiones (fig. 77) con la misma función él mismo[57].

La intercomunicación de las artes en relación con el tema de Ugolino dará nuevos frutos en pleno Romanticismo: "Byron [...] escribió *El prisionero de Chillon* como la historia de un Ugolino modernizado que se convirtió a su vez en un tema popular para pinturas de mazmorras"[58], y en efecto el tema encuentra plasmaciones que vinculan a personajes que sufren una suerte similar; por ejemplo, las del influyente Delacroix, del que podemos ver la obra *El prisionero de Chillon* (fig. 78) y una representación de *Ugolino y sus hijos en la torre* (fig. 79). Yates menciona el alud de traducciones, cuadros y otro tipo de manifestaciones artísticas sobre el tema en el segundo cuarto del siglo XIX en Italia,

[54] *Ibidem*, pp. 99-101.
[55] *Ibidem*, p. 101.
[56] *Ibidem*, p. 106.
[57] *Ibidem*, pp. 106-108, y Láms. 4a-d.
[58] *Ibidem*, p. 110.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

convirtiéndose en una moda que hizo furor casi con la misma intensidad en otros países[59]. El bajorrelieve atribuido a Miguel Ángel tuvo siempre un destacado papel al ser comparado con la representación de Ugolino en la poesía por parte de Dante, y ese paralelismo resurge en Florencia a mediados del siglo XIX[60]. Además, el bajorrelieve vuelve a estar presente en el bronce de Jean-Baptiste Carpeaux *Ugolino y sus hijos* (fig. 80) expuesto en el Salón de París de 1863, que refleja intensamente el horror de la tragedia y que parece surgir de una combinación entre el agrupamiento del bajorrelieve falsamente atribuido a Miguel Ángel y el de *Laoconte*[61]. Como no podía ser menos el *Inferno* de Rodin proporciona otra de las representaciones de la tragedia de Ugolino en la gran puerta culminada con la figura de *El Pensador* (fig. 81), y Yates nos conduce por una interesante red de referencias en tal obra: "Ugolino aparece en una de las escenas, reptando ciegamente sobre los cadáveres de sus hijos; y muy alto en el centro hay una maciza figura sentada cavilando sobre el espectáculo de la condenación del hombre. Se cree que *Le Penseur* fue influido en cierta medida por el *Ugolino* de Carpeaux. Tenemos aquí una figura, tal vez influida por una concepción de Ugolino pero llevada a tan tremendas proporciones que ha llegado a representar al poeta o al propio Pensador, sombríamente sumido en el problema del destino del hombre. Si es lícito ver en *Le Penseur* sentado algún rastro de la larga tradición en cuanto a la representación de Ugolino, entonces el notable poder del conde de trascender su lugar en el infierno y conquistar para sí una posición heroica e independiente alcanzaría aquí su clímax"[62].

Es evidente que la insistencia con la que se vuelve al tema de Ugolino una y otra vez en el arte y en la literatura se debe, en parte, a su fuerza como relato de opresión tiránica, pero más aún o de modo probablemente más duradero a la grandeza trágica que acaba por concedérsele al personaje en su representación asociada a la melancolía, vínculo que es aplicado al propio creador, Dante; Yates nos da a este respecto un dato revelador: "La pintura que Fuseli expuso en la Royal Academy [...] no fue su único tratamiento del tema de Ugolino. Knowles [...] describe un cuadro de la "Melancolía" que ilustraba *Il Penseroso* de Milton y, según dice, fue destruido accidentalmente; en éste la "sombra de

[59] Yates aporta la bibliografía que proporciona las listas de tales obras. *Ibidem*, p. 111 n. 91.
[60] *Ibidem*, p. 114.
[61] *Ibidem*, p. 115.
[62] *Ibidem*, pp. 115-116.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ugolino y de su hijo muerto" aparecía detrás de la figura principal. Esta pintura perdida no sólo ilustraba la asociación de Milton con Dante, sino la identificación de Dante con la Melancolía, de la que podemos citar muchos ejemplos en la tradición inglesa"[63].

Creemos que puede existir además otra vinculación al menos tan significativa como aquélla sobre la que Yates llama la atención. Sugeriremos, pues, que la tradición sincrética que había permitido ligar a Saturno y la melancolía debió hacer inevitable la síntesis entre los dos devoradores de su prole: Saturno y Ugolino (la sospecha de serlo estaba firmemente adherida a su figura también), de modo que habría sido inevitable que consciente o inconscientemente las imágenes del dios devorador dejaran su huella en las representaciones del atormentado padre en la Torre del Hambre. La figura del padre, ajeno en su dolor a toda acción y esperanza, con la cabeza cubierta (*caput velatum*), la mano en la mejilla y el hijo inánime a los pies, de *La balsa de la Medusa* (fig. 82), realizado por Théodore Géricault en 1819, nos ofrece un excelente ejemplo de la síntesis: en tal imagen se funde la sombra del Saturno melancólico con la del infortunado padre Ugolino, pues la historia del naufragio de la fragata francesa *Medusa*, ocurrido en 1816, contiene incluso el tema del canibalismo, ya que los que lograron sobrevivir habían tenido que comer de los restos de quienes habían muerto (el hecho, descrito por los supervivientes, es representado por el hacha ensangrentada en el extremo inferior derecho). Además, la pintura integra implicaciones políticas como las que se veían entonces en el episodio de Ugolino, pues supone una denuncia al Estado por lo ocurrido en el incidente que escandalizó a la opinión pública francesa, una imagen del hombre utilizado y abandonado por el poder: cuando tuvo lugar el naufragio de la fragata *Medusa* frente a las costas africanas, el capitán –nombrado por influencias políticas– y los oficiales huyeron en las barcas salvavidas y abandonaron a los marineros, que quedaron a la deriva durante doce días en una balsa; sólo quince de los ciento cuarenta y nueve pasajeros se salvaron. Por otra parte, la composición de las efigies del padre y del hijo recuerda la del cuadro de Fuseli expuesto en 1806 en la Royal Academy (fig. 74), por lo que a ambos es aplicable lo que Yates dice al respecto en relación con la de Fuseli: "su representación recuerda a la *Pietá* en la pose del hijo moribundo que yace sobre las rodillas del padre"[64]. El hecho de que a su vez *La barca de Dante* (fig. 83),

[63] *Ibidem*, p. 102, n. 76.
[64] *Ibidem*, p. 104.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1822, de Delacroix pueda estar influida –según suele señalarse– por el cuadro de Géricault (tanto él como Fuseli fueron muy admirados por Delacroix) no hace sino vincular más estrechamente al propio Dante con la melancolía saturnina.

Borges expresó con singular acierto dónde radica el horror de la insinuación de canibalismo que contiene el episodio de Ugolino en uno de sus *Nueve ensayos dantescos*, el titulado "El falso problema de Ugolino", donde tras revisar las interpretaciones aducidas por los comentaristas del famoso verso ambiguo concluyó:

> ¿Quiso Dante que pensáramos que Ugolino (el Ugolino de su *Infierno*, no el de la historia) comió la carne de sus hijos? Yo arriesgaría la respuesta: Dante no ha querido que lo pensemos, pero sí que lo sospechemos. La incertidumbre es parte de su designio. Ugolino roe el cráneo del arzobispo; Ugolino sueña con perros de colmillos agudos que rasgan los flancos del lobo [...] Ugolino, movido por el dolor, se muerde las manos; Ugolino oye que los hijos le ofrecen inverosímilmente su carne; Ugolino, pronunciado el ambiguo verso, torna a roer el cráneo del arzobispo. Tales actos sugieren o simbolizan el hecho atroz. Cumplen una doble función: los creemos parte del relato y son profecías [...] Negar o afirmar el monstruoso delito de Ugolino es menos tremendo que vislumbrarlo [...] En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñaran las generaciones[65].

Y así en el poema "El hambre" del escritor argentino encontramos explícitamente realizada la síntesis a que apuntábamos más arriba, pues el terrible estrago del Hambre tiene en el pasaje de Ugolino en la torre y en la imagen del dios devorador –el tiempo– dos de sus emblemas más elocuentes:

> En la Torre del Hambre de Ugolino de Pisa
> tienes tu monumento y en la estrofa concisa
>
> que nos deja entrever (sólo entrever) los días
> últimos y en la sombra que cae las agonías.
>
> [...]
>
> Una de tus imágenes es aquel silencioso
> dios que devora el orbe sin ira y sin reposo,
>
> el tiempo [...][66].

El otro episodio de Dante que recibió durante el Romanticismo una atención privilegiada en el campo literario, el de Francesca, también atrajo el interés para su representación pictórica. Frente a la truculencia del episodio de Ugolino, el de Paolo y Francesca, de índole eminentemente sentimental, apelaría a otra tendencia del Romanticismo. En el heterogéneo y confuso panorama artístico del siglo XIX esta historia

[65] Cf. J. L. Borges, *Nueve ensayos dantescos,* en *Obras completas III*, op. cit., pp. 350-351.
[66] Cf. J. L. Borges, *El otro, el mismo,* en *Obras completas II*, op. cit., p. 299.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

podía ofrecer varios perfiles para su tratamiento, y sedujo la imaginación de los artistas de distintos países desde perspectivas diferentes: los artistas de la línea académica, herederos del neoclasicismo, encontraban en el incidente verídico un motivo para desarrollar sus pinturas de corte historicista, retratos de época con los detalles que podían darle el tono de realidad: *La muerte de Francesca de Rimini y Paolo Malatesta* (1870) del francés Alexandre Cabanel (fig. 84), *Paolo y Francesca* (1870) del italiano Amos Cassioli (fig. 85); aquéllos que, fascinados por la Edad Media, transitaron por la senda del llamado "género trovador" –esa adaptación de la aproximación histórica llevada a cabo con rasgos de estilización y a veces con un estilo medievalizante– se sintieron atraídos igualmente por el episodio medieval y por su plasmación, ya con una estética clasicista, ya con una de tintes primitivistas o quatrocentistas, que estaría, por cierto, relacionada con la herencia de los nazarenos alemanes y su huella posterior en los prerrafaelistas: entre ellas se encuentran varias versiones del Ingres menos personal (fig. 86), la de Marie-Philippe Coupin de la Couperie (fig. 87) o la de Louis Rubio (fig. 88); otros, en la vía iniciada por el Romanticismo cuya línea atraviesa el Prerrafaelismo y el Simbolismo, dieron gracias a él sus pinceladas más estilizadas y se acercaron al aspecto más sublime de la historia representando con frecuencia el momento trascendente de la misma, imaginando como una ascensión el movimiento incesante en que el viento infernal empuja a los amantes unidos para siempre: William Blake (fig. 89), Ary Scheffer (fig. 90), Dante Gabriel Rossetti (fig. 91), George Frederic Watts (fig. 92), Gaetano Previati (fig. 93), Gustave Doré (fig. 94), Rodin (fig. 95).

El tema ofrecía, como apuntábamos, distintos perfiles para su tratamiento y varios artistas reflejaron más de uno: el eminentemente sentimental, en aquellos casos en los que se nos presenta el momento del beso o el instante previo: William Dyce (fig. 96), Amos Cassioli (fig. 85), Anselm Feuerbach (fig. 97), Rossetti (fig. 91), Rodin (fig. 98); el dramático, acometido por quienes ponen en escena, además, a la figura del marido de Francesca o la insinuación de su presencia en el momento en que sorprende a los enamorados –a veces, como el de Ingres, en un escenario muy teatral–: Marie-Philippe Coupin de la Couperie, Louis Rubio, William Dyce, Doré (fig. 99); el trágico, entre aquellos que representan la muerte de la pareja (Cabanel, Gaetano Previati –fig. 100); el trascendente, de los que prefieren representar las figuras al ser impulsadas por el torbellino

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del infierno: Blake, George Frederic Watts, Gaetano Previati (fig. 93), Ary Scheffer, Rodin (fig. 95), Rossetti. Por otra parte, fue tal el impacto que tuvo el tema en la carrera de algunos artistas que volvieron en varias ocasiones a él, realizando distintas réplicas (Blake, Ingres, Watts, Scheffer…) o plasmando los diferentes momentos de la historia (Previati, Doré, Rodin…); Ary Scheffer, por ejemplo, hizo varias réplicas muy semejantes entre 1835 y 1855 (fig. 86), y sus pinturas sobre el tema constituyen lo que se considera más notable de su producción.

El muestrario nos revela, pues, que se apreciaba en el episodio una variedad de matices de significación: desde su aspecto poético hasta el más simbólico pasando por el de un intenso dramatismo, algo que esta historia tenía en común, por cierto, con la de otra famosa pareja de amantes: Romeo y Juliet[67]. Esa cualidad de historia dramática que pudo haber sido una obra de Shakespeare no fue ajena al éxito que el Romanticismo prodigó al episodio.

Pero hay aún otra cuestión de gran importancia en que también se manifiesta la continuidad entre el pasaje de Ugolino y el de Francesca: para ambos fue relevante el momento de efervescencia en cuanto al deseo de integración de las artes, y no sólo porque Francesca generara igualmente recreaciones en diversos medios artísticos, sino porque aquellos pintores que aspiraban a la conjunción de las artes acudieron también a ella. En este sentido, el ejemplo paradigmático nos lo ofrece Dante Gabriel Rossetti en su conocida acuarela de 1855 titulada *Paolo y Francesca de Rimini* (fig. 91), que en un tríptico de cualidades más poéticas que dramáticas nos ofrece varios aspectos de la historia según se cuenta en la *Divina comedia*: a la izquierda se representa el momento en que los enamorados se besan apasionadamente, con el libro sobre sus rodillas, y en el centro Dante y Virgilio miran hacia la derecha, donde los amantes inseparables, abrazados, son arrastrados por el viento infernal. Los primeros dibujos de Rossetti sobre el tema datan de los últimos años de la década de los cuarenta, no obstante hasta 1855 no produce el pintor la acuarela acabada que conocemos, pero además en 1862 realiza una réplica en un formato

[67] También la pareja shakespeareana recibió la atención de los artistas de estética prerrafaelista, que reflejan el momento en que demoran aún su despedida con un último beso. Véanse la acuarela de 1867 de Ford Madox Brown (fig. 100) o el óleo de 1884 de Frank Dicksee (fig. 101). La figura de Juliet, más auténtica e interesante que la de Romeo, fue objeto de representaciones individuales, como la de la ensoñadora imagen de Philip H. Calderon, exhibida en 1888.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mayor acompañándolo de la correspondiente traducción del pasaje de Dante[68] –siguiendo la *terza rima* del original– de la que hay otras copias con adiciones y correcciones, y aún haría una nueva réplica en 1867. Con estas realizaciones Rossetti pone en práctica su aproximación estética centrada en la ejecución de "la obra de arte doble"[69], una obra compuesta por materiales textuales y visuales concebida como un todo en la que existe una correlación entre la pintura y la literatura, siguiendo el ejemplo de los "Libros Iluminados" de Blake; le atrae la historia, entre otras cosas, porque permite un tratamiento explícito de esa aproximación estética. Sus traducciones deben ser entendidas como parte del proceso creativo porque suponen la apropiación de las elaboraciones artísticas más excelsas. Si Blake había representado lo más torturador del episodio, el suplicio de una multitud de parejas de amantes sometidos al castigo del violento torbellino, otros, al individualizar a la pareja de Paolo y Francesca y representar el movimiento del viento como un empuje vertical, ponen en primer plano el aspecto de una sentimentalidad sublime, la intensa posibilidad de un amor más allá de la muerte, aunque en algunos de ellos las figuras en la sombra de Dante y de Virgilio nos recuerden el lugar en que se encuentran. La acuarela de Rossetti en concreto representa el aspecto más elevado de la historia por el que prevalece lo sentimental y la grandeza del amor: en el lance terrenal la oscura figura de Giovanni que hace rememorar el adulterio no aparece, de modo que no puede acusarse ningún tono moralista, y el beso apasionado de los amantes durante el que mantienen las manos enlazadas pone en primer plano la intensidad de su unión; pero sobre todo, la plasmación de los enamorados extremando esa unión en un abrazo, los hace aparecer, aun estando en el Infierno, dignificados; su castigo no parece tan terrible, también porque más que ser golpeados y empujados por un viento atroz parecen flotar melancólicamente ajenos a todo. Sin duda, las representaciones de tal momento habían contribuido a fijar esa imagen de una unión consoladora, y así lo consideró Carlyle, que destacó el episodio de Francesca en las páginas que dedica al poeta florentino dentro de la tercera conferencia de *On heroes* que versa sobre "El héroe como poeta" (1840) –prototipo representado por Shakespeare y

[68] Tanto la traducción como la pintura están en la Cecil Higgins Art Gallery (Beford).

[69] Generalmente lo que se ha dado en llamar la obra de arte doble de Rossetti seguía el siguiente orden de elaboración: el artista realizaba una pintura y luego escribía un poema como comentario o desarrollo de la creación visual (*La niñez de la Virgen María*, 1847-1848), aunque en una ocasión el proceso fue a la inversa (*The blessed damozel*) y en otras ocasiones ambas piezas se concibieron unitariamente. Tales modelos testimonian el esfuerzo de Rossetti por los modelos dobles literarios y pictóricos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dante–, subrayando los elementos intensamente melancólicos, la cualidad delicadísima y tristísima de la creación dantesca, y refiriéndose a dicho episodio de un modo a la vez visual y musical:

> Francesca and her Lover, what qualities in that! A thing woven as out of rainbows, on a ground of eternal black. A small flute-voice of infinite wail speaks there, into our very heart of hearts. A touch of womanhood in it too: *della bella persona, che mi fu tolva*; and how, even in the Pit of woe, it is a solace that *he* will never part from her! Saddest tragedy in these *alti guai*. And the racking winds, in that *aer bruno*, whirl them away again, to wail forever[70].

También Borges, lector de Carlyle, lo vería así; él pondría, además, el acento en el contraste entre el castigo de los réprobos unidos para siempre y el terrible destino del propio Dante que jamás podría ver realizado su amor[71].

6.2. Análisis del cuento de Lugones

Si consideramos lo dicho hasta aquí observaremos que, en definitiva, la evolución de la recepción de Dante en Europa estuvo estrechamente vinculada a la de los dos pasajes favoritos comentados, y a su vez la de aquél y la de éstos se vieron intensamente relacionados con la inversión de valores de la estética romántica y con la revalorización de la melancolía y su código, así como con el diálogo interartístico.

Volviendo, pues, a la recreación literaria del episodio de Francesca que hizo Lugones, no es difícil advertir en ella la herencia de muchos de los elementos adscritos a la historia en su itinerario decimonónico sobre todo. Para empezar, el narrador del cuento tiene entre los objetivos prioritarios de su viaje ver las obras de Rafael en Forli y pasar por Rímini con objeto de "visitar la patria de Francesca"; es decir, lo mueven estímulos artístico-literarios. G. Fernández Ariza hizo un paralelismo entre esta reescritura de la historia de un personaje dantesco y la que realiza Gutiérrez Nájera en su narración "Pía de Tolomei" sobre la heroína del mismo nombre sacada del canto quinto del purgatorio, que también fue motivo para pintores y poetas, como aparece reflejado en el cuento del escritor

---

[70] Cf. T. Carlyle, Lecture III: "The hero as poet. Dante; Shakspeare", *On heroes and hero worship and the heroic in history*, en *The complete works of Thomas Carlyle*, New York, The Kelmscott Society, s/f, p. 322. [Francesca y su amante ¡qué excelencias hay allí! Un episodio tejido como en colores del arco iris sobre un fondo de oscuridad eterna. La delicada voz musical de un lamento infinito se expresa allí y penetra hasta el fondo de nuestros corazones. Un acento de mujer también: *della bella persona, che mi fu tolta*; ¡y cómo, aun en ese foso de dolor, es un consuelo que *él* jamás se separará de ella! ¡Tristísima tragedia la de estos *alti guai*! Y los torturantes vientos los empujan con violencia por ese *aer bruno* una y otra vez para hacerles gemir eternamente].

[71] Cf. J. L. Borges, "*La divina comedia*", *Siete noches*, en *Obras completas III*, op. cit., p. 216.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mexicano[72]. Ello tiene la importancia de señalar un camino hollado por un iniciador del Modernismo –como fue Nájera– que consiste en un "recurso de apropiación de temas poéticos, que parte de un sistema de trasposiciones artísticas, basado en la simbiosis pintura-literatura, como en los cánones de la estética parnasiana"[73], y que se construye en torno a unos motivos comunes al imaginario literario y al artístico.

La aportación de Lugones consiste en un diálogo a partir de la conformación de los rasgos prominentes del tema, en una consolidación de los tratamientos que recibe desde los umbrales de la modernidad (entre ellos su puesto en el afianzamiento del canon de integración de las artes) y, como culminación de su libro trágico-paródico que es una superación del movimiento en que se formó la sensibilidad del poeta, en la actualización renovada del código en que se expresó la historia de la heroína.

La importancia del elemento icónico en el cuento de Lugones está más que sugerida por el hecho de que el narrador va a ver las pinturas de Rafael: hasta tal punto está destacado esto que el principio, *in medias res*, subraya el acto de la visita para ver tales pinturas al ponerlo en primer plano, antes incluso de presentar al personaje al que se refiere deícticamente con la primera palabra del texto:

> Conocílo en Forli, adonde había ido para visitar el famoso salón municipal decorado por Rafael[74].

Y si bien no hay duda de que las referencias a Rafael en cuanto pintor son significativas en la trayectoria del tema de Francesca, del que se habían apropiado las diversas artes, aún cabe preguntarse ¿por qué Rafael? Por una parte, podemos pensar que el escritor entra así en la polémica entre lo "rafaelista" y lo "prerrafaelista", optando por lo primero frente al canon modernista que se alinea con lo segundo. Puesto que el narrador se dirige a Forli para ver la obra del gran pintor renacentista haciendo sin embargo una parada en Rímini, "la patria de Francesca", y revela que la compra del manuscrito con su historia lo lleva a dilatar su estancia en Forli, como si fuera necesario contemplar la figura de la heroína bajo la mirada de Rafael, ¿no está introduciendo una afirmación de la figura de Francesca en oposición a la canónicamente predominante en las representaciones prerrafaelistas o de estéticas afines? O quizás estemos ante una sugerente red de alusiones que incluye esas recreaciones, particularmente la de Rossetti (puede que, al menos en parte, los "deberes «de

[72] Cf. G. Fernández Ariza, "Análisis crítico de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera", en *Modernismo hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias, op. cit.* p. 188.
[73] *Ibidem*, p. 188.
[74] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 412.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

confraternidad»" con que el narrador justifica que el estudiante se desprenda del manuscrito para vendérselo contengan una alusión al movimiento que se fundó como Hermandad Prerrafaelista, más aún cuando se añade como motivo de la transacción el común "fervor por la antigua heroína"[75]): tal vez la referencia pictórica forme parte del artificio literario por el que al presentar en una narración la "verdadera historia" de Francesca el autor dialoga irónicamente con la aspiración teórica de los prerrafaelistas, la de volver a la representación fidedigna de la realidad huyendo de las idealizaciones del arte posterior a Rafael, pero que en muchas de sus realizaciones –imbuidas al fin y al cabo del romántico sentido de lo sublime– se inclinaron por una plasmación estilizada, y en definitiva también idealizada, que no consigue eludir, sino más bien lo contrario, la artificiosidad. En el libro sobre la luna maléfica y burlona, el desenlace fatal de los amantes es una culminación de la obra del astro pero también de la unión extraordinaria entre aquéllos, de modo que Lugones logra uno de sus mejores momentos por el equilibrio magistral entre los dos impulsos que se encuentran en su obra de 1909, el romántico y el antirromántico. Tal es sin duda la causa del desconcierto que ha hecho que se hayan emitido los juicios más dispares en relación con la intencionalidad de las composiciones de *Lunario*[76].

El decadentismo de José Asunción Silva ya se había apropiado de Dante Gabriel Rossetti en su novela *De sobremesa*, y Lugones concibe una Francesca notablemente sensible a los refinamientos decadentistas, al gusto por el exotismo, el lujo y el sensualismo. Ello permite al escritor argentino crear un clima enervante dominado, junto con el erotismo sutil de los rozamientos y las tentaciones vertiginosas, por una exquisita y rica voluptuosidad que apela a casi todos los sentidos:

---

[75] *Ibidem.*

[76] En ocasiones anteriores indicamos visiones críticas que privilegiaban una lectura seria, sentimental y romántica de ciertos cuentos de *Lunario* y otras que se inclinaban por la interpretación paródica. C. Ruiz Barrionuevo juzga "Francesca" como el cuento menos paródico y el mejor de los cuatro que leemos en el libro; cf. C. Ruiz Barrionuevo, "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, ironía y parodia", op. cit., p. 196. Guillermo Ara destaca esta pieza al lado de "Abuela Julieta" contrastándolas con el resto del libro: "La nota sentimental aflora, sin embargo, en "Abuela Julieta" y en "Francesca", dos hermosos ejemplos de prosa poemática en medio de la general deshumanización que caracteriza la unitaria diversidad de los poemas en verso"; cf. G. Ara, *Leopoldo Lugones*, en VV. AA., *Historia de la literatura argentina, 3. Las primeras décadas del siglo,* op. cit., p. 31. Ciertamente, "Francesca" es el menos irónico y menos paródico de los cuentos de *Lunario*, y si bien tiene muchos puntos de contacto con "Abuela Julieta" la diferencia entre ambos es precisamente que mientras que para la recreación shakespeareana Lugones emplea una intensa carga irónica, que, aunque no resta emoción al episodio, nos sitúa en un contexto abiertamente paródico, en la reescritura de la historia narrada por Dante predomina la idealización de la imagen del sublime final en que asistimos al prodigioso encuentro de los enamorados.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> su exquisita cortesía, tanto como su grave ternura, derretían hasta las heces el corazón de aquella mujer, en quien los refinamientos, todavía bizantinos, de su ciudad natal habían profundizado sensibilidades. No alcanzaba a perder en la ruda prueba su gusto por las sederías suntuosas, por las joyas y el marfil; y es de creer que en su dulce molicie entrara no poco el espíritu de aquel legendario *malvasía*, que consolaba la decadencia de los Andrónicos, sus contemporáneos, inmortalizando la ruda pequeñez de la helénica Monembasía. Magias de Bizancio, que el viento conducía a través del Adriático familiar; filtros de Bizancio diluidos en su sangre antigua; pompas de Bizancio, aun coetáneas en el lujo y en el arte, predisponíanla ciertamente al amor; a aquel amor más deseado en lo extremo de su crueldad [...] Sobre la inmensa chimenea, una licorera bizantina, que acababa de regalarlos con el delicioso licor de Zara, despedía en la sombra de la habitación el florido aroma de las guindas de Dalmacia[77].

Sin embargo, el encuentro definitivo tendrá lugar como una sublimación del erotismo (muy decadentista también y muy propia de la novela de Silva) en cuya figuración idealizada Lugones irá más lejos que Rossetti: si éste parece sugerirnos en su acuarela la grandeza de una pasión que va más allá de la muerte y la condenación, Lugones da a la historia de Paolo y Francesca una cualidad heroica mayor, si cabe, al convertir a la pareja en místicos amantes cuyo amor y hasta el pecado cometido van más allá de la carne.

La lectura romántica había sido esencial: el dolor y la piedad con los que Dante recibió la narración de Francesca –que le hizo desvanecerse– había sido interpretada por Ugo Foscolo como simpatía por el malhadado personaje al que el poeta habría conocido en su infantil inocencia y con el que sentiría un vínculo personal filtrado por la gratitud por ser la hija de quien hizo más soportable su exilio en los últimos años[78]. Por otra parte estaban los significados de la historia como relato de rebelión contra la opresión tiránica deleznable. Ambas cosas se traslucen en el texto de Lugones: la simpatía hacia Francesca se deja ver en el tratamiento admirativo del personaje, de quien dice el narrador:

> Mi fervor por la antigua heroína, que él compartía con mayor fuego ciertamente, entraba también por mucho en la transacción[79].

Y a ella vuelva a referirse como "la heroína" en otra ocasión, además de presentar reiteradamente la idea del padecimiento y sacrificio heroicos de los desdichados. La segunda cuestión es puesta de relieve porque el desencadenamiento aparece justificado por el yugo tiránico a que se ve sometida Francesca, con respecto a lo cual el acto final es, en toda su pureza, un acto de rebelión, y todo ello se articula explícitamente en el texto:

---

[77] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 417, 419.

[78] La compasión demostrada por Dante en este punto de su poema ha sido una de las cuestiones concienzudamente debatidas. A tratar de explicarla dedicó Borges uno de sus *Nueve ensayos dantescos*, "El verdugo piadoso". Cf. J. L. Borges, *Obras completas III*, op. cit., pp. 355-357.

[79] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 412.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> El desengaño del despertar fue horrible, como es fácil colegir, para la joven desposada; y tanto como *engendró desprecio y odio hacia el tirano*, que así abusara de su buena fe virginal, acreció hasta el amor la simpatía que por el otro había empezado a nacer [...] Uno, era todo recuerdos de dicha entrevista, de satisfacción juvenil, de belleza inmolada en ternuras; *el otro, sólo tiranía del deber antipático, engaño innoble, fealdad cobarde* [...] Materialmente no habían pecado, pues ni a tocarse llegaron, ni a hablarse siquiera; pero el esposo *vio* en sus ojos el adulterio con tan vertiginosa claridad, con tal *consentimiento de rebelión y de delito*, que les partió el corazón sin vacilar un ápice[80].

Para su representación de los enervamientos sutiles, del contacto casi inmaterial de los rozamientos, de la tensión erótica del silencio concentrado, contaba Lugones una vez más con el precedente de Bécquer, que había reproducido con su yo poético y el de su amada la escena de la consumación del idilio de los amantes condenados en el Infierno de Dante, sólo que el escritor argentino lleva el clímax más lejos al hurtar el beso compensatorio. Compárense, pues, la Rima del poeta español, precedida del verso de Dante que describe justamente el instante del beso, y el pasaje de Lugones:

> *La bocca mi bacciò tutto tremante...*
>
> Sobre la falda tenía
> el libro abierto,
> *en mi mejilla tocaban*
> *sus rizos negros*:
> *no veíamos las letras*
> ninguno, creo,
> *y, sin embargo, guardábamos*
> *hondo silencio.*
> *¿Cuánto duró? Ni aun entonces*
> *pude saberlo.*
> Sólo sé que *no se oía*
> *más que el aliento,*
> que apresurado escapaba
> del labio seco.
> Sólo sé que nos volvimos
> los dos a un tiempo,
> y nuestros ojos se hallaron,
> y sonó un beso.
> ... ...
>
> Creación de Dante era el libro,
> era su Infierno.
> Cuando a él bajamos los ojos,
> yo dije trémulo:
> –¿Comprendes ya que un poema
> cabe en un verso?
> Y ella respondió encendida:
> –¡Ya lo comprendo![81]

[80] *Ibidem*, pp. 415, 420. Las cursivas son nuestras.
[81] Cf. G. A. Bécquer, *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*, op. cit., pp. 29-30. Las cursivas son nuestras.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Juntos en el diván, el libro unía sus rodillas y aproximaba sus rostros hasta producir *ese rozamiento de cabellos cuya vaguedad eléctrica inicia el vértigo de la tentación. Sus pies casi se tocaban*, compartiendo el escabel [...] *Ya no leían; y así pasaron muchas horas*, con las manos tan heladas sobre el libro, que poco a poco se les fue congelando toda la carne [...] Y *tantas horas pasaron*, que la luna acabó por bañarlos con su luz[82].

Así como apunta Andrés Soria –en un estudio sobre el eco de Dante en la obra de Bécquer, particularmente en la citada Rima– la posible deuda del cuadro esbozado por el poeta romántico con interpretaciones pictóricas del tema, señala como "una ligera innovación", con respecto a la escena del *Infierno* de Dante que recrea, "el roce de los negros rizos femeninos en la mejilla del poeta"[83]; lo subrayamos porque consideramos significativo el hecho de que Lugones conserve precisamente esa "ligera innovación". "[El] texto previo de la literatura"[84], que propicia –explica Soria– que el poeta español asuma la doble personalidad que le permite encarnar al personaje literario (Paolo) y a un poeta capaz de enseñar una lección poética a su amada, se ha transformado en el texto de Lugones en el palimpsesto que hace descifrar al narrador de su cuento y que contiene a esos y a otros textos previos.

6.3. La reescritura de Lugones; de "Abuela Julieta" a "Francesca" (Dante y Shakespeare)

En el marco del Romanticismo, cuyo canon literario heredarían los pintores prerrafaelistas –que tanta importancia tendrían para el Modernismo hispanoamericano– con Shakespeare y Dante como fuentes de numerosas obras, ya hicimos notar las curiosas vinculaciones que llegó a tener Ugolino con la creación shakespeareana, hasta el punto de ser tomado por personaje de su fábrica; también la desgracia inmensa de unos desafortunados enamorados fue argumento común a la tragedia de los amantes de Verona y a la de los que sufren la desventura que se narra en el Canto V del Infierno de Dante. La sombra de los primeros parece proyectarse sobre los segundos. Al fin y al cabo probablemente se trata de las dos parejas de amantes más famosas como encarnación del

[82] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 419. Las cursivas son nuestras.
[83] Cf. A. Soria, "La vida de la letra (Bécquer y Dante)", en *Revista de Literatura*, Tomo XXVIII, núms. 55-56, julio-diciembre 1965, pp. 67-73, p. 69.
[84] *Ibidem*, p. 72.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

amor fatalmente destinado, y las indudables cualidades dramáticas del episodio de Paolo y Francesca despiertan fácilmente reminiscencias shakespeareanas.

El cuento "Francesca" parece un prodigioso crisol en el que se sintetizan visiones y tendencias, ideas e imágenes que confluyen en el fin de siglo. Esta última pieza de *Lunario sentimental* integra en una sola composición a los tres pilares de la tradición literaria de occidente: Dante, Shakespeare y Cervantes, y –cómo no– dentro del canon cultural en que su dominio se ha hecho inmortal: la melancolía. "Francesca" cierra el libro de Lugones ofreciendo una síntesis de lo cervantino, lo dantesco y lo shakespeareano: el hallazgo del manuscrito que contiene la historia que se nos va a narrar apunta al artificio narrativo, al juego metaliterario que Cervantes concibió para dar vida al relato de las andanzas de don Quijote; la presencia de Dante es obviamente argumental, pues la intriga contada es una recreación amplificada de la tragedia que condenó al Infierno dantesco el amor humano entre Paolo y Francesca; por último, el cuadro que presenta el encuentro de amor furtivo, prohibido, de los dos enamorados en un balcón a la luz de la luna remite con intensidad a esa otra pareja de amantes proverbiales de Shakespeare: Romeo y Julieta, sin que falte el colofón de la muerte trágica de los amantes. Pero además en este cuento nos ofrece Lugones un ejemplo definitivo para transmitirnos de qué género es su reescritura: hace patente en su libro más vanguardista la voluntad de retomar la tradición canónica para reactualizarla, hacer con ella algo profundamente original: se acerca a Dante, pero a la vez se aleja de él, pues su reescritura altera, a pesar de su parecido, fundamentalmente el relato (dice el narrador que el documento en su poder "[contradice] a Dante, a Boccaccio y al falso Boccaccio, quienes coinciden en afirmar la consumación del adulterio"[85]); el acercamiento a la técnica cervantina no le impide esgrimir una defensa de la relectura creativa, fundada en un decir propio y personal que podemos leer entre líneas, pues el narrador indica con claridad que no piensa hacer una traducción literal:

> Haré, en consecuencia, una traducción tan libre, como me plazca, poniendo el original a disposición de los escrupulosos, con cuyo fin lo he depositado en nuestra Biblioteca Nacional, donde puede verse a las horas de práctica[86].

(¿Es ese "los escrupulosos", que podríamos leer como una fórmula despectiva para "los ortodoxos", otra forma de referirse a los "cretinos" del principio del libro?). Es significativo

[85] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 414.
[86] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en este sentido que el narrador dé varios ejemplos de los "enigmas" que Paolo dedicaba a Francesca alegando que

> el gusto de la época [los] había elevado a un puesto superior de literatura, empleándolos hasta en la correspondencia secreta y en las divisas del blasón[87],

pero que además recogen el gusto del propio poeta por semejantes juegos de palabras, anagramas y "enigmas".

Por último, su acercamiento a Shakespeare presenta una curiosa desviación, que acaso lo convierte en el rasgo de reescritura más interesante, pues en este caso elabora el curioso artificio de aproximarse al genial dramaturgo a través de sí mismo, de un modo que podríamos llamar autoimitativo, ya que, como vamos a ver, hay numerosos elementos de su narración en el momento culminante de la acción y en detalles del texto que guardan un extraordinario paralelismo con su "Abuela Julieta". Antes de abordarlos como lo más relevante desde nuestra perspectiva de análisis, sólo nos detendremos en determinar de qué modo la consciencia de reescritura está indicada por el narrador de modos diversos y muy elocuentes.

En primer lugar, la relación entre el narrador y el estudiante italiano que le vende el pergamino se inicia con una conversación sobre los horarios del ferrocarril que hace inevitable el recuerdo del singular diálogo entre don Quijote y Hamlet, a los que el propio Lugones puso a hablar en el andén de una estación desierta como en un lugar de su recorrido por la historia literaria; el narrador de "Francesca", que se nombra como "joven viajero" con un "programa" específico, parece proponernos un itinerario artístico que ahora recorre él deteniéndose en ciertos hitos que va a visitar y a recrear:

> La conversación sobrevino a propósito de un dato sobre horarios de ferrocarril, que le pedí para trasladarme a Rímini, la estación inmediata; pues en mi programa de joven viajero, entraba, naturalmente, una visita a la patria de Francesca[88].

Y poco después habla de su estancia que es prolongada en Forli como si fuera realmente una prolongación del itinerario que ha de conducirlo a Rímini:

> la hora escasa concedida en mi itinerario para salvar los cuarenta kilómetros medianeros entre Forli y Rímini, se transformó en una semana entera. Quiero decir que permanecí siete días en Forli[89].

[87] *Ibidem*, p. 417.
[88] *Ibidem*, p. 412.
[89] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En segundo lugar, la venta del documento es una transacción que remite metafóricamente a la entrega de la tradición literaria que es heredada por otros, y que después emplearía Borges, con una elaboración más intelectualizada, precisamente en su relato titulado "La memoria de Shakespeare"; es más que probable que Borges obtuviera una inspiración primaria en esta narración que él eligió para su antología de cuentos de Lugones y mencionó en el Prólogo de la misma[90], porque allí también se daba una transacción, ciertamente más inquietante, por la que el protagonista aceptaba la memoria del escritor isabelino, y, como en este caso (en que el narrador del cuento de Lugones dice de quien le vende el manuscrito que "Creía tener conmigo deberes «de confraternidad»"[91]), se percibía un vínculo secreto entre los receptores que la efectuaban. Hay un elemento en el cuento de Lugones que es prácticamente una prefiguración de la ficción desarrollada por Borges: afirma el narrador de "Francesca" que sin la ayuda de quien le vendió el manuscrito –"mi amigo fortuito"[92]–, la lectura del mismo habría sido extremadamente difícil, y añade "pero este *se lo sabía de memoria*, casi como una *tradición de familia*, pues pertenecía a la suya desde remota antigüedad"[93]; de tal modo, nos remite al tema de la memoria en relación con la tradición y al del canon como memoria compartida, así como a la idea de una estirpe que comparte esa tradición. De hecho, Lugones parece afirmar el valor de la tradición heredada en la línea que conduce a su apropiación personal del tema al aludir a la dificultad de descifrar el texto que habría hecho necesario acudir a un paleógrafo "a no encontrarse allí *su antiguo dueño como una clave tradicional*"[94].

En tercer lugar, el narrador llama al manuscrito que el estudiante le vende "palimpsesto", sugerente imagen de la técnica de reescritura que Lugones emplea para dialogar con otros textos. No deja de ser significativo que también Borges incluyera la palabra en "La memoria de Shakespeare" aportando una definición dada por De Quincey:

> De Quincey afirma que el cerebro del hombre es un palimpsesto. Cada nueva escritura cubre la escritura anterior y es cubierta por la que sigue, pero la todopoderosa memoria puede exhumar cualquier impresión, por momentánea que haya sido, si le dan el estímulo suficiente[95].

---

[90] Cf. J. L. Borges, "Prólogo", en L. Lugones, *La estatua de sal*, Madrid, Siruela, 1985, p. 13.
[91] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 412.
[92] *Ibidem.*
[93] *Ibidem.*
[94] *Ibidem*, p. 413. Las cursivas son nuestras.
[95] Cf. J. L. Borges, "La memoria de Shakespeare", *La memoria de Shakespeare,* en *Obras completas III,* op. cit., p. 394.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como sugiere Andrés Soria al tratar sobre la recreación becqueriana del pasaje de Paolo y Francesca, la feliz idea transmitida por Dante al decir "Galeoto fue el libro y quien lo escribió" otorga unas virtualidades inagotables al poder de los textos que reescriben el episodio. Bécquer explota esas virtualidades con un juego literario que seduce particularmente a ciertos poetas: "Bécquer repite la escena. Muy juntos, el poeta y una mujer de rizos negros leen el episodio de Paolo y Francesca y vuelve a ser Galeoto el mismo libro que contiene el episodio de Galeoto... Estamos en presencia de la serie infinita, la multiplicación sin fin de la literatura: un espejo de espejos que fascinaría a Jorge Luis Borges, tan amante de todo juego literario, de toda dimensión de más sobre la letra de los libros y que puede reducirse a un objeto eternamente transmitido –el libro– con un resultado también eternamente provocado –el beso– al tiempo que los amantes cambian: primero, Paolo y Francesca, y ahora el poeta y esta mujer, postulándose ya otro futuro par de enamorados que leyesen juntos la rima becqueriana..."[96]. En efecto, en el poema que Borges dedicara al episodio que comentamos se produce esa superposición de amantes pasados y futuros –reflejados en Paolo y Francesca– en que la identidad, prodigiosamente, al mismo tiempo se revela y se pierde, y también las referencias de la realidad:

> Dejan caer el libro, porque ya saben
> que son las personas del libro.
> (Lo serán de otro, el máximo,
> pero eso qué puede importarles.)
> Ahora son Paolo y Francesca,
> no dos amigos que comparten
> el sabor de una fábula.
> Se miran con incrédula maravilla.
> Las manos no se tocan.
> Han descubierto el único tesoro;
> han encontrado al otro.
> No traicionan a Malatesta,
> porque la traición requiere un tercero
> y sólo existen ellos dos en el mundo.
> Son Paolo y Francesca
> y también la reina y su amante
> y todos los amantes que han sido
> desde aquel Adán y su Eva
> en el pasto del Paraíso.
> Un libro, un sueño les revela
> que son formas de un sueño que fue soñado
> en tierras de Bretaña.
> Otro libro hará que los hombres,
> sueños también, los sueñen[97].

[96] Cf. A. Soria, "La vida de la letra (Bécquer y Dante)", op. cit., p. 69.
[97] Cf. J. L. Borges, "*Inferno*, V, 129", *La cifra*, en *Obras completas III*, op. cit., p. 321.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El cuento de Lugones –que aparece como precedente de la escritura borgiana incluso en su presentación del episodio, privilegiando el encuentro amoroso en la mirada antes que en el contacto físico– con su peculiar diálogo, con su aportación al "palimpsesto" de la escritura literaria, se convierte en un eslabón que enriquece esa cadena infinita.

Puesto que de los estratos del cuento de Lugones el que más nos interesa es el de la reelaboración de material shakespeareano que, como indicamos más arriba, adopta aquí la sofisticada forma de la autoimitación teniendo como punto de referencia "Abuela Julieta", trataremos esta cuestión comentando los paralelismos entre los dos textos. Para empezar en ambos se plantea una historia de amor y renuncia, incluso podemos decir que en ello se parecen más entre sí que a la tragedia shakespeareana, pues mientras que en ésta existe la consumación física del amor, en "Francesca" no se produce sino espiritualmente y en "Abuela Julieta" sólo se aproximan a ella y la vislumbran por medio de la revelación; en ambos está asimismo intensamente activa la idea de fatalidad, y el código de la melancolía se expresa con similares formulaciones y motivos. Creemos que el mejor modo de mostrar las analogías fundamentales entre "Francesca" y "Abuela Julieta" es enunciarlas y justificarlas textualmente:

- Se subraya, dándose así énfasis a la renuncia y la falta de consumación, el carácter de la relación entre los protagonistas, que no pasa de ser una amistad, aunque sea "*exaltada*", como se refiere Lugones a la de Paolo y Francesca:

  "Abuela Julieta":

  > Emilio no conservaba ya más que una amistad: la de su tía la señora Olivia [...] desarrollóse entre ellos una dulce amistad [...] aquel hombrecito, huraño ya como ahora, era su amigo [...] considerólo su amigo[98].

  "Francesca":

  > Jamás hubo otra relación que una *exaltada amistad* entre Paolo y Francesca[99].

  Existe, eso sí, la diferencia de que entre Paolo y Francesca llega a desarrollarse una intimidad cuya ausencia se destaca en varias ocasiones en "Abuela Julieta", y que hace que el choque sea mayor, que se produzca un mayor extrañamiento, en el momento de la revelación. En esto el romance entre Paolo y Francesca está también más cerca de la tragedia de Shakespeare que "Abuela Julieta".

---

[98] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 263-265.
[99] *Ibidem*, p. 414.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- La ausencia de contacto físico. En la escena culminante entre Olivia y Emilio en "Abuela Julieta" no llega a producirse nunca el contacto físico. Ello es puesto de relieve en el relato "Francesca", donde es elemento sustancial y polivalente que produce desde el erotismo sutil que ya mencionamos hasta la tortura agridulce de un doloroso placer o el inicio de la tentación que prefigura el tormento del infierno, siendo además lo que lo distingue de la versión canónica. Por otra parte, en el momento en que más se acercan los enamorados, los une el dolor, no el contacto físico, y en el seno de ese dolor descubren el amor en su aspecto más sublime:

> Aun sus manos estuvieron exentas de culpa; y sus labios no tuvieron otra que la de estremecerse y palidecer en la dulce angustia de la pasión inconfesa [...] Las densas cortinas obligábanlos a unirse mucho para aprovechar el escaso vano abierto sobre el cielo. Juntos en el diván, el libro unía sus rodillas y aproximaba sus rostros hasta producir ese rozamiento de cabellos cuya vaguedad eléctrica inicia el vértigo de la tentación. Sus pies casi se tocaban, compartiendo el escabel [...] Miráronse entonces; y lo que había en sus ojos no era delicia, sino dolor. Algo tan distante del beso, que en ello cabía la eternidad [...] comprendieron que las palabras, los besos, la posesión misma, eran nada, como afirmación de amor, ante la dicha de haber llorado juntos [...] Materialmente no habían pecado, pues ni a tocarse llegaron, ni a hablarse siquiera[100].

- La misantropía a que los inclina la pasión convertida en obsesión y a que los conduce la soledad, el aislamiento y la reducción del mundo, que queda limitado al trato con la persona elegida, la que es objeto de devoción:

  "Abuela Julieta":

> Cada vez más hundido en su misantropía, Emilio no conservaba ya más que una amistad: la de su tía la señora Olivia [...] pensaban, con el interés que se presume, ella en la misantropía de él, él en la melancolía de ella [...] Ella, en su independencia orgullosa de solterona rica, acogió amablemente al joven cuya misantropía le pareció interesante [...] Después, el colegio, los viajes, el regreso, ¡y siempre esa extraña pasión poseyéndole el alma! Se hizo misántropo...[101]

  "Francesca":

> Francesca, en su misantropía, que la inclinaba a la soledad, después de todo grande en el castillo, no estaba a gusto sino con él[102]

- Su pasión no confesada, como una renuncia que se concibe como un sacrificio heroico, el miedo a que no se produzca el encuentro o la dicha de que ocurra, la consumación de la revelación:

  "Abuela Julieta":

[100] *Ibidem*, pp. 414-420.
[101] *Ibidem*, pp. 263-268.
[102] *Ibidem*, p. 416.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Aunque habíanse referido todo cuanto les era de mutuo interés, conservaban, como gentes bien educadas, el secreto de su tristeza [...] Los matrimonios de almas, mucho más frecuentes de lo que se cree, no están consumados mientras el secreto de amargura que hay en cada uno de los consortes espirituales, y que es como quien dice el pudor de la tristeza, no se rinde al encanto confidencial de las intimidades [...] ¡Y hacía cuarenta años de eso, Dios mío! Cuarenta años de amarlo en secreto, consagrándole su virginidad, como él le había consagrado también su alma. ¡Qué delicada altivez surgía de ese doble sacrificio, y qué dicha no haberse muerto desconociéndolo![103].

"Francesca":

> sus labios no tuvieron otra [culpa] que la de estremecerse y palidecer en la dulce angustia de la pasión inconfesa la dulce angustia de la pasión inconfesa [...] habíanla asaltado miedos de morir sin gustar una vez siquiera el ósculo redentor de toda su vida tan injustamente negra [...] ¡Y aquellos ojos, ¡oh!, aquellos ojos negros como dos golondrinas de la Pasión, qué sacrificios de ternura abismaban en el heroísmo de su silencio[104].

- El paso del tiempo, grandes laxos de contención (cuarenta años en "Abuela Julieta" y diez años en "Francesca", que en ambos casos se ponen de relieve insistente, repetidamente) que preludian el momento en que se desatan las pasiones interiormente en una comunicación silenciosa:

"Abuela Julieta":

> ¡Y hacía cuarenta años de eso, Dios mío! Cuarenta años de amarlo en secreto, consagrándole su virginidad, como él le había consagrado también su alma [...] —Quédate; ya tienen bastante con los cuarenta años de vida que les hemos dado[105].

> El silencio del saloncito se volvió angustioso [...] Allá en el alma del hombre, en una obscuridad espantosamente uniforme, derrumbábanse grandes montañas de hielo. Y la señora Olivia meditaba también[106].

"Francesca":

> Su horrendo beso cruzaba a veces, sugiriendo tentaciones, por entre aquella tortura de la dignidad y del amor, como un refinamiento del infierno; y eso llevaba diez años, esa perversidad, fortaleciéndose de tiempo y de sombra, como el vino. Mientras se contuviesen, sentíase vengado por la tortura de su continencia [...] Así habían pasado diez años [...] Su decenio de padecer, clamaba por una hora de dicha[107].

> Ya no leían; y así pasaron muchas horas, con las manos tan heladas sobre el libro, que poco a poco se les fue congelando toda la carne. Sólo allá adentro, con grandes golpes sordos, los corazones seguían viviendo en una sombría intensidad de crimen[108].

---

[103] *Ibidem*, pp. 264-268.
[104] *Ibidem*, pp. 414-419.
[105] *Ibidem*, pp. 268, 270.
[106] *Ibidem*, p. 268.
[107] *Ibidem*, pp. 416, 418.
[108] *Ibidem*, p. 419.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

- El testimonio mudo de la luna, primero, y su acción malévola, después:

"Abuela Julieta":

> La luna primaveral, que había estado mirándolos desde el patio, veíalos ahora desde la calle [...] La luna iluminaba aquella migaja de tragedia en la impasibilidad de los astros eternos [...] Mas la luna, propicia por lo común a los hechizos, rompió esta vez el encanto [iluminando los cabellos blancos de la anciana][109].

"Francesca":

> Fue en el balcón que abría sobre el poniente la alcoba de la castellana, durante un crepúsculo cuya divina tenuidad rosa empezaba a espolvorear, como una tibia escarcha, la vislumbre de la luna [...] la luna acabó por bañarlos con su luz. Galeoto fue el libro... —dice el poeta—. ¡Oh, no, Dios mío! Fue el astro [...] la luna aguzaba todavía su palidez con una desoladora convicción de eternidad [...] La luna seguía su obra, su obra de blancura y redención, más allá del deber y de la vida... [...] los ojos, secos ahora, brillaban como astros de condenación con toda la ponzoña narcótica de la luna[110].

- Las imágenes de la frialdad y la blancura que vimos prodigarse en "Abuela Julieta" también aparecen en "Francesca" (así lo reflejan citas aducidas más arriba), donde repetidamente se les atribuye a los enamorados una frialdad helada, una congelación que parece preludio de la muerte y una palidez igualmente mortal bajo la luz de la luna.

Cuando comentamos por extenso "Abuela Julieta" pudimos apreciar que esas imágenes junto a otras muy explícitas formaban parte del universo semiológico de la melancolía y como tales se presentaban en el relato dentro de un diseño coherente. En "Francesca" el escritor argentino sigue fiel a esa línea maestra de su libro. De hecho, la elección misma del motivo es ya indicativa de la dirección escogida, pues Francesca se había consolidado como un icono de la melancolía; su historia trágica y el relato conmovedor y dolorido de la misma en el Infierno de Dante iniciaron ese recorrido que tuvo un momento culminante en el Romanticismo. Las palabras con las que la desdichada comienza a narrar el episodio fatal de su historia constituyen lo que podríamos denominar una de las máximas de la evocación melancólica:

> [...] «No hay dolor mayor
> que recordar el tiempo de la dicha
> en desgracia [...][111].

---

[109] *Ibidem*, pp. 467-469.
[110] *Ibidem*, pp. 418-420.
[111] Cf. Dante Alighieri, *Divina comedia,* op. cit., *Inf.* V.121-123.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si algo hace Lugones en su relato es acentuar y perfilar el tratamiento melancólico del asunto.

La melancolía como código que se expresa en la narración se encuentra tanto en el marco ficcional como en la recreación de la historia de Francesca. El narrador menciona "deberes «de confraternidad»" que son los que en definitiva empujan al poseedor del pergamino a traspasárselo a él; ¿pertenecen acaso estos dos fervientes admiradores de Francesca a la curiosa familia o cofradía de melancólicos? Desde luego, rasgos no les faltan: sus preferencias literarias y artísticas, la pobreza de uno y su dedicación al estudio (ambas cosas colocaban bajo la égida de Saturno), los viajes del otro (recordemos que Saturno regía los viajes desde antiguo y que éstos eran remedio acreditado contra la melancolía), el común "fervor" por un verdadero emblema de la melancolía –Francesca–, que los une y determina que se lleve a efecto la transacción. Además, el desciframiento del manuscrito por parte del narrador tiene lugar a lo largo de siete días durante los cuales se demora en Forli, según subraya él mismo, de modo que la propia inmersión en el infausto episodio que contiene el documento se rodea de elementos saturninos: el número siete es el que corresponde al planeta que ocupa tal lugar, y el valorado pergamino, que desencadena esta ficción y que vincula a los protagonistas del marco de la misma, los relaciona con los hijos de Saturno, cuyas descripciones los presentaban especialmente dotados para el trabajo del cuero y del pergamino[112].

La recreación de la triste historia de Francesca incluye, por su parte, una serie de motivos, caracterizaciones, imágenes e ideas que entran de lleno en el lenguaje de la melancolía. Uno de los más destacados es el dibujo del esposo, Giovanni, que recibe la caracterización más completa del cuento. En él se combinan los peores rasgos del melancólico con los de la excelencia intelectual que se le atribuye, en estricta correspondencia con la tradición que integra la visión medieval negativa con la renacentista. Las características negativas incluyen la deformidad física –en concreto, la joroba–, una "sombría astucia", su retorcida crueldad, el pesimismo, la combinación entre las pasiones violentas y el frío cálculo, el engaño, la cobardía, los celos, la perversidad[113], rasgos destacados además mediante un tópico contraste con el carácter jovial, que

[112] Cf. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía, op. cit.*, p. 194.
[113] En otros lugares de nuestro trabajo hemos aportado la localización textual para la justificación de estos rasgos como propios del melancólico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

corresponde al opuesto de Giovanni, es decir, a Paolo. Lugones insiste en la condición de jorobado de aquél ligándolo explícitamente al talento y a la excelencia intelectual cuando se refiere a él como uno de esos "contrahechos con talento", en alusión a la tradición de la melancolía que tenía en ellos a uno de los hijos de Saturno[114]; asistimos, por otra parte, a la reaparición, a través de él, del grotesco "sabio jorobado", el Polichinela al que Lugones dedicó uno de los poemas de *Lunario*. Para completar el retrato sin que quepan dudas, se menciona la dedicación del esposo de Francesca a actividades que caían bajo el patrocinio de Saturno, tales como la magia y la astrología; he aquí el retrato completo:

> El esposo, *contrahecho y feo*, envió a su hermano Paolo [...] Paolo era bello y joven; culto en letras, tanto como valeroso caballero; cortés hasta el rendimiento y alegre hasta la jovialidad; todo lo contrario de su hermano, cuya *sombría astucia* rayaba en *crueldad*, y cuya *desgracia física* había dado en el *torvo pesimismo* que es *patrimonio de los contrahechos con talento* [...] el acto demuestra con claridad, así la *violencia de sus pasiones* como el *frío cálculo* que en satisfacerlas ponía [...] Uno, era todo recuerdos de dicha entrevista, de satisfacción juvenil, de belleza inmolada en ternuras; el otro, sólo tiranía del deber antipático, *engaño innoble, fealdad cobarde* [...] Giovanni, ocupado en *estudios tácticos* que—Dios nos libre—llenaban sus horas a medias con la *magia*, nada advertía al parecer; pero *los jorobados son tan celosos como perversos*; y él, sabiendo que los jóvenes se amaban, *divertíase en verlos padecer*. Aquel peligroso juego atraíalo como una emoción a la vez lancinante y deliciosa [...] Malatesta se hallaba en la torre por no sé qué consulta de *astrología*[115].

Iconográficamente, aún se precisa más el cuadro, pues recibimos la imagen del jorobado aislado en su torre, dedicado a sus oscuros estudios. Incluso se concreta que la estancia donde se encontraban Paolo y Francesca era "la pieza más distante de la torre"[116], subrayándose así la idea de la soledad y el aislamiento en que se sumía Giovanni. La torre del alquimista, o aquélla que Milton cantó en *Il Penseroso* para figurar la alta espiritualidad de lo saturnino por la entrega a estudios solitarios y nocturnos, o aquella "Torre abolida" donde Nerval situó a "El Desdichado", el Tenebroso, cuyo "luth constellé / Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie*"[117], proponen la misma imagen de elevación y retiro para representar un ámbito característico del melancólico, aunque se trate en este caso del malvado esposo de Francesca. ¿Qué mejor testimonio que el del propio Lugones, que en su "Enigma del

---

[114] "Los nacidos bajo Saturno son contrahechos de cuerpo". Cf. *Schönspergerscher Kalender*, Augsburgo, 1495, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 198.
[115] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 414-416, 420.
[116] *Ibidem*, p. 416.
[117] Cf. G. de Nerval, "El Desdichado", *Las Quimeras*, en *Poesía y prosa literaria*, op. cit., p. 52. "[...] laúd constelado / También lleva el *Sol negro* de la *Melancolía*". *Ibidem*, p. 53.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

bardo errante" se representó –bajo distintos anagramas– de regreso a la torre que abandonara un día para encontrar morando a ella a "Dama Melancolía"[118]?

La figura trágica de Francesca también se perfila con los rasgos de la melancolía, entre los que cabe destacar la misantropía e inclinación a la soledad que desarrolla, y la sensibilidad decadentista. Pero es sobre todo representativa su imagen como protagonista de una historia de amor infortunado en la que resulta víctima de la fatalidad (palabra muy repetida en el cuento), imagen que encuentra una plasmación eminentemente visual y una formulación muy expresiva en la parte final del cuento de Lugones. El poeta esboza el cuadro: un crepúsculo, la presencia transfiguradora de la luna, y se vale de una cita del Purgatorio de Dante para transmitir la cualidad nostálgica de la hora; diseña un escenario apropiado para la escena culminante de consumación amorosa en el dolor: extraño, sublime privilegio que una vez más brinda el filtro agridulce de la melancolía, pues tanto Francesca como el, por naturaleza, jovial Paolo han experimentado ese proceso de melancolización que los capacita singularmente para el trance místico. Veamos la secuencia:

> Fue en el balcón que abría sobre el poniente la alcoba de la castellana, durante un crepúsculo cuya divina tenuidad rosa empezaba a espolvorear, como una tibia escarcha, la vislumbre de la luna. Desde aquel piso, que era el segundo, se dominaba todo el paisaje condensado como un borrón de tinta bajo la luz lunar [...] la luna acabó por bañarlos con su luz [...] Miráronse entonces; y lo que había en sus ojos no era delicia, sino dolor. Algo tan distante del beso, que en ello cabía la eternidad. El alma de la joven asomábase a sus ojos deshecha en llanto como una blanca nube que se vuelve lluvia al fresco de la tarde. ¡Y aquellos ojos, ¡oh!, aquellos ojos negros como dos golondrinas de la Pasión, qué sacrificios de ternura abismaban en el heroísmo de su silencio! ¡Ay!, vosotros, los que solo en la dicha habéis amado, envidiad la tortura de esos amantes que, en el crepúsculo llorado por las esquilas, gozaban, palideciendo de amor, toda la poesía de las tardes amorosas, difundida en penas de navegantes, de ausentes y de sentimentales peregrinos, como en el canto VIII del Purgatorio:
>
> *Era già l'ora che volge il disio*
> *Ai navicanti, e intenerisce il core*
> *Lo dì c'han detto ai dolci amici addio;*
>
> *E che lo novo peregrin d'amore*
> *Punge, se ode squilla di lontano,*
> *Che paia il giorno pianger che si more*
>
> Pálidos hasta la muerte, la luna aguzaba todavía su palidez con una desoladora convicción de eternidad; y cuando el llanto desbordó en gotas vivas—lo único que vivía en ellos—sobre sus manos, comprendieron que las palabras, los besos, la posesión misma, eran nada, como afirmación de amor, ante la dicha de haber llorado juntos. [...] El éxtasis duraba aún; pero los ojos, secos ahora, brillaban como astros de condenación con toda la ponzoña narcótica de la luna. Aquella palidez desencajada

[118] Cf. L. Lugones, *Poesías diversas,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 227.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> tenía el hielo inconmovible de la fatalidad; y una pureza absoluta como la muerte los aislaba, en la excepción de la vida[119].

Encontramos, pues, que "Francesca" es un compendio perfecto, una culminación de lecturas y tendencias estéticas: el romanticismo, el prerrafaelismo, el decadentismo dejan su huella en el cuento de Lugones expresándose a través de un personaje y una historia que representa muchos de los valores ensalzados por esas tendencias, y que con la ayuda de Lugones permite la reunión de los colosos de nuestra tradición literaria: Dante, Shakespeare y Cervantes. Creemos que entre las narraciones de *Lunario sentimental*, "Abuela Julieta" y "Francesca" ocupan un lugar privilegiado: las otras del libro ("Inefable ausencia" y "La novia imposible") quedan como logros interesantes, pero más anecdóticos; la mezcla del registro romántico y la ironía antirromántica resulta en ellas algo más convencional, mientras que la ironía de "Abuela Julieta" –que analizamos en su momento– es tan magistral como lo es la intensidad que alcanza en su clímax "Francesca": en realidad ambas, cada cual a su modo, logran como ninguno de los otros dos relatos del libro ser genuinamente emocionantes.

[119] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., pp. 418-420. La cita de Dante es del Canto VIII del Purgatorio: "Era la hora en que el deseo oprime / al nauta que, ese día, del que quiere / se despidió, y el corazón le gime; / y que de amor al peregrino hiere, / si el toque de la esquila oye lejano / como llorando al día que se muere". Cf. Dante Alighieri, *Divina comedia,* op. cit., *Purg.* VIII 1-6.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Les Sages d'autrefois, qui valaient bien ceux-ci,
Crurent, et c'est un point encore mal éclairci,
Lire au ciel les bonheurs ainsi que les désastres,
Et que chaque âme était liée à l'un des astres.
(On a beaucoup raillé, sans penser que souvent
Le rire est ridicule autant que décevant,
Cette explication du mystère nocturne.)
Or ceux-là qui sont nés sous le signe SATURNE,
Fauve planète, chère aux nécromanciens,
Ont entre tous, d'après les grimoires anciens,
Bonne part de malheur et bonne part de bile.
L'Imagination, inquiète et débile,
Vient rendre nul en eux l'effort de la Raison.
Dans leurs veines le sang, subtil comme un poison,
Brûlant comme une lave, et rare, coule et roule
En grésillant leur triste Idéal qui s'écroule.
Tels les Saturniens doivent souffrir et tels
Mourir, — en admettant que nous soyons mortels, —
Leur plan de vie étant dessiné ligne à ligne
Par la logique d'une Influence maligne[1].

Paul Verlaine, *Poèmes saturniens* (1866).

[1] Cf. P. Verlaine, Poema introductorio en *Poemas saturnianos*, *Obra poética*, Tomo I, (ed. bilingüe, trad. de R. Hervás Marcó), Barcelona, Ediciones 29, 2003, pp. 30-31. "Los Sabios de antaño, que valían tanto como los de hoy, / creyeron, y éste es un punto todavía mal dilucidado, / leer en el cielo tanto las dichas como los desastres / y que cada alma estaba unida a uno de los astros. / (Mucho se ha bromeado, sin pensar que a menudo / la risa es tan ridícula como engañosa, / sobre esta explicación del misterio nocturno.) / Ahora bien, aquellos nacidos bajo el signo de SATURNO, / fiero planeta, caro a los nigrománticos, / entre todos tienen, según los viejos grimorios, / buena parte de desdicha y de cólera. / La Imaginación, inquieta y débil, / anula en ellos el esfuerzo de la Razón. / En sus venas la sangre, sutil como la lava, corre y arrolla / encongiendo su triste Ideal que se derrumba. / Y así los Saturnianos deben sufrir y así / morir —admitiendo que seamos mortales—, / pues su plan de vida ha sido trazado línea a línea / por la lógica de una Influencia maligna".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Capítulo 7:
LAS FUERZAS EXTRAÑAS (1906), DE LEOPOLDO LUGONES

7.1 Nuestra aproximación a los cuentos de *Las fuerzas extrañas*

Si *Lunario sentimental* ocupa un lugar único dentro de la obra poética de Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas* –publicado como libro en 1906 pero algunos de cuyos textos ya habían visto la luz en diversas revistas a finales del siglo anterior– contiene algunas de las páginas más alabadas del autor y varias narraciones que no suelen faltar en las antologías de su prosa de ficción, aunque las predilecciones de los recopiladores no siempre coincidan. Alrededor de tal libro suele abrirse el debate sobre los inicios del cuento fantástico en Hispanoamérica unido al planteamiento de lo que éste sea[1]. A propósito de lo primero dice Guillermo Ara, por ejemplo, que los relatos de Lugones "Son [...] cuentos fantásticos que él prácticamente inicia entre nosotros [...] Anticipa pues Lugones, el relato actual de imaginación como el que han popularizado Borges y Bioy Casares"[2]. Pedro Luis Barcia cita y refuta el juicio de Borges considerando a "Yzur" –uno de los relatos de *Las fuerzas extrañas*– como el primer cuento fantástico de la literatura argentina"[3]. Paul Verdevoye asegura que "menos Sábato que se remonta al *Facundo*, de 1845, muchos se olvidan de que la corriente fantástica en el Río de la Plata es anterior a los últimos años del siglo pasado o principios del actual" y afirma que "es en la prensa donde hay que buscar los

[1] En realidad, la determinación de lo fantástico ha sufrido tantos intentos de forjación que a veces parece que es la obstinada pervivencia de la categoría (usada por críticos y teóricos, empleada en la definición de antologías, etc.) lo que justifica la afirmación de su existencia. Cf. A. M. Barrenechea, "El género fantástico entre los códigos y los contextos", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 78.

[2] Cf. G. Ara, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1958, p. 179, citado por T. W. Jensen, "El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones", en D. A. Yates (ed.), *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, East Lansing, Michigan State University, 1975, p. 304.

[3] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Castalia, 1988, p. 35.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

albores de la literatura fantástica en Buenos Aires o Montevideo" en los años 30 del XIX[4]. Oscar Hahn también excluye a Lugones de la nómina de los iniciadores, dando como argumento la acotación metodológica que le hace limitarse al siglo XIX y descartar a la generación modernista (con excepción de tres cuentos de Darío publicados a finales de siglo). La discutible exclusión de Lugones se debe al hecho de que, aunque el escritor argentino publicó en diarios algunos relatos que luego incluiría en *Las fuerzas extrañas*, hizo correcciones en casi todos ellos, por lo que Hahn estima que "el Lugones fantástico desborda sin duda los límites que nos hemos fijado"[5] . En cuanto al análisis de la naturaleza de "lo fantástico" para su aplicación a los relatos de los autores hispanoamericanos, además del libro que acabamos de mencionar, que contiene un estudio sobre lo fantástico para el que Hahn se apoya en nociones tomadas de la teoría clásica de Todorov (expuesta en su libro de 1970) y en *Le récit fantastique* (1974) de Irène Bessière[6], pueden verse algunos textos de Arturo García Ramos, que ha explorado, sobre todo, la tendencia a la búsqueda de verosimilitud que caracteriza a estos cuentos[7].

Nosotros nos sentimos dispensados de lo que podría ser un comienzo clásico para esta parte de nuestro trabajo: intentar –como indicamos más arriba– determinar el carácter de lo fantástico y tratar los cuentos del escritor argentino conforme a esos hallazgos. Ello ocurre por varias razones: la primera es que la cuestión genérica que constituye el marco teórico del asunto es un tema del que mucho se ha escrito y la bibliografía al respecto es suficientemente conocida y fácilmente localizable; la segunda es que si descendemos al plano de lo concreto para aplicar la teoría a ciertas obras de Lugones encontramos asimismo que la cuestión ha sido planteada y discutida en diversas ocasiones: pueden verse, por ejemplo –además de algunas referencias consignadas más arriba–, la introducción a la edición de *Las fuerzas extrañas* de A. García Ramos[8], y más específicamente, la de la

[4] Cf. P. Verdevoye, "Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 117.
[5] Cf. O. Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México D. F., Premià, 1982, p. 14.
[6] *Ibidem*, pp. 15-22.
[7] Cf. A. García Ramos, "Mimesis y verosimilitud en el cuento hispanoamericano", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 16, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1987, pp. 81-94, y del mismo autor la extensa parte que dedica al tema en su tesis: *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX. Mimesis y verosimilitud* (tesis doctoral), Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 9-102.
[8] García Ramos se extiende en el tema en un "«Excursus» sobre la literatura fantástica" en dicha introducción. Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 35-49.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

selección de cuentos de Lugones –que incluye algunos de *Las fuerzas extrañas*– realizada por P. L. Barcia y reunida precisamente bajo el título de *Cuentos fantásticos*[9]; la tercera razón –y esta es verdaderamente la que más nos importa– es que creemos que ese enfoque, si se adopta con absoluta prioridad, no es el que más ayuda a penetrar en los significados de los cuentos que nos ocupan; nuestro planteamiento mismo contradice, por otra parte, la mera clasificación de aquéllos bajo el título genérico de cuento fantástico porque entendemos que tal rótulo sólo se adapta parcialmente a las narraciones del escritor argentino: éstas son sobre todo ficciones alegóricas complejas que bajo el ropaje de lo fantástico o maravilloso, o tras algunas imágenes simbólicas, ocultan determinadas concepciones del autor.

Las interpretaciones de los cuentos por las que se los considera ejemplificaciones de la teoría cosmogónica desplegada por el escritor argentino en el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" (última parte de *Las fuerzas extrañas*) han sido rebatidas aduciendo que "con ese tipo de lectura, los relatos de Lugones entran más bien dentro de la categoría de lo que Robert Scholes llama "romance" didáctico o dogmático (*La divina comedia*). Al fin y al cabo, los cuentos serían simples alegorías de una realidad superior estructurada en la cosmogonía, por lo que perderían su característica fantástica al no cumplir con el tercer requisito determinado por Todorov para el género: el no efectuar una lectura alegórica o poética del texto fantástico" [10]. El afán por atenerse al modelo de Todorov fue criticado por Gutiérrez Girardot: "la literatura fantástica no es una configuración ahistórica [...] Dejar de lado estas determinaciones equivale a suponer un arquetipo platónico de lo fantástico, que aunque se cristaliza diversamente, tiene, consecuentemente, un denominador común, válido para todas sus diversas realizaciones. Este supuesto, aparentemente plausible, conduce a callejones sin salida, como el más aventurado y frágil de Todorov [...] La tarea de clasificar lo fantástico puede llevar a lo infinito, pues lo fantástico es, como la literatura, un «ente fluido» [...] En vez de buscar *a priori* en los textos determinadas características de lo fantástico, es necesario dar la palabra

[9] El estudioso dedica la mayor parte de su introducción a la cuestión: "Lugones y el cuento fantástico". Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., pp. 18-54.

[10] Cf. J. M. Naharro-Calderón, "Escritura fantástica y destrucción realista en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones", en *Hispanic Review*, núm. 1, 1994, pp. 23-34, p. 24. El autor de este estudio se muestra más preocupado por "calzar" las narraciones del escritor argentino en las categorías de determinados discursos teóricos de lo fantástico que por acercarse al sistema de pensamiento y creación del propio Lugones.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a los textos, es decir, preguntar por lo que en ellos se desvía y cómo y por qué se desvía de una determinada praxis predominante de la literatura"[11]. En cuanto a la cuestión alegórica, hemos de precisar que aunque nos parece sencillamente obvio que los cuentos reflejan principios expuestos en la "Cosmogonía"[12], el alto valor metafórico-simbólico de los mismos se produce porque su imaginario remite a un entramado más complejo que el autor desvela principalmente en su *Prometeo*. Han sido, en efecto, un número considerable de estudiosos los que han puesto en relación los cuentos con el "Ensayo de una cosmogonía"[13], pero nos interesa mucho más la línea de más amplio alcance planteada por críticos como Gaspar Pío del Corro y Carmen Ruiz Barrionuevo, quienes además vinculan a uno y a otros con la teoría cosmogónica expuesta por Lugones en su libro de 1910. El primero considera como un todo orgánico la obra del autor y analiza la configuración de lo fantástico en ella como una visión totalizadora que no sólo atraviesa sus cuentos y demás obra en prosa, sino también su poesía. Se refiere a "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" como la "expresión sintética" de esa fantasía, como sustento ideológico de *Las fuerzas extrañas*, cuyo "basamento conceptual" se encuentra en *Prometeo*[14]. En la misma línea señala C. Ruiz Barrionuevo: "*Las fuerzas extrañas* no pueden comprenderse en su cabalidad si no se enlazan con la última parte: «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones» que el poeta incluyó desde la primera edición de la obra, dando a entender bien a las claras que era una parte fundamental del conjunto [...] allí se ofrece un basamento doctrinal que tiene que ver mucho con las concepciones expuestas en *La doctrina secreta* de H. P. Blavatsky [...] Esta teoría cosmogónica que por esta época debía obsesionar a Lugones fue retomada con mayor amplitud años después. En *Prometeo (un proscripto del sol)* de 1910 [...] se profundiza en estos aspectos englobándolos en un extenso análisis de

[11] Cf. R. Gutiérrez Girardot, "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 29. Por razones distintas ("Los riesgos de dejar la decisión final en manos del lector") también Teodosio Fernández ha manifestado su incomodidad con el modelo de Todorov, y nos plantea: "¿Por qué no entender simplemente que un relato puede ofrecer dificultades a la hora de explicar racionalmente lo narrado, y que eso le otorga la condición de fantástico?". Cf. T. Fernández, "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, op. cit., p. 38.

[12] En el artículo mencionado en la nota anterior Gutiérrez Girardot se atiene a la misma idea. Cf. R. Gutiérrez Girardot, "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica", op. cit., p. 34.

[13] Como uno de los primeros trabajos que estudian tal relación suele citarse el artículo de R. M. Scari, "Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones", *Revista Iberoamericana*, XXX, 57-58 (1964), pp. 163-187.

[14] Cf. G. P. del Corro, *El mundo fantástico de Lugones*, op. cit., p. 6.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la civilización helénica"[15]. Aunque C. Ruiz Barrionuevo reconoce la doble lectura que admiten los cuentos, como textos independientes y como un todo unitario, es consciente de que su estudio sólo puede alcanzar cierta profundidad teniendo en cuenta el sistema referencial en que se inscriben: "No parece posible, por tanto, aludir al Lugones de *Las fuerzas extrañas* sin hacer referencia a la cosmovisión poética que late en sus páginas, cosmovisión que como vemos queda completa al leer los capítulos del *Prometeo*. No obstante, sí hay que resaltar la doble funcionalidad de los relatos que lo componen —libro único y múltiple—, como textos independientes y como piezas de un engranaje que enlaza con el «Ensayo de una cosmogonía», cuya teoría no se presenta todavía bien resuelta, pues sólo se convertirá en poética asumida al desarrollarla en las complejas páginas del *Prometeo*"[16].

Por otra parte, frente a la concepción por la que el hermetismo de Lugones se plantea meramente como una deuda de la Blavatsky, proponemos la necesidad de acudir a una vertiente del hermetismo que proporciona las imágenes y los medios para verterlo poéticamente. Así pues, cuando hablamos de alegoría no nos referimos a la ideación de una equivalencia perfectamente determinada, que se puede formular sin dificultad y que parece ir en detrimento de los valores poéticos o del misterio, despertando más menosprecio que admiración; aludimos al carácter de enseñanza esotérica, cifrada, a la representación velada –muchas veces a través de imágenes simbólicas– de lo que el autor considera verdades esenciales ocultas que se explican dentro del sistema ético y estético más elevado, pero sin olvidar en ningún momento que para convertirse en una creación de primer rango importa su plasmación utilizando un código eminentemente artístico[17]. Así, el texto se transforma en una especie de escritura hermética con la que el escritor aspira a elevarlo a una condición que linda con lo sagrado, sin perder su esencia poética; ello hace que la alegoría

[15] Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "*Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones", en E. Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanomericano*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 171-190, pp. 184, 187.
[16] *Ibidem*, p. 189. Véase también C. Ruiz Barrionuevo, "De lo fantástico a lo neofantástico", en G. Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pp. 129-146.
[17] En su penetrante análisis del cuento de Borges "Emma Zunz" ha demostrado Guadalupe Fernández Ariza el grado de codificación al que puede llegar esta tradición literaria y cómo esa difícil penetración en el sentido no resta nada, sino que añade interés al texto. Cf. G. Fernández Ariza, "Jorge Luis Borges y la emblemática alquímica", en G. Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*, op. cit., pp. 147-171.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no sea en absoluto un medio para el "didactismo" o el "dogmatismo", sino más bien una vía para la gnosis a través del lenguaje poético[18].

No hay más que dejar que el propio Lugones nos sirva de guía para revelarnos su esquema de pensamiento, tal y como lo hizo en su *Prometeo (Un proscripto del sol)* (1910): allí criticó con dureza la aproximación a la explicación mitológica por parte de la mitología comparada entonces en boga y representada fundamentalmente por Max Müller, que ofrecía como explicación de los mitos su equivalencia con determinados fenómenos naturales, respondiendo así a una relación analógica que parecía excesivamente simple al escritor argentino. Lugones salía al paso de esas ideas explicando que las historias mitológicas albergaban todo un sistema filosófico, ético y estético, y que no eran, en realidad, sino relatos alegóricos donde se podía leer la evolución cósmica y la historia del espíritu; sólo hacía falta tener las claves necesarias (contenidas en los misterios de la iniciación de la antigüedad griega[19]). Por otra parte, exaltó la complejidad alegórica de los poemas védicos con unos argumentos que podrían servir para defender el carácter alegórico de su propia creación, tan ambiciosa:

> Afírmase, desde luego, que en dichos poemas [los de los Vedas] no existe rastro de símbolo religioso ni de alegoría consciente; pero basta leerlos para convencerse de lo contrario. Los Vedas tienen una clave en los populares poemas llamados los *Puranas* [...] faltando la clave, no queda más recurso que la analogía. Ahora bien, la analogía supone el carácter alegórico del Veda, así como la requiere la misma homonimia de la ciencia[20].

Él mismo señala a propósito de algunas ideas expuestas en su *Prometeo* que lo que a la sazón explica –ya nos referiremos a ello posteriormente– lo ha desarrollado en su libro *Las*

---

[18] Es una posibilidad que se ha percibido quizás con mayor claridad en ese otro libro de cuentos de Lugones, *Cuentos fatales* (1924), en el que la carga esotérica es más explícita; así Carmen de Mora destaca a propósito de los mismos el desplazamiento del interés del autor por la anécdota a aquél "por comunicarnos sus experiencias en el estudio de la teosofía. Esta intención justifica la técnica del texto intercalado, donde las diversas anécdotas y explicaciones interpoladas en la fábula clásica desvían la atención del lector; *aunque desde otra perspectiva, es una manera de advertir al lector "no iniciado" sobre la complejidad de tales creencias. En este sentido su propósito se limitaba a mostrar la punta de un iceberg difícil de desvelar en su totalidad*". Cf. C. de Mora, *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000. Las cursivas son mías. La estudiosa aún añade el siguiente juicio de Torres Roggero: "*Cuentos fatales* es un libro netamente esotérico y ciertos simbolismos, según el mismo autor, se resisten a ser revelados... Astrología, quiromancia, simbolismo cabalístico de las letras, todas las ciencias sagradas descuellan en este libro...". Cf. J. Torres Roggeri, *La cara oculta de Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Castañeda, 1977, pp. 62-63, citado por C. de Mora, *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo,* op. cit., p. 36.

[19] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 801.

[20] *Ibidem*, p. 803.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fuerzas extrañas[21], y eso es en efecto lo que hace en los cuentos de 1906, que vienen a ser la plasmación ficcional, y por tanto eminentemente literaria y artística, de las cuestiones cosmogónicas, mitológicas y esotéricas que plantearía el autor en su ensayo *Prometeo*; tendremos ocasión de explicar algunas de las ideas que ilustran las narraciones que componen la obra. El final de *Las fuerzas extrañas*, constituido por el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones", proporciona otra evidencia de lo dicho, pues –como ya se ha puesto de manifiesto– es la formulación que el autor concibe como "científica" (siquiera sea referida a una ciencia distinta a la ortodoxa) de las ideas que se han plasmado en los cuentos[22], y a la vez tales ideas coinciden con los planteamientos desarrollados en *Prometeo*.

Es fundamental tener todo esto en cuenta para entender el significado profundo de estos relatos. Pero si ello es así, cabría plantearse qué o quién representa en *Las fuerzas extrañas* al Prometeo que protagoniza emblemáticamente una de las obras concebidas por el escritor argentino para la celebración del Centenario de su patria en 1910. Adelantaremos que, puesto que venimos observando que Lugones elabora sus construcciones sobre paradigmas arquetípicos, el que sobrevuela los relatos de *Las fuerzas extrañas* no es sino una conjunción de Fausto y Prometeo[23]; a fin de cuentas el gran mito moderno tiene una especie de equivalente clásico en el titán rebelde[24], al que el escritor argentino mantiene

[21] Primero reproduce una larga cita de su libro de cuentos y en páginas posteriores remite para la explicación de una idea al relato "El origen del Diluvio" y a la lección 7 del "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones". *Ibidem*, pp. 820-822, 865.

[22] Según indicamos, la equivalencia entre ambas partes es asunto que no ha recibido unánime respuesta, pero sí se ha reconocido la continuidad temática y la obvia relación. Más extraño es que se afirme que "La *Cosmogonía* es, como argumentación científica, una burla de teorías más o menos en boga" (Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 65), por varias razones: una de ellas es que Lugones no podía tomarse a broma las ideas ocultistas que subyacen a su teoría, y otra que el tono del lugar donde se explayó al respecto, su *Prometeo*, apunta justo en la dirección opuesta. Borges sostuvo precisamente que en el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" "El propósito del autor es expresar seriamente una hipótesis". Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones*, op. cit., p. 72.

[23] De forma genérica se ha apuntado la filiación fáustica de los científicos de *Las fuerzas extrañas* por la mezcla de ciencia y magia de ascendencia renacentista. Cf. L. E. Soto, "Ciencia y ocultismo en los cuentos de Lugones", en A. Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México, Premià, 1985, p. 44. También se ha señalado el arquetipo fáustico para la conformación de tres de los sabios del mismo libro, pero de un modo simplificado, sin desarrollar la idea más allá del rasgo general más obvio: el ansia de conocimiento y la transgresión de los límites humanos. Cf. J. M. Naharro-Calderón, "Escritura fantástica y destrucción realista en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones", op. cit., p. 28.

[24] Las relaciones entre Prometeo y Fausto han sido apuntadas con frecuencia y su estudio ha recibido atención monográfica en un texto de T. R. Wutrich, donde el autor hace notar, no obstante, que por lo general la vinculación entre las dos figuras no había sido explorada suficientemente. Cf. T. R. Wutrich, *Prometheus and*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como símbolo magnífico de las ideas que expone en su ensayo de 1910, donde lo considera "el mito más elevado e intelectual de la mitología"[25].

7.2 El vasto simbolismo del mito prometeico. Confluencia con el mito de Fausto

La potencia simbólica del mito de Prometeo ha sido tal que ha atraído la atención de numerosos poetas, artistas, críticos, filósofos, etc. y, como ocurre con los mitos más fecundos, sus significados han sido adaptados, y por tanto se han ido enriqueciendo, según las épocas y los autores que lo han devuelto a la vida[26]. No obstante, el mito de Prometeo ya "nació" en sus versiones antiguas con perfiles variados que le dieron complejidad desde el principio, versiones que son, por cierto, aquéllas en las que se basa Lugones, pues el escritor argentino apoya enteramente sus interpretaciones en las fuentes de la antigüedad clásica haciendo gala de una sólida erudición.

Carlos García Gual estudia en su libro *Prometeo: mito y tragedia* –que resulta doblemente útil por ofrecernos asimismo los textos comentados– las diferencias entre la figura tal y como aparece en los diversos textos clásicos (comentados y citados por Lugones en su ensayo), esto es, en la *Teogonía* y *Trabajos y días* de Hesíodo, en el *Protágoras* de Platón y en la tragedia de Esquilo (que es en la que se centra García Gual), aunque también nos lo muestra en proyecciones menos serias: en una escena de *Las aves* de Aristófanes y en el diálogo de Luciano *Prometeo en el Cáucaso*[27]. La complejidad del mito procede, en parte, de la variedad de motivos con que se lo relaciona; a través de las variantes del relato mítico la historia de Prometeo ha servido para explicar, según el caso, el robo del fuego y, por tanto, el carácter del dios como introductor de la cultura y el progreso; la filantropía del titán y la magnitud de su sacrificio al asumir voluntariamente un castigo terrible por haber beneficiado a los hombres; su rebeldía arrogante contra la opresión

---

Faust: the Promethean revolt in drama from classical antiquity to Goethe, London, Greenwood Press, 1995, p. 2-3.

[25] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 983.

[26] Puede verse un trabajo extraordinariamente abarcador (y con una extensísima bibliografía) sobre las interpretaciones del mito y sus metamorfosis en la literatura occidental desde la antigüedad hasta principios de los sesenta en el siglo XX: R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, (2 tomos), Genève, Librairie Droz, 1976.

[27] Cf. C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 1979.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tiránica del dios supremo, que supone un desafío al orden establecido y lo convierte en "mártir de la libertad"[28]; incluso el propio destino del hombre reflejado en el "destino doliente" del titán[29]. Los rasgos de grandeza heroica y trágica nos han sido legados fundamentalmente por la obra de Esquilo, pero además el mito está vinculado a otros asuntos: sirve para explicar el modo en que se hacían los sacrificios a través del ardid con que Prometeo engañó a Zeus para que los hombres obtuvieran lo más suculento de las ofrendas de los sacrificios (*Teogonía*) y con ello se aporta un rasgo que es destacado por Hesíodo: el de la astucia del titán. También explica el mito la existencia de los males, introducidos a través de Pandora, ella misma regalo fatal de Zeus que acepta Epimeteo –el hermano torpe de Prometeo– y que llevará las desgracias a los hombres (más desarrollado en *Trabajos y días*). El carácter de Epimeteo se define aún más en el *Protágoras* de Platón (el mito explicaría los orígenes de la civilización y el progreso), donde una vez modeladas las criaturas terrestres por los dioses, encargan a Prometeo y Epimeteo que las adornen y les distribuyan capacidades, pero éste las gasta todas en los seres irracionales y olvida a los hombres, lo que hace que Prometeo les ofrezca la habilidad técnica junto con el fuego (que roba aquí a Hefesto y Atenea); a ello añadirá Zeus "el sentido moral y la justicia" que Hermes ha de repartir entre todos los hombres. En una tradición ajena a Hesíodo, Platón o Esquilo –de la que existen imágenes muy antiguas[30] pero cuya primera referencia directa se produce en un fragmento de Filemón (siglo IV a. C.)– Prometeo aparece modelando al hombre de barro, y resulta por tanto el creador del ser humano[31].

Nosotros no vamos a entrar en considerar las diferencias entre las distintas versiones del mito, algunas de las cuales destaca y analiza García Gual en varios lugares de su estudio[32]: en primer lugar, porque nos interesa más contemplar la figura del titán como arquetipo heroico en el que se perpetúan sobre todo los rasgos que la tragedia de Esquilo inmortalizó ofreciendo los perfiles más atractivos y duraderos del mito, y en segundo lugar porque Lugones sigue una estela diferente y personal al apoyarse en los textos comentados,

---

[28] *Ibidem*, p. 15.
[29] *Ibidem*, p. 13.
[30] Cf. G. Luri Medrano, *Prometeos. Biografías de un mito*, Madrid, Trotta, 2001, p. 42 y n. 20.
[31] Cf. C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia, op. cit.*, pp. 59-60. García Gual señala que este Prometeo "puede provenir de una tradición popular que tenemos atestiguada en varias fábulas de la colección atribuida a Esopo [...] Tal modificación gozó luego de una notable difusión y aparece bien documentada en textos helenísticos y romanos [...] y en algunos relieves de época romana". *Ibidem*, p. 60.
[32] *Ibidem*, pp. 58 y ss., 195.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pues ve una perfecta continuidad entre ellos así como la representación de ideas similares, al entender que reflejan alegóricamente las mismas realidades que con seguridad fueron bien conocidas por aquéllos –Hesíodo, Platón, Esquilo– a quienes el escritor argentino presenta como tres grandes autores iniciados en los misterios.

La primera razón dirige inevitablemente nuestra atención hacia la vida de Prometeo en nuestra cultura, su protagonismo acentuadísimo a partir del Romanticismo[33], pero puesto que no se trata de pasar revista a las innumerables reescrituras que se han hecho del mito (algo que, por otra parte, ya ha recibido la atención de la crítica[34]) nos conformaremos con comentar algunos de los perfiles más prominentes que adquiere, no sin antes reseñar –por su relevancia con los temas que estudiamos– la magnitud simbólica alcanzada por las ideas que se ven representadas en él, guiados una vez más por García Gual, que reproduce una larga cita muy ilustradora de la polisemia del símbolo, perteneciente al libro de Kart Reinhardt *Aischylos als Regisseur und Theologe* (1948): "«¿De qué no ha sido símbolo Prometeo? Símbolo del genio creador, de la insurrección contra las normas de la naturaleza, del titanismo exaltado de los artistas, del entusiasmo del genio creador que asciende al asalto de los cielos, de la ampliación del yo a las dimensiones del universo, de la elevación del *homo poeta* al rango de dios creador… Y además, símbolo de la libertad y la «filantropía» que desafía y combate todas las opresiones políticas y religiosas —tal es el *Prometeo* de Shelley, heredero de Rousseau y mártir de un ateísmo ilustrado y optimista. Y aún más, símbolo de la afirmación del yo contra Dios y el mundo, símbolo de un *sí* absoluto a la vida, símbolo de una superación de un *yo* heroicamente despojado de los

[33] "El mito de Prometeo –nos recuerda García Gual– es uno de los más reelaborados desde el último tercio del siglo XVIII (Goethe escribe su esbozo en 1773-4) a comienzos del siglo XX. Es, fundamentalmente, un mito romántico, o mejor dicho, un mito que los románticos han sentido con peculiar intensidad. Prometeo ha simbolizado —para Goethe, para Shelley, etc.— la rebeldía frente al orden y al poder despótico, la revolución del espíritu contra la norma coercitiva, la autoafirmación del hombre contra un dios tirano que tenía que morir (por ahí llega un venero prometeico hasta Nietzsche), y, también, el titánico afán del progreso, del Progreso, tantas veces simbolizado por el portador de una antorcha, un emblema prometeico […] Tanto para Goethe como para Shelley el núcleo dramático de su visión poética del mito es el enfrentamiento entre el Titán y el Dios tirano. Ambos están a favor del rebelde que simboliza en su dolorosa actitud la fe indomable en un sentido humano, terrestre de la vida, y una negación de la divinidad represora, amenazadora, de la religión tradicional. Para ambos poetas románticos Prometeo es un mártir de la libertad. Y tanto uno como otro afirman que, al final, Prometeo saldrá victorioso de su enfrentamiento con el despótico Zeus" *Ibidem*, pp. 197-199.

[34] Ya mencionamos el inmenso trabajo de Raymond Trousson. Para nuestro parcial tratamiento del tema, además del citado libro de García Gual, donde encontramos referencias clásicas sobre el asunto, puede servirnos de guía un estudio reciente en español que cubre el panorama hasta el siglo XX y ofrece una amplia bibliografía: G. Luri Medrano, *Prometeos. Biografías de un mito*, op. cit.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dioses en el seno de la decadencia del mundo y de lo divino. Del pesimismo y del nihilismo —tal es esta vez el Prometeo bajo cuyo signo colocará Nietzsche su primer gran libro [...] Por profundas que sean sus diferencias, todos esos Prometeos —que no tenemos tiempo para enumerar aquí— están unidos por una misma resistencia, una misma insurrección, un mismo sufrimiento voluntario; toda su seducción proviene de que simbolizan una *postura*»"[35]. Como decíamos, la inspiración más fecunda para el desarrollo de tan rico simbolismo, que ni el más avezado crítico podría agotar, proviene de la tragedia de Esquilo: "Reinhardt pensaba que los rasgos fundamentales de esos modernos Prometeos [...] estaban previamente esbozados en el *Prometeo* de Esquilo. Y que fue en la obra del trágico y no en la leyenda anterior donde el adjetivo «prometeico» adquirió las connotaciones que luego esos autores modernos han explicitado en sus versiones, exagerando los rasgos del rebelde Titán [...] Sólo en el trágico ateniense [...] adquiere la figura del primitivo *trickster* divino una estatura titánica y una significación metafórica singular, como representante trágico del destino humano, del rebelde que se afirma en el dolor contra la tiranía del poderoso, del que lucha encadenado y desesperado contra un dios despótico e inflexible. La grandeza de Prometeo viene, pues, de Esquilo, quien interpretó la vieja leyenda del filántropo truhán en una clave teológica y convirtió el mito originario en una historia trágica para siempre"[36].

Lo cierto es que la inclinación ideológica que se dio en el Romanticismo hacia los iconos más representativos de la rebeldía contra una autoridad despótica y del sufrimiento de verse sojuzgada por ella, ésa con que se tiñeron motivos como el de Ugolino y el de Francesca –ya comentados en este trabajo– alcanzó por supuesto a Prometeo: el titán engrandecía el conflicto pues lo llevaba a dimensiones colosales y tenía connotaciones más heroicas, pero además, tomado como paradigma, resultaba mucho más relevante para el poeta y el artista en tanto que creadores. La figura del titán reflejaba emblemáticamente la afirmación de la libertad creadora a través de una rebeldía que podía dirigirse contra las asfixiantes reglas de la poética neoclásica, pero también encarnaba la analogía entre el poeta y la divinidad por su común capacidad creadora (recordemos que por todo ello Shakespeare fue considerado el ejemplo más insigne de esa nueva concepción del creador)

[35] Citado por C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia,* op. cit., pp. 193-194.
[36] *Ibidem*, p. 194.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y, según lo vio Goethe, la afinidad entre Prometeo y el poeta –prefigurada en el siglo XVI y en algunos textos posteriores, pero que alcanza su punto culminante y su desarrollo en el seno del Romanticismo[37]– surgía asimismo por el penoso y necesario aislamiento, tanto de los hombres como de los dioses, a que debía someterse el poeta si quería alcanzar la excelencia.

Sin duda, no ha sido ajeno a la longevidad y fecundidad del mito el hecho de que su protagonista formara parte del atractivo grupo de héroes trágicos que aúnan la suma excelencia y la desdicha más acerba. Con la expresión "heroísmo doloroso" resume Werner Jaeger, en un atributo que es compendio de todos los demás, el simbolismo más universal de la figura trazada por Esquilo: "«En el *Prometeo* el dolor se convierte en el signo específico del género humano [...] Todos lo siglos han visto en él la representación de la humanidad [...] Estaba reservado al genio griego la creación de este símbolo del heroísmo doloroso y militante de toda creación humana»"[38]. El ensalzamiento de Prometeo constituye, por su condición de héroe caído –"proscripto" lo llamará Lugones– y por su dimensión intelectual –su nombre significa "el que medita antes"[39], "el previsor" según Lugones, que también lo define por la etimología de su nombre como "el Pensador, el numen de la mente"[40]–, la exaltación de una figura directamente ligada con la melancolía[41]. Así lo había reconocido Amado Nervo, encabezando el poema que dedicó al titán sufriente con las palabras célebres que habían sellado la vinculación entre el genio y la desdicha,

---

[37] "En el siglo XVI Marc-Jérôme Vida imagina en su *Art poétique* a Prometeo entregando a los hombres el arte de las musas. La idea, que va, lentamente, asimilando a Prometeo con el artista, en el sentido moderno del término, aparece también, en esbozo en Filippo Villani y George Chapman, pero debe conocer un largo proceso hasta que culmine en el prometeico artista del Romanticismo. Vida señala que los castigos de Prometeo son el precio a pagar por la posesión del arte". Cf. G. Luri Medrano, *Prometeos. Biografías de un mito,* op. cit., pp. 147-148 n. 25. También "[el] Shaftesbury de *The Moralist* [...] había identificado en 1710 al artista de genio con Prometeo (*Soliloquy, or Advice to an Author*)". *Ibidem*, p. 170 n. 48.

[38] Cf. W. Jaeger, *Paideia*, Máxico, 1957, p. 244, citado por C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia,* op. cit., p. 14.

[39] Cf. C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia,* op. cit., p. 39.

[40] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., pp. 984 y 992.

[41] Existe, por cierto, en el orfismo una vinculación entre Kronos (Saturno griego) y Prometeo, según nos señalan los autores de *Saturno y la melancolía*: "En el orfismo, Kronos [...] pasaba por ser el arquitecto del mundo, el cual, como padre de todo, estando todavía en el Tártaro transmitió a su hijo los principios básicos del universo. También se le consideraba vidente, y se le calificaba de πρόμαντις o προμηθεύς. El fundamento de esto estaba en la equiparación, expresamente reconocida por los neoplatónicos, de Kronos con Crono, esto es, con el Tiempo, el principio fundamental de la teología órfica; y esta equiparación, basada no sólo en el aparente parentesco de nombre, llevó a Macrobio (o mejor dicho a Porfirio, a quien Macrobio sigue) a decir que a Kronos-Crono se le consideraba el Sol, cuyo curso establecía el "ordo elementorum" por la medida y por el número". Cf. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 163-164.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para ponderar las dos cualidades que prevalecieron en el héroe y otorgar dimensiones formidables a tal vinculación:

> El proverbio latino harta razón tenía:
> *Non est magnum ingenium sine melancholia!*
> Un halo misterioso de inefable tristeza,
> ¡oh titán dolorido!, circunda tu cabeza,
> y bajo de tu frente predestinada y mustia,
> no sé lo que es más grande, si tu genio o tu angustia[42].

Recordemos asimismo que en el libro donde Hugo expuso sus ideas sobre el genio –*William Shakespeare*– y habló de Esquilo como del antiguo Shakespeare, también enalteció la figura del insigne titán, prototipo de una noble estirpe. Por otra parte, no sólo por la idea de su sacrificio por los hombres y la salvación que les procura, sino también por la imagen del castigo con el que expía su "falta", Prometeo ha sido visto como un Cristo sufriente: "Clavado sobre un picacho del Cáucaso, con el pecho taladrado por una cuña de acero, desgarrado acaso por el águila incesante que picotea su hígado inmortal, Prometeo parece un anuncio helénico del Redentor Crucificado del Cristianismo. Ya Tertuliano llamó a Cristo «verus Prometheus», evocando tal imagen"[43]. No obstante, es en el marco del Romanticismo y del Simbolismo donde esta analogía, expresada además de por Tertuliano por algunos otros de los primeros escritores cristianos, será desarrollada y subrayada[44] y quedará plasmada visualmente en varias representaciones de Prometeo llevadas a cabo por Gustave Moreau (figs. 103 y 104), que perfila la figura del titán con los rasgos de un Cristo (como destacó Théophile Gautier cuando atrajo su atención la más conocida de ellas, expuesta en el Salón de 1868)[45]. Lugones no sólo conoce y menciona la equivalencia puesta de manifiesto por los Padres de la Iglesia entre Prometeo y Jesucristo ("los Padres de la Iglesia [...] lo consideraban un símbolo de Jesucristo"[46]) sino que la inserta en una simbología más abarcadora, pues cristos son también para él uno y otro y cualesquiera otros

---

[42] Cf. A. Nervo, "A un Prometeo", "La sombra del ala", *En voz baja*, en *Obras completas,* tomo II, op. cit., p. 1575.
[43] Cf. C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia,* op. cit., p. 15.
[44] Cf. G. Luri Medrano, *Prometeos. Biografías de un mito,* op. cit., p. 90.
[45] Uno de los iniciadores del modernismo, el poeta cubano Julián del Casal, comienza con el símil señalado su soneto "Prometeo", que ilustra el cuadro de Moreau en la sección titulada "Mi museo ideal" (dedicada a recrear poéticamente obras del pintor simbolista) del libro *Nieve* (1892): "Bajo el dosel de gigantesca roca / yace el Titán, cual Cristo en el Calvario". Cf. J. del Casal, "Prometeo", *Nieve*, en *Vida y obra poética*, New York, Las Americas Publishing Company, 1970.
[46] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 997.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

númenes solares que hubieran vivido el drama del sacrificio que implicaba la encarnación en la materia, de la que era símbolo la cruz[47].

Pero es más, el otro término de comparación con Prometeo que ganó terreno en el Romanticismo, esto es, Satanás –el ángel caído– se encuentra en la clasificación de Lugones plenamente dentro del repertorio de los númenes solares, y pertenece, por tanto, a la misma familia mítica que Prometeo: basándose en el Apocalipsis ("un libro de iniciación, un escrito neoplatónico o gnóstico") Lugones explica que "la guerra en los cielos [...] ocasiona la "caída" del dragón Lucifer o Satanás con sus ángeles, o sea la encarnación de los espíritus solares. El dragón o serpiente fue para todos los cultos antiguos, símbolo de la sabiduría"[48]. La relación entre ambas figuras tal y como se entiende en el Romanticismo surge de ese otro gran aspecto que puede simbolizar el titán y que tiene gran predicamento entre los románticos: el de su orgullosa rebelión, que incluye el asumir la desgracia que aquélla acarrea sin arrepentimiento alguno, y el de su caída. Claro que la magnitud que alcanza ese aspecto viene dada por el paralelismo que se establece con el Satán del *Paraíso perdido* de Milton[49], inspirado a su vez por la creación de Esquilo: "Ha llegado [...] el tiempo del Prometeo de Esquilo y, con él, el de Milton y su Satán, cuya revuelta se confunde con la prometeica. Así lo entienden Shelley, Elisabeth Barret Browning, Musset, Balzac, Hugo, Carducci..."[50]. Si el Prometeo moderno debe mucho a esta figura es porque la imaginación romántica quedó, en efecto, impregnada por su grandeza: "[el impulso del *Paraíso perdido* de Milton] tardará siglos en impregnar con toda su radicalidad el gesto del titán. Habrá que esperar a que una nueva sensibilidad, la del Romanticismo, descubra entre las páginas de su obra, sin duda una de las más grandes alegorías europeas, la posibilidad de establecer un paralelismo tanto entre la grandeza de las revueltas de Satán y de Prometeo como entre la dignidad de sus respectivas derrotas. Aunque las analogías entre estas dos figuras míticas fueron exploradas a lo largo de la Edad Media y el Barroco, sólo los románticos ensalzan al Satán de Milton porque, a pesar de estar derrotado, no está dispuesto a cambiar su posición ni su estado si tiene que pagar por ello el precio de la sumisión

[47] *Ibidem*, p. 845.
[48] *Ibidem*, p. 871.
[49] Mario Praz, que historia "Las metamorfosis de Satanás", señala el precedente de Marino: "Si bien fue Milton quien otorgó a la figura de Satanás la fascinación del rebelde indómito, que ya poseían las figuras del Prometeo de Esquilo o el Capaneo de Dante, no debemos olvidar que Marino le precedió en ese camino". Cf. M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica,* op. cit., p. 121.
[50] Cf. G. Luri Medrano, *Prometeos. Biografías de un mito,* op. cit., p. 152.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

voluntaria. Lo majestuoso de su gesto lo redime de sus penalidades. Blake, portaestandarte de esta lectura, añadirá que Milton pertenece al partido del diablo sin saberlo. Schiller lo llama «panegirista del infierno» y Shelley escribe en su *Defensa de la poesía* que el Satán de Milton, en tanto que ser moral, es superior a su Dios"[51]. Tal es la atracción despertada por el "héroe" de Milton, que éste inspirará a lo largo del Romanticismo la proliferación de más de una "familia" de caracteres[52].

Hay afinidades fundamentales entre la visión de los románticos y la de Lugones propiciadas por el sentido trágico y la grandeza admirable de altivo héroe caído que en ambas visiones unen a las dos figuras (Prometeo y Satán); participan de la categoría estética más valorada, la de lo sublime, ya que el Satán de Milton "asume de forma definitiva un aspecto de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la muerte; es «majestic though in ruin»"[53]. Y sin embargo existen diferencias sustanciales entre las lecturas que siguen dentro de la dialéctica cristiana (identificación de Dios con el Bien, el amor, la razón, lo espiritual, y de Satanás con el Mal, el odio, la energía, la carne) y la que dicta la posición de Lugones, detractor del cristianismo (del que argumenta las tergiversaciones que ha producido en la comprensión de los símbolos), ya que sus planteamientos están acordes sobre todo con los de la teosofía[54]. Él mismo, perfectamente consciente de todo ello, se encarga de explicarnos una de las pruebas de las distorsiones del cristianismo (contrastada con los saberes esotéricos), cuando, tras presentarnos a Lucifer como espíritu solar, indica en una nota: "La subversión producida por el cristianismo es tan grande sin embargo, que en el acto IV del *Paraíso Perdido*, Satanás, el numen solar por

[51] *Ibidem*, p. 117.

[52] M. Praz pasa revista a aquellos tipos a los que se dota de la fascinación del Satanás de Milton desde finales del siglo XVIII: las recreaciones románticas del "tipo tradicional del bandido generoso, del delincuente sublime", los oscuros personajes de las novelas góticas inglesas y entre ellos muy destacadamente el monje Schedoni de la obra de Ann Radcliffe *The Italian, or The confessional of the black penitents* (1797) (en el que se han advertido elementos shakespeareanos también presentes en personificaciones del satanismo romántico), y, cómo no, el hombre fatal romántico, que es representado por excelencia en el héroe rebelde byroniano, que acumula rasgos de los anteriores y que a su vez servirá de modelo para otros muchos, incluido "el amante fatal y cruel", el vampiro de los románticos o el ambiguo "proscrito filántropo". Cf. M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica,* op. cit., pp. 124-172. Estos héroes, que arrastran la desdicha para ellos y para quienes los rodean, personajes excesivos que portan el estigma de la fatalidad y el malditismo, se construyen con los ambivalentes rasgos físicos, intelectuales y morales del melancólico.

[53] *Ibidem*, p. 121.

[54] El simbolismo prometeico explicado en clave teosófica es expuesto por H. P. Blavatsky en varios lugares de *La doctrina secreta*, de donde no en vano dijo Lugones haber partido para su estudio de 1910. El tomo IV contiene la Sección VI titulada "Prometeo el titán". Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta*, Tomo III, Málaga, Sirio, 2000, pp. 684-702, y H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta*, Tomo IV, Málaga, Sirio, 2000, pp. 121-138

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

excelencia, maldice al sol. Hugo se inspiró sin duda en este trozo para su célebre *Chute de Satan*"[55]. Además, Lugones integra las analogías reseñadas (de Prometeo con Cristo y con Satán) al hablar del lenguaje que emplea el titán al final del drama esquiliano, cuando afirma su orgullosa convicción de que Zeus no le dará la muerte:

> forzoso es convenir en que ese lenguaje del "demonio" Prometeo, se parece más al de Cristo que las maldiciones implacables y los eternos reclamos de sangre y de sebo propiciatorios del bíblico Jehová, su pretendido padre[56].

El apelativo con el que Lugones se refiere a Prometeo, "un proscripto del sol", comunica a la vez la naturaleza y el destino del ser exiliado del sol, del espíritu caído que pertenece ya a las sombras de la melancolía, como Cronos y Hércules[57]. Esa condición, que lo vincula con la imagen del ángel caído, también lo sitúa en una encrucijada de referentes con los que el mito de Prometeo llegó a presentar más de una afinidad. La "caída" es para Lugones un concepto esotérico que no pierde sus conexiones con la melancolía, es más, la representa del modo más característico, puesto que ocurre a los númenes solares de más alta espiritualidad y excelencia intelectual, que sufren una desgracia inmensa al sacrificar su rango encarnando en la materia. Y el mito de la caída por excelencia es el de Ícaro, ligado tanto a Prometeo como a Fausto.

Como en otros casos comentados, se fue construyendo una red con sus líneas de intersección en torno a las figuras de Prometeo y de Fausto por la que llegaron a tener una relación prominente que culminaría en el Romanticismo también. Tal relación se basa en algunas ideas con que ambos se asocian: el ansia de conocimiento y el dolor que lleva aparejado, los peligros de la transgresión. Veamos algunos jalones de este camino que conduce a la confluencia de las dos figuras.

En la serie sobre la astrología de los *Emblemas* (1531) de Alciato –obra de enorme difusión–, bajo el emblema 102 (fig. 105), que reproduce la imagen de Prometeo encadenado y con el águila devorándole el hígado, se lee el siguiente epigrama: "Las cosas que nos superan no son para nosotros", y esto se explica así en el lema: "Prometeo, colgado eternamente en la roca del Cáucaso, ve su hígado desgarrado por las uñas del ave sagrada. Y preferiría no haber hecho al hombre y, abominando de haberlo modelado, se apena de haber encendido la antorcha con el fuego robado. Son roídos por diversas preocupaciones

[55] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 871 n. 83.
[56] *Ibidem*, p. 996.
[57] *Ibidem*, p. 857.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los pechos de los sabios que quieren saber los designios del cielo y de los dioses"[58]. La grandeza de Prometeo sufre merma con esta interpretación moral no sólo porque se destaca sobre todo la transgresión, sino fundamentalmente porque el titán se lamenta de su creación. El sentido de la transgresión está en la base de la tragedia de Fausto (bien podría valer, por cierto, la advertencia del epigrama para frenar las pretensiones fáusticas), y los desfallecimientos y lamentaciones del doctor llegan antes de que se precipite el final trágico. Por mostrar un ejemplo iluminador, *Frankenstein*, el "moderno Prometeo" de Mary Shelley, recoge en el creador del monstruo –que descubre secretos de la naturaleza de peligrosa manipulación y acabará abominando también él de su criatura– el perfil prometeico-fáustico que generan los puntos de encuentro de ambas figuras. El esbozo que podríamos llamar pre-fáustico a partir del simbolismo del Prometeo que aparece en el emblema 102 queda sugerido con más intensidad si observamos la imagen del siguiente (fig. 106), que representa la caída de Ícaro a modo de advertencia para los astrólogos que pretendan escudriñar imprudentemente los secretos del universo[59]. El coro que inicia la tragedia de Marlowe sobre Fausto, después de describir brevemente su peripecia vital, su ascenso en conocimientos y dignidad, se vale de la imagen de la caída de Ícaro para representar el desenlace de su destino provocado por el exceso de temeridad y soberbia[60]. En la obra anónima editada por Johann Spies en Frankfurt del Main en 1587, donde se fija por primera vez la leyenda de Fausto, que ha sido referente prácticamente ineludible para quienes han llevado su inspiración hacia ese mito, se usa otra imagen del vuelo temerario –que permite vislumbrar un desenlace fatal– para ilustrar el deseo del doctor de aproximarse a lo prohibido:

> el doctor Fausto era proclive a amar lo que no debía amarse, y a ello consagró sus esfuerzos día y noche, *ciñéndose alas de águila* y pretendiendo escrutar todos los misterios del Cielo y de la Tierra[61].

El impulso fáustico surge del ansia desmedida de conocimientos, un ansia que no encuentra satisfacción en los saberes convencionales; y también al mito de Prometeo se le dieron significados similares, incluida la vinculación entre conocimiento y dolor que se enunciaba en el Eclesiastés; G. Luri Medrano señala que según la *Philosofia secreta* (1585)

[58] Cf. Alciato, *Emblemas,* op. cit., p. 136.
[59] *Ibidem*, p. 137.
[60] Cf. C. Marlowe, *Dr. Faustus,* op. cit., 1.21-22.
[61] Cf. Anónimo del siglo XVI, *Historia del doctor Johann Fausto*, Madrid, Siruela, 2004. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Pérez de Moya (1513-1596) "Prometeo simboliza el deseo de saber [...] Los hombres de barro son los ignorantes que aún no usan la razón [...] Al poner el fuego en el pecho del hombre, Prometeo está dotando de saber al alma, porque la ciencia es la vida del alma [...] El encadenamiento de Prometeo a la roca indica la sujeción del saber a la meditación, pues, como dice el Eclesiastés (1, 18): «Quien acumula ciencia, acumula dolor». Si permanece mucho tiempo atado es porque no deja de perseverar en sus estudios"[62].

Aún hay un hito en el desarrollo del perfil prometeico-fáustico que debemos comentar: se trata, por supuesto, de Goethe, a quien como bien sabemos interesaron profundamente las dos figuras, y no sólo las trata separadamente, sino que también él las vincula. Tiene tan presente el simbolismo elevado de Prometeo que –afirma Luri Medrano– "Los trazos prometeicos pueden encontrarse a lo largo de toda su obra y abundan en su *Fausto* (recuérdese, por ejemplo, la aparición del homúnculo)"[63]. Por otra parte, la impregnación de lo prometeico en su Fausto contribuye a trazar algunos de los rasgos más definitivos del mito fáustico en sentido moderno, que emana un halo capaz de transmitirse a otros personajes románticos paradigmáticos de lo excesivo[64]: "el Prometeo de Goethe es, a la vez, prototipo del hombre rebelde y del moderno Prometeo, aquel que, por ejemplo, recibe Nietzsche con entusiasmo en *El nacimiento de la tragedia* [...] Es el Prometeo oteador de nuevos mundos, que invita a traspasar cualquier horizonte de sentido, aun los más insospechados. Por esto es también, y no en último lugar, símbolo del hombre de genio [...] Este Prometeo, que anuncia, aunque de forma borrosa, el *Fausto*, fomentó una recuperación de los estudios sobre el mitologema prometeico en Alemania. Podemos citar las relevantes investigaciones de Völcker, Welcker, Weiske, Bapp... Con respecto al *Fausto* digamos que este último se encuentra en el origen de alguna de las metamorfosis del Prometeo del siglo XIX. Si Fausto es aquel que no se contenta con lo que tiene y que se define por su aspiración sin límites al conocimiento, esta demanda desmedida lo empuja a una permanente fuga de sí mismo que lo aproxima a otros tipos literarios estimados por los

[62] Cf. G. Luri Medrano, *Prometeos. Biografías de un mito,* op. cit., p. 103.
[63] *Ibidem*, p. 155 n. 12.
[64] Esto sería posible por el punto de inflexión que supone –como explica J. Duchemin– la mutación genial que Goethe introduce a través de unos versos del fragmento lírico de 1774, donde se pone en primer plano la humanidad de Prometeo, pues –afirma el autor– "De estos cuatro versos, en efecto, ha nacido la imagen, no ya del dios o del Titán, sino del *hombre prometeico*". Cf. J. Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1974, p. 124. "De ces quatre vers, en effet, est née l'image, non plus du dieu ou du Titan, mais de *l'homme prometen*".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

románticos. En primer lugar a don Juan y a Prometeo y, en segundo lugar, a los héroes byronianos (especialmente Manfred), a Hamlet, a Ahasverus, el Judío Errante, a Paracelso, personajes que, aunque proceden de regiones bien distintas del imaginario europeo, acaban adquiriendo en este siglo un común *air de famille*"[65]. Por supuesto, el parentesco entre Prometeo y Fausto, en tanto que melancólicos, encuentra expresión iconográfica en la obra de Goethe acudiendo a la imagen del torturado titán:

> Deja de jugar con la pena
> Que como un buitre devora tu vida[66],

donde, por cierto, ve G. Luri Medrano el germen de Prometeos modernos menos elevados, como los de Spitteler, Garnett y Gide[67].

No es extraña la confluencia de dos mitos de la melancolía en los puntos cardinales por los que aquélla se ha ganado su prestigio: la convivencia de la sabiduría y la excelencia intelectual con el dolor; tal relación tiene una larga tradición tras de sí y sus posiciones se han acercado a veces hasta el punto de que la melancolía se ha teñido sobre todo de las aspiraciones fáusticas.

El camino estaba bien abonado por las ideas que identificaban la melancolía con lo demoníaco: aquélla fue, recordémoslo, el "mal espíritu" de cuyo ataque debía aliviar David a Saúl con su arpa, "el demonio del mediodía" o la acidia medieval que ponía a los religiosos a disposición del Maligno, el "baño del demonio" en expresión que hizo suya Lutero (quien a la inversa afirmó que el mismo "Satanás es el *spiritus tristitiae*", puesto que "Toda tristeza, aflicción y melancolía procede de Satanás"[68]), y, por consiguiente, el pernicioso temperamento que corresponde a Fausto tanto por sus tratos diabólicos como por su condición de hombre de conocimientos y genio, pues precisamente Fausto encarna, como se ha dicho recientemente, "la melancolía del saber"[69]; tanto es así que el Romanticismo interpretó el grabado *Melencolia I* de Durero en clave fáustica[70].

---

[65] *Ibidem*, pp. 158-160.
[66] Citado por G. Luri Medrano, *Prometeos. Biografías de un mito,* op. cit., p. 187.
[67] *Ibidem*.
[68] Citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 385.
[69] El estudio de la vida del mito de Fausto siempre dejará en evidencia la importancia de la melancolía en su configuración. Esa vinculación se pone de relieve en un libro que aglutina diversos estudios comparatistas sobre dicho mito. El autor de la "Presentación", sin llegar a explorarla profundamente, la apunta: "Fausto es sin duda una figura moderna de la melancolía del saber, melancolía heredera de aquélla que el pseudo-Aristóteles, en sus *Problemas*, atribuía ya por excelencia al hombre de genio, y pariente de la que Robert Burton estableció al inicio del siglo XVII, en la *Anatomía*". Al presentar los trabajos del libro pone de manifiesto la reiteración con la que aflora el tema: "Las discusiones entre los participantes del coloquio que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El propio Fausto fue representado como melancólico: en el dibujo de Adriaen Matham (1599-1660), *Dr. Fausto en su estudio* (entre 1610 y 1660, fig. 107), aparece rodeado de objetos entre los que destaca el murciélago sobre la puerta, restos de animales, una calavera y, en un segundo plano, las figuras de Mefistófeles y una mujer desnuda (que probablemente debe satisfacer la lujuria del doctor); sin embargo, el mago, ajeno a todo, ante sus libros abiertos que no captan su atención, en la pose clásica de la mano en la mejilla, se encuentra en un momento de inacción pensativa; Jean Clair ha dicho de él que "parece transfigurar el gran ángel de Durero, tranquilo y soñador, en una entidad inquieta y luciferina, que se inscribe en el umbral de los tiempos modernos"[71]. Ya antes, las conexiones demoníacas de la melancolía habían tenido expresión pictórica reflejadas en las "Melancolías" (entre 1528 y 1533) de Lucas Cranach –quien recibe el influjo de Lutero– que presentan en un primer plano a una especie de hechicera que prepara una varita mágica pelando un palito[72] y rodeada de los característicos *putti* –entregados al juego y a la actividad–, mientras en el paisaje del fondo se ve surcar el cielo a una horda de brujas y otras criaturas demoníacas (fig. 109). No obstante, el anhelo fáustico, sobre todo el que se proyecta en el moderno hombre de genio, trasciende la pura tentación diabólica y por ello se siente mejor representado en el grabado de Durero, elaboración más intelectualizada, transmisora de una singular energía, y en cuya fascinación no deja de haber un componente de talismán; por eso, ya en el siglo XX Thomas Mann, al delinear en su *Doktor Faustus* (1947) el prodigioso diseño construido a lo largo de los siglos que hace que las

---

ha preparado esta obra han hecho aparecer de manera insistente el papel de la melancolía en la imagen del personaje, multiplicando así los ecos con el grabado de Durero que Thomas Mann ha situado en el corazón de su novela, e imponiendo el título bajo el cual se reúnen hoy estos estudios". Cf. Jean-Yves Masson, "Présentation", en *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, Desjonquères, 2003, pp. 10, 18-19. "Les discussions entre les participants du colloque qui a préparé cet ouvrage ont fait apparaître de manière insistante le rôle de la mélancolie dans l'image du personnage, multipliant ainsi les échos avec la gravure de Dürer que Thomas Mann a placée au cœur de son roman, et imposant le titre sous lequel ces études sont aujourd'hui rassemblées [...] Faust est bien une figure moderne de la mélancolie du savoir, mélancolie héritière de celle que le pseudo-Aristote, dans ses *Problèmes*, attribuait déjà par excellence à l'homme de génie, et parente de celle dont Robert Burton établit, à l'aube du XVII siècle, «l'anatomie»".

[70] "Fueron naturalmente, los románticos los que interpretaron la «Melancolía» de Durero como retrato directo de un personaje fáustico". Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 348 n. 283.

[71] Cf. J. Clair, "La mélancolie du savoir", en VV. AA., *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 202. "semble transfigurer le grand ange de Dürer, tranquille et rêveur, en une entité inquiète et luciférienne, qui s'inscrit au seuil des temps modernes". La litografía número 4, *Faust et Wagner*, de las 18 que publicó Delacroix en 1828 sobre el *Fausto* de Goethe ilustra una escena en la que aparece en primer término (con Wagner a su lado) también en la actitud típica del melancólico (fig. 108).

[72] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p 363.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

predilecciones poéticas de su encarnación de Fausto –el compositor genial Adrian Leverkühn– tracen un recorrido por las obras que de un modo más simbólico y representativo han codificado literariamente el tema, dará a *Melencolia I* (fig. 1) un acentuado protagonismo.

7.3 Representaciones del arquetipo prometeico-fáustico en los cuentos de Lugones

Resulta evidente que la modernidad se ha apropiado de los mitos, los ha reinterpretado o los ha creado –a partir de figuras de intenso simbolismo– de un modo complejo, a base de construcciones mixtas que han permitido tratamientos muy ricos, cambios de registros, el brote de la originalidad descollando por encima de lo trillado y, en definitiva, la elaboración de ciertos perfiles arquetípicos que resultan ser curiosas criaturas hechas, como el monstruo de Frankenstein, con piezas de aquí y de allá, conformando un paradigma en que se mezclan ciertos rasgos de diversas figuras. En consonancia con ello podemos decir que en su libro *Las fuerzas extrañas* Lugones trata de agotar las representaciones de lo prometeico y de lo fáustico, abriendo un inmenso abanico en el que caben desde el heroísmo, el misticismo y la acción de las fuerzas del bien, hasta las tentaciones y el peligroso efecto de las fuerzas del mal, pasando por territorios ambiguos, indeterminados; y cabe asimismo la perspectiva variada por la que el escritor argentino incluye ya en esta obra, junto con los destellos de realidades apocalípticas, terribles, profundamente enigmáticas y hasta sublimes (no hay más que pensar en la magnífica página final del libro), el toque intensamente paródico o el tono abiertamente cómico.

Hemos de tener en cuenta, sobre todo, que los perfiles de Prometeo y de Fausto, con la simbología que Lugones les asocia, pueden convivir en su terreno de ficción porque hay una estructura superior que los contiene: ambos despliegan sus potencias y deben su naturaleza intelectual al hecho de pertenecer a los dominios de la melancolía. No en vano se dijo del melancólico que era «aut deus aut daemon»: "The melancholick man is said of the wise to be "aut Deus aut Daemon", either angel of heaven or a fiend of hell: for in whomsoever this humour hath dominion, the soule is either wrapt up into an Elysium and paradise of blesse by a heavenly contemplation, or into a direfull hellish purgatory by

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cynicall meditation"[73]. Aquéllos que encarnan esos perfiles en *Las fuerzas extrañas* conforman un catálogo de tipos y rasgos caracterológicos que se enmarcan en los repertorios tipológicos de las representaciones de los hijos de Saturno y los melancólicos: el sabio estudioso, el científico, el mago o hechicero, el religioso, el *dandy* decadente, el loco, el desesperado, el héroe sacrificado, el místico... La serie demuestra hasta qué punto nos encontramos con una tipología que recorre el amplio arco en el que se despliegan las acciones y potencias del melancólico saturnino, a quien "*se le relaciona con toda clase de artes mágicas y demoníacas*, y su manera de pensar oscura y siniestra, contraria a los pensamientos de la vida cotidiana, *le inclina a la magia dañina con la misma facilidad con que le eleva a la contemplación religiosa o científica*"[74]; no hay más que pensar en el malvado hechicero de "Viola Acherontia" en contraposición con el científico místico de "La metamúsica". Las figuras de Prometeo y Fausto proporcionan referentes muy adecuados: ambos se relacionan con la excelencia intelectual, y en ese punto de partida se encuentra el vértice que delimita la inclinación hacia un lado u otro para perfilar los caracteres de *Las fuerzas extrañas*: prometeicos son, por ejemplo, los héroes solares, aquellos que suponen la irrupción de la inteligencia ordenadora en el caos de la fuerza instintiva (como el Hércules de "Los caballos de Abdera") o aquellos en que el proceso es interno y se purifican para acabar convirtiéndose en mártires crucificados (como el héroe de "El milagro de San Wilfrido"); los fáusticos y aquéllos en que se mezclan y pueden llegar a confundirse el componente fáustico y el prometeico se aventuran en búsquedas osadas, sublimes o perversas, a menudo peligrosas, y a veces sucumben con una desgracia ambigua (pues es también marca de su excelencia) ante la fuerza que han puesto en acción tras una preparación espiritual.

Así pues, uno de nuestros principales cometidos en relación con estos cuentos será analizar la delineación y la riqueza del repertorio tipológico aludido. Generalmente se ha atendido de manera especial a determinar el carácter de las fuerzas que parecen ser las

---

[73] Cf. T. Walkington, *The Optick Glasse of Humors*, Londres, 1607, p. 64, citado por Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 246 n. 23. "Dice el sabio del melancólico que es "o Dios o Demonio", bien un ángel del cielo, bien un demonio del infierno: porque aquel sobre quien que este humor tenga dominio, tiene el alma o bien absorta en un Eliseo y paraíso bendito por la contemplación celestial, o en un horrendo purgatorio infernal por la meditación cínica".

[74] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 362. Esas conexiones con la magia y lo demoníaco puede localizarse en textos de los astrólogos árabes medievales y muy marcadamente en algunas representaciones de los "hijos de Saturno". *Ibidem*, n. 24. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

protagonistas en *Las fuerzas extrañas*, pero se puede observar que Lugones ha puesto en escena en aquellos relatos de la serie que suelen llamarse los cuentos científicos un catálogo de personajes unidos por un rasgo de carácter según el cual pueden definirse como obsesivos, y por un arquetipo que lo es de la incesante búsqueda intelectual y del anhelo de un logro excepcional. Este catálogo no se presenta aislado, sino rodeado de un entramado de motivos para cuya interpretación es necesario contar con la clave de la melancolía; de hecho, se nos ofrece toda una colección de motivos incluidos en el universo semiológico de dicho código: flora, fauna, paisajes, colores, gestos, etc., que tienen una historia significativa en su trayectoria iconográfica. Tal diseño, unido al núcleo central de concepciones esotéricas que son la base alegórica para los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, nos lleva a transitar, al tratar el hermetismo de Lugones, por unos espacios más amplios que los generalmente aceptados.

Sea como fuere, antes de acometer el estudio de los cuentos de *Las fuerzas extrañas* es necesario entender de qué se trata en el libro, cuestión que aparece más clara si la consideramos en la íntima relación que guarda con lo que Lugones expondría algunos años después en su *Prometeo*.

7.4 Bases cosmogónicas de *Las fuerzas extrañas* a la luz de *Prometeo*

A la hora de repasar los significados del mito prometeico en páginas anteriores nos centramos en la visión del mismo según lo había reflejado la antigüedad precisamente porque en ella están las fuentes de las que bebe nuestro escritor argentino, que –extraordinario conocedor de la cultura y la literatura griegas– cita y comenta no sólo las versiones de Esquilo, Hesíodo y Platón, sino fuentes más recónditas[75], y manifiesta al principio su propósito de fomentar la veneración por la antigüedad griega acercándose de modo directo, sin intermediarios, a ella, a las ideas que nos llegan por sus textos, y rechazando las interpretaciones modernas de la mitología:

> estudiando las ideas griegas en la opinión *directa* de los mismos griegos sobre la mitología que las resume [...] este libro puede presentar el interés de una expresión directa de las ideas griegas, respetadas hasta la adopción de las explicaciones más extrañas en apariencia; lo cual quiere decir, libertadas de la lógica moderna y de las conclusiones científicas actuales[76].

[75] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 988.
[76] *Ibidem*, p. 779.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como ya apuntamos, sus ideas sobre lo que representa el mito del que se ocupa tienen el carácter prácticamente de una revelación, están en consonancia con concepciones esotéricas antes que ser deudoras de interpretaciones ortodoxas o literales. Por supuesto Lugones no se toma a la ligera aquello de lo que trata, es más, demuestra tener una verdadera fijación por la veracidad esencial de las concepciones que explica, dando un tono a su discurso que hace que no podamos pensar que su empeño sea más literario que serio. No pretende contar ficciones, sino revelar verdades ocultas, y ello queda puesto de manifiesto también a la hora de escoger sus fuentes, esas fuentes clásicas en que se apoya para su ensayo, y después aquéllas sobre las que basa su interpretación del mito de Prometeo. Para el diseño general, nos dice:

> he tomado como autores fundamentales a Hesíodo y a Homero para la teogonía, prefiriendo al primero como más genuino, desde que aquella está en el otro subordinada a la poesía; para la filosofía a Platón, reconocido como el más alto intérprete de los misterios; para el drama prometeano a Eskilo naturalmente; para las confrontaciones fenicias, a Sanchoniaton en los dos fragmentos conservados por el tratado de la *Preparación evangélica*, de Eusebio; para los orígenes cristianos, a San Dionisio Areopagita, San Clemente alejandrino, San Agustín y los escritos gnósticos. Por último, para las letras latinas a Cicerón, Virgilio y Ovidio. En la narrativa, llevo por guía a Herodoto, Plutarco y Pausanias, cuya veracidad está reconocida. Algún otro antecedente como el de Evemero, constituye una mera relación, al no habernos llegado sino bajo la forma de citas. Aristóteles poco se ocupó del asunto, de manera que sólo me ha servido para confrontar. Plutarco, tan noticioso e interesante, fue un platónico estricto, así es que sus referencias tienen para mi asunto innegable importancia, considerándolo yo una fuente[77].

Luego desfilan por sus páginas muchos otros: Spinoza, Darwin, Spencer… pero el autor asienta claramente cuáles son las bases fundamentales de su sistema de ideas globalmente considerado:

> Mi punto de partida serán los libros platónicos, principalmente el *Timeo*, confrontados y ampliados con las especulaciones vedantinas del libro del *Dzyan* que H. Petrona Blavatsky en la *Doctrina Secreta* ha tornado accesible a las mentes occidentales[78].

Y continúa subrayando la tremenda importancia de Platón:

> Platón representa el más alto tipo de la civilización griega. Estudiar su doctrina equivale a una resurrección del alma helénica en su máxima expansión humana […] Los *Diálogos* crearon propiamente el estilo griego como cualidad de raza […] y el *Timeo* formuló la más alta enseñanza de la mente griega, erigiendo al socrático de aquellos tratados, en un igual de los espíritus más altos que hayan honrado la especie […] Es, pues, por su carácter equidistante de los principales focos de información mitológica, una obra central y un fundamento[79].

---

[77] *Ibidem*, p. 828.
[78] *Ibidem*, p. 833.
[79] *Ibidem*, pp. 833-834.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Su interpretación del mito conllevará la exégesis de los textos de Esquilo, Hesiodo y Platón fundamentalmente. Lugones argumenta la concordancia que ve en las creaciones de los tres autores griegos, y así, aunque glosa más por extenso el drama de Esquilo, presenta una lectura conjunta con la de Platón y Hesiodo, y resume brevemente lo que dice sobre ello la *Teogonía* de este último, en cuyo relato no observa diferencia esencial con el de Esquilo[80]. Se reconoce, eso sí, discípulo de Platón, que completaría las enseñanzas del dramaturgo griego:

> Hesíodo le llama "el bienhechor Prometeo", así como designa a Epimeteo, su hermano,"el primer autor de nuestros males" por haber cedido a la pasión de la mujer. Este es, asimismo, el pensamiento de Platón en el *Protágoras*, y no necesito advertir que mi interpretación sigue las enseñanzas del Maestro: Prometeo es un bienhechor de los hombres. El fuego que les da constituye un mero detalle, resaltando como los dones más preciosos, la destreza y la cordura. He preferido, como es natural, leer a Eskilo con Platón... Podría añadir también que con los Padres de la Iglesia, quienes lo consideraban un símbolo de Jesucristo. El poema andradiano se inspira en la misma idea[81].

No obstante, antes de acercarnos directamente al análisis del mito realizado por el poeta argentino, conviene proceder resumiendo –y con ello seguiríamos aproximadamente el orden de su exposición– las ideas básicas de la cosmogonía en que se inserta el simbolismo prometeico, sobre todo porque serán las mismas que aparecerán explicadas "científicamente" en el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" de *Las fuerzas extrañas* y alegorizadas en los cuentos del libro.

Las consideraciones del libro *Prometeo* en relación con la mitología dan a ésta un significado que permite concebirla como un entramado alegórico de enorme potencia representativa que le sirve al poeta para mostrar un sistema filosófico, ético y estético sustentado en la cosmogonía y la palingenesia:

> Sin la cosmogonía y la palingenesia que constituían esencialmente la enseñanza de los misterios, el sistema moral, filosófico y estético de los griegos carece de fundamento racional[82].

La cosmogonía a que se refiere Lugones, siguiendo a H. P. Blavatsky, se rige por la ley de la periodicidad, en virtud de la cual se sucederían en el universo periodos de actividad o vida y periodos negativos o de inactividad en que se produce "la reducción del universo al

---

[80] "El relato, como se ve no difiere del de Eskilo en su esencia, aunque me parece más conforme con el episodio de la caída. No es propiamente el don de la inteligencia a los hombres lo que la consuma, sino la cohabitación sexual, como lo prueban los durísimos conceptos de Hesíodo sobre la mujer, a quien imputa todas las desgracias de los humanos". *Ibidem*, p. 1003.

[81] *Ibidem*, pp. 996-997.

[82] *Ibidem*, p. 779.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estado de espíritu puro: la reabsorción en lo absoluto"[83]. Los renacimientos no supondrían meras repeticiones, sino progreso, y la mitología "escenificaría" el drama entre las huestes de espíritus solares, númenes del bien, inteligencias capaces del sacrificio por la evolución y el progreso de los seres terrestres, y la de los espíritus lunares, agentes de la fatalidad, entidades egoístas y materialistas. Los primeros son héroes caídos por amor al hombre y, por supuesto, el ejemplo máximo de los mismos es el titán Prometeo.

De la palingenesia –el otro gran principio que está en la base de buena parte de las enseñanzas ocultas– repite Lugones en varios lugares de su *Prometeo* que es el fundamento de los misterios y de la mitología. Esta palingenesia responde a la misma ley de periodos de inactividad y renacimiento del universo. Para el hombre el resultado de estos ciclos es "la inmortalidad del alma y el renacimiento o palingenesia como entidad espiritual, en distintas vidas y diversos mundos"[84]. El poeta desvela el carácter simbólico en relación con la palingenesia de leyendas mitológicas como las de Hércules o la de Orfeo.

Tales planteamientos llenan de símbolos el entramado mitológico y les asocia dos cultos antagónicos: el de lo solar y el de lo lunar, con sus respectivas divinidades y atributos, de una significación más alta y trascendente, que implica la evolución entera del espíritu humano, su destino cósmico. El desarrollo de la idea es como sigue: dentro de un proceso cósmico, que implicaba varias existencias y diversos astros, sucedió que los espíritus de la luna, concluido el ciclo vital de este astro, pasaron a encarnarse en la animalidad terrestre, aún hermafrodita y ovípara, de calidad superior aunque evolutivamente menos avanzados que los espíritus lunares, que la hicieron progresar por tanto. "Entonces, –explica Lugones– una parte de los espíritus del sol, que así como su astro originario en lo material, dirigían la evolución de los planetas, decidió sacrificarse para acelerar la evolución de los seres terrestre, y encarnó en el ser ya habitado por los espíritus lunares. Perdió así su rango, dándole inteligencia y conciencia, es decir, volviéndolo responsable"[85]. Sin embargo, aunque en última instancia todos los espíritus solares hubieran de encarnar necesariamente por imperio de la ley fatal, algunos retrasaron la desagradable tarea y tuvieron que cargar por ello con las consecuencias de los actos cometidos por los seres a los que privaron de la espiritualidad solar, mientras que los que

[83] *Ibidem*, p. 835.
[84] *Ibidem*.
[85] *Ibidem*, p. 841.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

habían recibido el favor de los sacrificados que se adelantaron a la ley iban por delante en el progreso evolutivo[86]. De estas encarnaciones sucesivas dice Lugones que

> eran proyecciones espirituales, o, si se quiere, acumulaciones de diversos estados de fuerza, compatibles en un solo ser; así como en un solo cuerpo pueden coexistir la luz, el calor y el magnetismo[87].

En definitiva, los superiores espíritus solares sacrificados por el hombre primitivo, encarnados en la materia y sometidos así a los agentes de la ley fatal ("de aquí su carácter de Cristos clavados en la cruz, símbolo de la materia"[88]) sufrían una caída bajo el poder de la entidad inferior y vinieron a ser oprimidos tanto por los espíritus lunares como por los retardados solares, también inferiores a ellos pero materialmente más fuertes. La encarnación de los espíritus solares supuso, pues, un mejoramiento al acelerar el progreso evolutivo, pero no un triunfo: éste fue "del que encadena, aunque el encadenado le sea intelectualmente superior"[89]. En torno a ambos grupos se formaron la "magia negra" (culto lunar) y la "magia blanca" (culto solar), que correspondía a los misterios, a los que se accedía por la iniciación.

Los lunares son caracterizados como dioses egoístas, materialistas, sexuales, vengativos y temibles (se les rendía un culto basado en el miedo), agentes de la fatalidad, de naturaleza femenina, pasiva, a los que corresponde el cuarto elemento, el agua, y el símbolo de la cruz. Entre los animales son lunares aquellos con cuernos curvos (ovejas, vacas, toros, etc.) y los más lascivos, por ejemplo las palomas; dentro del mundo vegetal, el lirio, el eléboro, la manzana, la granada, etc.; entre las deidades, Zeus (Jehová hebreo), Ares o Marte, Ártemis o Diana, Hermes o Mercurio, Afrodita o Venus, Hades o Plutón, Poseidón o Neptuno, las ninfas o hadas, Dionisos o Baco, y todos los símbolos que se les asocian: la luna, la plata, el agua, monstruos como las sirenas, Tifón, Equidna, la Quimera, etc. Los solares, por su parte, son deidades y héroes bienhechores (médicos, artistas, constructores), destinados, no obstante, a un fin desdichado sin merecerlo, númenes civilizadores y libertadores –de ahí que se les rindiera culto por gratitud– representados por el sexo masculino, domadores de monstruos a los que es común el antagonismo con Zeus y con los númenes lunares y acuáticos en general, así como con la mujer, que les es fatal; en

[86] *Ibidem.*
[87] *Ibidem,* p. 842
[88] *Ibidem*, p. 845.
[89] *Ibidem*, p. 858.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo que respecta a los héroes se da el caso de su servidumbre, con la particularidad de que el servidor es siempre superior al amo, y escenifican el "eterno argumento de la caída en la materia y sus consecuencias"[90]. Estos héroes aúnan la mayor excelencia concebible y la desgracia inevitable: "la desgracia acompañaba habitualmente a los númenes y héroes solares"[91]. A este grupo pertenecen divinidades como Cronos, Hefaestos o Vulcano, Hera o Juno, Atena o Minerva, Apolo, Hestia o Vesta, Deméter o Cibeles, las Gracias, las Musas, Asclepios, Aristeo, etc.; y héroes como Heracles, Orfeo, Teseo, Cadmo, Cécrops, Erictonio, Jasón, Belerofonte, Aquiles, el titán Prometeo, Dédalo, Faetón, etc., así como los atributos o símbolos asociados a unas y otros: el oro, los ojos, el color azul, el acero, la videncia, la castidad, la caída, la música, las artes, la medicina, actividades tales como la fundación de ciudades, la navegación, la construcción, la arquitectura, la legislación, la agricultura, la hilandería, la astronomía, etc.; animales como el cisne (representaba a la poesía por su canto antes de morir), el delfín, el cuervo, el pavo real, el gavilán, el gallo, la corneja, el dragón o serpiente, el búho, el león, el perro...; en el reino vegetal, el laurel, la palmera, las plantas medicinales, las flores heliotrópicas en general, etc.; entre los elementos son solares el aire y el fuego (fuerza eléctrica primordial y elemento purificador). La estirpe solar tiene asimismo homólogos en otras mitologías: menciona Lugones, entre otros, los héroes escandinavos Heindall y Sigurd, el dios egipcio Osiris, el civilizador mejicano Quetzalcóatl o el Lucifer hebreo.

Los misterios tenían en esos mitos las claves de su sistema, y una de las principales era el mito de Prometeo, titán representante de las huestes de númenes solares, de esas deidades redentoras sacrificadas por el progreso en la evolución de los hombres mediante su caída "en la materia de los habitantes de la tierra"[92]. Siguiendo lo que Lugones mismo llama la "interpretación espiritualista", el mito simboliza la lucha contra las fuerzas fatales en la que el titán, al encarnar en la humanidad ("los sinmemoria de Eskilo"[93]), la dota de la mente, "sintetizada en la memoria, su facultad central"[94]. El fuego prometeico no es el fuego material, y por tanto el episodio del robo del fuego no es sino una metáfora que se refiere a cómo Prometeo dotó de mente a una humanidad primitiva:

[90] *Ibidem*, p. 900.
[91] *Ibidem*, p. 903.
[92] *Ibidem*, p. 992.
[93] *Ibidem*, p. 986.
[94] *Ibidem* p. 984

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Los autores modernos convienen en que el mito de Prometeo alegoriza el descubrimiento del fuego: beneficio superior a todos en la humanidad inferior que Eskilo describe y que fué redimida por el Titán. Este pretendido descubrimiento no resiste a la crítica [...] el bien comunicado fué la mente, sintetizada en la memoria, su facultad central [...] se asimilaba la mente al fuego y al sonido o "verbo" creador. Eran los fenómenos primordiales del universo al despertar para un ciclo activo; las manifestaciones de las primeras potencias cósmicas. Por esto, dice el poema, Prometeo conocía el secreto de las *Parcas* [...] tal fuego simboliza la mente con que el titán dotó a los sin memoria de Eskilo[95].

El sacrificio de Prometeo implica que como desdichado numen solar caído quedará encadenado hasta realizarse su "ciclo de necesidad" –a través de sucesivas encarnaciones– y recobrar su rango de espíritu superior. Por su parte Epimeteo representaba a las razas sin mente, a la hueste lunar, y recibió el castigo de Pandora, que "era la humanidad bestial con las tentaciones del sexo o estímulos ciegos de la materia"[96]. Además, Prometeo –argumenta Lugones– no solo dotó a los hombres de mente, inteligencia, memoria, sino que al darles "ciegas esperanzas" (quitándoles el instinto elemental de prever la muerte que los hacía "esclavos de la fatalidad") "inauguró el progreso"[97]:

> Supiéramos cuándo vamos a morir, y perderíamos todo estímulo. Progresamos porque no pensamos en la muerte. Esta es la "ciega esperanza" del titán. De aquí nace también la continuidad del esfuerzo humano[98].

Así pues, esa ciega esperanza no es sino "la *idea* de la inmortalidad"[99].

Por todo ello, Lugones entiende que el drama de Eskilo, que cita profusamente, es una revelación:

> Lo cierto es que el Prometeo, como va a verse, era una revelación de los misterios. Bajo este concepto abordaré la interpretación del drama eskiliano[100].

Por la exposición arriesgada de los significados ocultos del mito, Esquilo, "nacido en la misma Eleusis", hubo de sufrir trágicas consecuencias, incluida la persecución:

> Sábese que Eskilo hubo de sufrir consecuencias fatales por haber descubierto en su poema del *Prometeo Encadenado* más de lo que debía, violando su juramento aunque con buen fin. Una prueba más, sea dicho de paso, de la gravedad que comportaba el secreto de los misterios [...] para gente informada de aquellas cosas, y por lo tanto susceptible de inferir muchas otras en aquel lenguaje cuya actualidad aclararía conceptos para nosotros oscuros, el poeta fue quizá demasiado lejos. Sobre todo si se relaciona el poema con *Las Suplicantes* y *Los siete contra Tebas*, también referentes al arcano de los misterios. Feliz transgresión, sin embargo, puesto que poniendo a su autor en trance análogo al del titán por él glorificado, permite a los hombres conocer siquiera en parte el secreto de aquellas cosas sublimes. Comparado con el drama ritual de Eleusis, o sea la leyenda de Deméter y de

[95] *Ibidem*, pp. 983-986.
[96] *Ibidem* p. 993.
[97] *Ibidem*, p. 995.
[98] *Ibidem*.
[99] *Ibidem*, p. 996.
[100] *Ibidem*, p. 992.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Perséfona, el Prometeo constituye, efectivamente, toda una revelación. Aquello representa el concepto general de la palingenesia, y esto el arcano mismo de la existencia humana, la clave del problema del mal[101].

La justificación del poeta en lo que se refiere a la violación del juramento de Esquilo, a su transgresión, que juzga benéfica, sugiere la atracción del propio Lugones por esos quebrantamientos. Y ciertamente no podemos esperar menos de las ambiciones literarias del escritor argentino, así como de sus conocimientos teosóficos, que quiera hacer de sus cuentos alegorías reveladoras de las mismas enseñanzas secretas; nos vale recordar al respecto que los peligros atraídos por Esquilo amenazan al Lugones narrador de "El puñal" –uno de los *Cuentos fatales* (1924) al que ya aludimos–, que ha logrado convertirse en un autoiniciado y dar con las palabras secretas (que pronuncia, violando temerariamente la prescripción de no hacerlo) con las que convoca la presencia del miembro de una antigua hermandad, cuyo relato constituye el cuento y una verdadera revelación[102].

Las fuerzas extrañas constituyen, pues, un ejemplo fascinante de creación literaria y densidad simbólico-alegórica. Conociendo las bases de la cosmogonía concebida por Lugones podremos acceder con mayor facilidad a los significados ocultos tras la fábula.

El libro que nos ocupa consta de doce cuentos y un "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones". Theodore W. Jensen, en un trabajo sobre el pitagorismo en estos cuentos (que comienza muy bien, estableciendo algunas bases idóneas para la comprensión de los mismos, pero se estropea un poco al descender a la explicación concreta de las narraciones, pues no aclara nada sustancial) sugiere el simbolismo numérico que subyacería a la estructuración de la obra en doce relatos y la Cosmogonía: "Es interesante notar que el libro contiene doce cuentos, puesto que el número sagrado de los pitagoristas fue doce. Si se cuentan las divisiones de la "Cosmogonía", es visible que hay doce también: el Proemio, las diez lecciones y el Epílogo. Así las dos partes del libro están en un estado de equilibrio [...] esta estructura misma refleja el espíritu pitagórico del conjunto"[103]. El cuidado meticuloso con que Lugones diseña sus creaciones, sus comentarios en sus propias obras sobre simbolismos de la misma especie (no hay más que leer el cuento "La metamúsica") permiten pensar que, en efecto, hay un designio a la hora de estructurar de tal modo *Las fuerzas extrañas*. Además, el autor había publicado en revistas más relatos de los que

[101] *Ibidem*, pp. 1003-1004.
[102] L. Lugones, *Cuentos fatales*, op. cit., pp. 60-79.
[103] Cf. T. W. Jensen, "El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones", op. cit., p. 300.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

incluye en su libro de 1906, alguno incluso contaba con el mismo protagonista de uno de estos cuentos (el doctor Paulín, de "El psychon", aparecía en "El espejo negro"[104]), y sin embargo seleccionó justamente doce narraciones. Profundizando un poco, por nuestra parte, en el simbolismo del doce, encontramos que tiene un sentido cosmológico que se aviene con el contenido alegórico de los cuentos: "Doce es el número de las divisiones espaciotemporales [...] El doce simboliza el universo en su desarrollo cíclico espacio-temporal [...] Simboliza también el universo en su complejidad interna"[105]. Agrippa destaca igualmente el carácter divino de tal número en su *Numerología oculta*: "el número duodécimo es divino, porque sirve para medir los cielos, y ayuda al gobierno de los espíritus [...] Asimismo la fuerza del duodécimo es muy grande en los misterios divinos"[106]. Pero si a las razones esgrimidas antes añadimos que la ambición de Lugones de "revelar" toda una teoría cosmogónica haría más evidente la conveniencia de reflejar en la obra en que lo hace la relación numérica que preside la creación, podemos pensar que tan significativo como el hecho de que haya doce cuentos debe serlo el que el "Ensayo de cosmogonía", que es la revelación definitiva, se dé en diez lecciones. En ellas se cifra el proceso de la creación desde el origen del universo hasta el hombre, y por lo que sabemos, más importante para los pitagóricos fue el diez que el doce: "10 es el número de la *Tetraktys* pitagórica: la suma de los cuatro primeros números (1 + 2 + 3 + 4). Tiene el sentido de la totalidad [...] *La década era para los pitagóricos el más sagrado de los números, el símbolo de la creación universal*, sobre el cual prestaban juramento con el nombre de *Tetraktys*. Lo evocaban en sus juramentos en esta forma: «La *Tetraktys* en la que se encuentra la fuente y la raíz de la eterna naturaleza»"[107]; la perfección del diez hizo que Pitágoras lo llamara "*panteleia* o «el todo perfecto»"[108]. También Agrippa afirma que "El Denario es llamado número de todo o universal, y número completo, que señala el curso de la vida"[109]. Y el propio Lugones hace referencia en una nota dentro de la "Quinta lección"

[104] Éste se publicó en *Tribuna*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1898.
[105] Cf. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos,* op. cit., pp. 423-424.
[106] Cf. E. C. Agrippa, *Numerología oculta*, Barcelona, Obelisco, 2003, pp. 71-72.
[107] *Ibidem*, p. 418.
[108] Cf. P. Gorman, *Pitágoras,* op. cit., p. 165.
[109] Cf. E. C. Agrippa, *Numerología oculta,* op. cit., p. 67.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" a que, junto al número 7, "la *docena* y la *decena* [eran] también números sagrados"[110].

El conjunto de cuentos de *Las fuerzas extrañas* conforma una serie con un material temático diverso, pero también con algunas constantes que han invitado reiteradamente a ensayar clasificaciones: Speratti Piñero estableció dos grupos, el de los cientificistas y los de tema legendario, sin acertar a situar en su esquema "Un fenómeno inexplicable" ni "El origen del Diluvio"[111]; Alix Zuckerman distingue los de base científica, los de fuente entre científica y filosófica y los de fuente legendaria diversa[112]; Pedro Luis Barcia diferencia los cuentos de fantasía científica basados en una ciencia natural o en un fenómeno paranormal, y los sobrenaturales, de temática variada[113]. En realidad, no es tan fácil como pueda parecer encontrar categorías claras y puras para clasificar los cuentos: los que suelen meterse en el saco de los "cientificistas" comparten con algunos otros, que no lo son estrictamente, la estructura básica de la mayoría –pero no todos– de aquéllos. Tal estructura implica un narrador en primera persona que relata la revelación que le hace un amigo o conocido sobre un descubrimiento. A dicha estructura se ajustan estrictamente "La fuerza Omega", "La metamúsica", "Viola Acherontia" y "El psychon"; "Un fenómeno inexplicable" tiene también el carácter de una revelación, pero en este caso no se trata de un hallazgo científico; en "Yzur" el narrador es el propio investigador, una especie de antropólogo. La explicación evolucionista en "El origen del Diluvio" hace que se origine un relato que admitiría su inclusión entre los cuentos cientificistas o –por aquello a que remite el título– entre los de tema bíblico. Además de éste, tienen referente bíblico y se refieren al mismo episodio del Génesis, "La lluvia de fuego. Evocación de un desencarnado de Gomorra" y "La estatua de sal"; pero a su vez el primero de estos dos y "El origen del Diluvio" comparten el artificio narrativo de hacer que el narrador sea un espíritu cuya ubicación desconocemos, pero cuya inquietante presencia viene a corroborar ideas sustentadas por las corrientes ocultistas. En realidad, estos tres cuentos contienen, no sólo bajo el ropaje de las

[110] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 166 n. 6.
[111] Cf. T. W. Jensen, "El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones", op. cit., p. 300. Carmen Ruiz Barrionuevo sigue la misma clasificación básica ubicando sin problemas los citados cuentos entre los cientificistas. Cf. C. Ruiz Barrionuevo, "De lo fantástico a lo neofantástico", op. cit., pp. 129-146.
[112] Cf. A. Zuckerman, "*Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones: análisis crítico", en J. O. Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Nueva York, Eliseo Torres, 1975, pp. 237-253, p. 237.
[113] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., pp. 14-15.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imágenes creadas por el escritor, sino también bajo el de las imágenes bíblicas, revelaciones esotéricas. Los otros de tipo legendario se ofrecen en contextos muy diferentes: el de las cruzadas cristianas medievales en "El milagro de San Wilfrido" –que tiene como base lo narrado por Torcuato Tasso en su *Jerusalén libertada*–, el de la mitología pagana en "Los caballos de Abdera", y el de sabor folclórico tradicional en "El escuerzo".

La tarea analítica se ha dirigido tanto a las narraciones del libro individualmente como a la obra en su conjunto, aunque los estudios más penetrantes resultan ser aquellos que consideran el carácter unitario de *Las fuerzas extrañas* y, notablemente, los de quienes tienen un conocimiento amplio de la obra de Lugones, pues la indagación en el complejo universo literario del poeta argentino da sus mejores resultados cuando se tiene en cuenta su sistema de pensamiento. En esta línea se ha puesto de manifiesto en diversos trabajos la relación entre los relatos y el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones": la "Cosmogonía" constituiría la explicación científica de los principios y realidades que las ficciones de los cuentos ilustran alegóricamente[114], si bien es cierto que, como se ha señalado, aquél como éstos participan de ambos componentes, el científico y el ficcional, pues en los cuentos encontramos demoradas explicaciones científicas y el "Ensayo" se enmarca en una estructura de ficción[115].

En cualquier caso, debido a que la relación entre ambos tipos de textos incluidos en *Las fuerzas extrañas* crea una red de alusiones y al hecho de que el "Ensayo" sirve para exponer los principios que más interesaron a Lugones –literaria y extraliterariamente–, se hace conveniente repasar, siquiera muy sumariamente, las ideas presentadas a lo largo de las diez lecciones para tener la base y el panorama completo que luego nos hará más fácil desentrañar el sistema alusivo de los cuentos, dejándonos para el final, eso sí, el marco ficcional –que transforma el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" en otra narración, aunque definitivamente trascendente– y la indagación sobre el misterioso revelador.

---

[114] Así lo ha visto Jensen, que indica: "Mientras cada parte es una expresión del concepto lugoniano del universo, la "Cosmogonía" lo presenta científicamente, y los cuentos lo presentan metafóricamente [...] ambas partes expresan generalmente las mismas ideas". Cf. T. W. Jensen, "El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones", op. cit., p. 300.

[115] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A lo largo de las lecciones se exponen las ideas sobre los orígenes del universo hasta llegar al hombre. He aquí algunos de los principios fundamentales en los que se basa la hipótesis, varios de los cuales nos son familiares por *Prometeo*: la ley de periodicidad en el universo (el universo como energía absoluta, éter puro, iría seguido por un periodo equivalente de manifestación o existencia material que sería no la repetición sino la continuación de la última existencia material), la reencarnación en la esfera humana en analogía con esa ley de periodicidad, la electricidad puramente dinámica (inconcebible para nosotros) como el primer ser del universo o primera manifestación del éter, la indistinción entre fuerza y materia (la materia como equilibrio de fuerzas), la presencia de inteligencia y pensamiento en todas las manifestaciones de la vida (panpsiquismo), el pensamiento como forma de energía absoluta y la inteligencia de las fuerzas (son energía manifestada, pensamiento), los errores de las inteligencias primordiales en la evolución, el hombre como mejor instrumento para apoderarse de la energía etérea, los hombres como primeras existencias animales –invirtiéndose así la escala darwiniana–, las influencias entre astros –pues las energías de unos pasan a otros para continuar su ciclo evolutivo en ellos–, las aportaciones de los espíritus solares y lunares al hombre, etc.[116].

En definitiva, el egregio revelador de esta cosmogonía ofrece un relato del que concluye el espiritualismo subyacente en la organización universal y la analogía como principio de verdad, indicador de parentescos entre realidades diversas. Para ello acude tanto a supuestos afines a doctrinas esotéricas, como a otros de carácter científico (incluyendo descubrimientos recientes), pero también contrasta con frecuencia sus ideas con las nociones científicas en boga para mostrar la superioridad de las propias o para justificarlas con más razón; y en los descubrimientos que nos muestra encuentra explicaciones para imágenes del *Zohar*, para hechos del Génesis bíblico o para el significado del mito de Prometeo. En cualquier caso, asombra, como siempre en Lugones, la vastedad de sus conocimientos científicos y la capacidad para integrar en un solo sistema concepciones provenientes de las fuentes más heterogéneas[117].

---

[116] Estas concepciones son heredadas de la doctrina teosófica expuesta por H. P. Blavatsky en obras como *La doctrina secreta*. Se puede leer una síntesis de las mismas en H. P. Blavatsky, *Doctrinas y enseñanzas teosóficas*, op. cit.

[117] En realidad esto está perfectamente acorde con la teosofía, que trata de integrar y reconciliar en su sistema ético diversas religiones y doctrinas de las más variadas culturas, extrayendo la verdad común a todas ellas,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No es difícil percatarse de que muchos de esos principios han servido como soporte a los relatos anteriores, y los vemos, de hecho, expresados en ellos, de modo que cuando llegamos al "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" ya nos resultan perfectamente familiares muchos de los postulados defendidos allí. Repetimos, no obstante, que la clave semiológica de los mismos o el sentido de su expresión fabulosa o mítica los detectamos merced a la obra *Prometeo*. Pongamos un ejemplo: aunque el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" aluda a la presencia de lo solar y lo lunar en la evolución del ser humano, es en *Prometeo* donde vemos los símbolos que se les asocian y su significado, lo que nos proporciona un código para identificar y explicar aquellos cuentos que desarrollan una alegoría representativa de la encarnación de las energías solares y lunares y sus consecuencias. Como vemos, son obras estrechamente ligadas que, para más evidencia, contienen referencias cruzadas, porque si en *Prometeo* se nos remite en varias ocasiones al libro de 1906, en el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" se alude a las ideas en torno a la espiritualidad solar que desarrollará el autor en su obra de 1910, y ya en el "Ensayo" de *Las fuerzas extrañas* se apunta en una nota la equivalencia de la idea que expone, con el mito de Prometeo: "Este es el origen del mito de Prometeo, un numen que roba fuego para los hombres. Cuando se sabe que Prometeo viene de *pro-methis*, "premeditación", el mito resulta enteramente claro"[118]; por si no lo era, el autor nos descubriría el simbolismo del mito en el ensayo posterior.

7.5 La lección de Shakespeare como creador de tipos

La vinculación señalada por Victor Hugo entre Esquilo y Shakespeare, en quien el poeta francés exaltó la construcción tipológica, encuentra en el *Prometeo* de Lugones un eco que nos parece muy indicativo de la manera en que el escritor argentino percibe las analogías entre genios que él mismo acercará en la creación propia y del lugar destacado que ostenta Shakespeare. Es esta primacía del escritor inglés lo que hace que una cita de Esquilo despierte en el autor de *Las fuerzas extrañas* la evocación del dramaturgo isabelino, y no a la inversa. Cuando Lugones comenta dicha cita del *Prometeo* de Esquilo, señala su

que poseen un fragmento de la misma, con un afán de universalidad sin límites que la hacen particularmente tolerante y abierta. Cf. H. P. Blavatsky, *Doctrinas y enseñanzas teosóficas*, op. cit., pp. 23-24.

[118] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 190 n. 6.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

similitud con una de las ideas más conocidas de las expresadas por Shakespeare. Si el punto de referencia se sitúa en el poeta inglés es, sobre todo, porque la perdurable resonancia de tal pensamiento la debemos a la formulación felicísima hecha por él, que acertó además al hacérselas pronunciar a un Prospero sabio y cansado en un tono elegíaco. Esos factores dan una hondura tal a la idea expresada, que han hecho que se grabe para siempre en el imaginario conceptual del hombre que medita sobre la condición humana, sobre la naturaleza de lo que consideramos real, sobre el destino final de lo que existe, sobre la caducidad. Reproduce, pues, Lugones las siguientes palabras pronunciadas por el Prometeo de Esquilo sobre la humanidad inferior: "Al principio, miraban en vano y no veían; escuchaban y no oían. Durante mucho tiempo, semejantes a las imágenes de los sueños, confundían ciegamente las cosas", y la comenta en una nota, recordándonos las secretas vinculaciones entre los genios que Hugo había destacado:

> Esto recuerda el tantas veces citado pensamiento de Shakespeare: estamos construidos de la misma madera que nuestros sueños. Los genios se entienden sin necesidad de conocerse[119].

Aunque tangencial al asunto exacto que nos ocupa en este epígrafe, la observación anterior es pertinente en el marco de este capítulo y es expresiva de la resonancia de Shakespeare así como del contexto en que se sentía. En cualquier caso, el proyecto de nuestro trabajo abarca más que lo shakespeareano y, por supuesto, no todo lo shakespeareano (eso sería empresa imposible, aun restringiéndolo al ámbito estudiado). En este capítulo, el Shakespeare concreto pasa a un segundo plano, pero su papel en la construcción de tipos queda como telón de fondo. Lo cierto es que, aunque partimos del tema de la asimilación y reelaboración de lo shakespeareano en la modernidad literaria hispanoamericana, nos hemos visto complicados en unas estructuras muy complejas, en primer lugar porque Shakespeare no viene solo, sino junto a Dante y Cervantes, sobre todo; tampoco sus personajes llegan siempre puros, sino a la vez fijados en momentos y lugares concretos, casi estereotipados a veces, y finalmente cambiantes, según se configuran mezclando rasgos de distintos tipos o mitos que conforman aquellos arquetipos en los que los hombres de las distintas épocas quieren verse reflejados; asimismo, pueden ser tomados con seriedad solemne e idealizados, o parodiados hasta quedar convertidos en caracteres

[119] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa*, op. cit., p. 994 n. 205.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cómicos o payasos tristes o patéticos; y además esas configuraciones se van produciendo en el seno del diálogo entre las artes y con los sutiles hilos del código artístico más prestigioso.

Podemos decir, pues, que aunque en *Las fuerzas extrañas* casi no aparezca Shakespeare (decimos "casi" porque significativamente una de las poquísimas referencias literarias es precisamente al dramaturgo inglés en "Viola Acherontia"), su perdurable lección se manifiesta en el catálogo de tipos que Lugones nos presenta y que es en sí mismo una herencia shakespeareana: Shakespeare como el gran creador de caracteres, trascendió –como todo el mundo sabe– la mera creación tipológica, dando vida a personajes complejos e individuales, pero también es cierto que a partir de ello, en el proceso de mitificación de algunos de esos personajes, éstos han llegado a convertirse en los ejemplares paradigmáticos de un determinado tipo: entre ellos estaría el del celoso (representado por Othello, fundamentalmente), el melancólico trágico (Hamlet), el misántropo (el propio Hamlet en su versión más mordaz, que se muestra con el lenguaje del equívoco humorístico, y Timón de Atenas en la más seria, evidente en el lenguaje de la increpación), el enamorado melancólico (Romeo), el ambicioso (Macbeth), el melancólico "malcontento", especie de filósofo moralista (Jaques), etcétera. Shakespeare nos legó, pues, junto con un soberbio cuadro de la naturaleza humana y un increíble estudio de caracteres individuales, una amplia galería de tipos que se han ido integrando en la tradición cultural de occidente, y cuyo conocimiento ha permeado incluso los diferentes estratos de la sociedad, pues ¿quién no tiene, aunque carezca de un conocimiento profundo de la obra o del personaje, al menos una imagen de Othello como el celoso por antonomasia, de Hamlet como el pensador trágico, de Romeo como el prototipo del enamorado, de Macbeth (menos popular que los otros) como el ambicioso, o incluso del conmovedor anciano loco, caído en desgracia y desposeído por dos de sus propias hijas que fue Lear como el padre frágil reconciliado con la amable Cordelia en una cumbre expresiva del amor paterno-filial, y, cómo no, de Ophelia, Cordelia o Desdemona como las inocentes, desdichadas y dulces damas de Shakespeare, al lado de las ingeniosas y agudas, entre las que destaca la Rosalind de *As you like it*?

Por su parte, *Las fuerzas extrañas* se construyen teniendo un referente tipológico: Fausto/Prometeo, y, al menos en la mitad de los cuentos, un referente psicológico: el del obsesivo. A partir de esas constantes, el autor desarrolla una serie de variaciones, lo que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

evidencia tanto la persistencia del tema y la fijación por los arquetipos como el deseo de enriquecer el cuadro haciendo a la vez una obra unitaria.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6 Estudio de los cuentos y catálogo de tipos

7.6.1 "La fuerza omega". El mago

El primer cuento del libro es "La fuerza Omega", que inaugura además la serie de los relatos científicos. Se había publicado –poco antes de aparecer en *Las fuerzas extrañas*– en *El Diario* de Buenos Aires el 1 de enero de 1906 (en el número de Navidad y Año Nuevo). El marco estructural es el que se repite en la mayoría de los cuentos de esa serie: un narrador en primera persona relata el descubrimiento que le revela un científico o investigador. Así pues, se nos presenta al excéntrico sabio y se nos narra el momento de su revelación: ésta se inicia con una exposición teórica de los principios que están en la base del descubrimiento, sigue con la exhibición del aparato que pone en acción la fuerza descubierta y por último asistimos al desenlace del experimento. En el caso de "La fuerza Omega" hay dos en vez de un confidente, pues al narrador se une un joven médico con más interés por la filosofía que por la ciencia estudiada. El descubrimiento se basa en la demostración de la fuerza mecánica del sonido, para lo cual el investigador ha diseñado un aparato que mediante la aplicación de la onda sonora en progresión proporcional al centro molecular de un cuerpo logra su desintegración.

Las bases fundamentales de la demorada explicación que da el descubridor de la fuerza a sus interlocutores forman parte de las ideas que Lugones sostiene en otros lugares a los que ya nos hemos referido. Para determinar el sentido último de la historia y el carácter verdadero del personaje es conveniente entender la naturaleza de la fuerza que el escritor trata en el cuento. Así pues, el pensamiento del sabio del relato se vertebra sobre varias ideas: la identidad entre la mente y las fuerzas directrices del cosmos y por tanto "entre las leyes que rigen al pensamiento humano y al universo" [120], la naturaleza también análoga de las fuerzas (procedan de la electricidad, luz, calor o sonido) en tanto que materia, y la capacidad del sonido para volverse fuerza mecánica. Semejante caracterización de las fuerzas se nos dará en el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones", lo que tiene la importancia de situar en un estatus semejante a los dos reveladores, así como de mostrar la sintonía de tales ideas con las del propio Lugones. Precisamente al referir el narrador en "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" el poder de las fuerzas para dirigir la evolución cósmica, especifica que esto

[120] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 26.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ocurre especialmente con las fuerzas originales como el sonido o la luz, que son formas de la electricidad primordial. Además, dentro del panpsiquismo que expresa Lugones en el "Ensayo"[121] las fuerzas mismas aparecen como "manifestación de pensamiento", y aún nos insiste el autor en una nota en que "conviene no olvidar que si el pensamiento es la energía primordial, todas las fuerzas (energía manifestada) son pensamiento, es decir seres inteligentes"[122]. De aquí, al menos en parte, deriva la naturaleza "extraña" de tales fuerzas, que se muestran como seres autónomos.

Ahora bien, de acuerdo con el espiritualismo que sustenta las concepciones de científicos como el de "La fuerza Omega", al ser estas fuerzas extrañas manifestaciones de pensamiento, una proyección de los mismos, no dependen de la máquina ni de ningún otro soporte físico, antes bien tales intermediarios han de considerarse como meros estorbos. Para defender esta consideraciones Lugones acude a las ciencias ocultas en su cuento, donde dice el científico:

> día llegará en que aquella sabrá regirlas sin las máquinas intermediarias, que en realidad deben de ser un estorbo [...] el esfuerzo humano debería tender a la abolición de todo intermediario entre la mente y las fuerzas originales, a suprimir en el posible la materia –otro axioma de la filosofía oculta; mas, para esto, hay que poner el organismo en condiciones especiales, activar la mente, acostumbrarla a la comunicación directa con dichas fuerzas[123],

si bien en una nota de *Prometeo* el escritor hace confluir al ocultismo y la física para sostener similares concepciones:

> los progresos más recientes de nuestra física estriban en la emancipación de las fuerzas, pasando a ser verdad esta aparente paradoja: a menos materia más fuerza, en los estados sutiles de aquella: y nadie ignora que en la vida, la virtud, o sea la verdadera libertad moral, resultante del dominio de las pasiones materiales, es una fuerza efectiva. A mayor espiritualidad, mayor poder. He ahí a la ética y a la ciencia produciendo análogos efectos, en un como preludio de posibles síntesis futuras[124].

Así arribamos a la cuestión fundamental, que es el carácter extraordinario del sabio que protagoniza el cuento; la fuerza física que realiza prodigios no es sino la de su propia mente preparada. Marini-Palmieri ha señalado la vinculación entre el protagonista de "La fuerza Omega" y el investigador norteamericano procedente de Philadelphia llamado M. J. W. Keely, cuya experiencia desarrolla H. P. Blavatsky en la sección IX de la "Addenda" a la segunda parte de su "Cosmogénesis" en *La doctrina secreta*,

[121] Dice en la "Novena lección. La inteligencia del universo", donde trata del "universo como manifestación inteligente" que "(...) parece que no es ya tan absurdo buscar pensamiento en toda manifestación de la vida". *Ibidem*, p. 178.
[122] *Ibidem*, p. 182 y n. 2. Eso mismo lo expone él en *Prometeo* y además reproduce allí una larga cita de su "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones": "Las fuerzas están demostrando a cada momento su inteligencia". Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 821.
[123] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 26.
[124] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 837, n. 47.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

titulada "La fuerza del futuro, sus posibilidades y sus imposibilidades". Los descubrimientos hechos por Keely en 1885 fueron publicados en la revista mensual de la Sociedad Teosófica Francesa llamada *Le Lotus* entre octubre y noviembre de 1887: había descubierto la fuerza etérica mediante un aparato (el "motor Keely") que le permitió concentrar la fuerza originada por el sonido producido por diapasones insertos en una caja, y proyectarla, una vez había sido reunida en un *liberador*, para mover volúmenes o para desintegrar las masas de los mismos[125]. El parecido entre los fenómenos estudiados y los aparatos inventados por Keely y por el sabio de "La fuerza Omega" es más que evidente. Las expresiones que designan el principio de acción de los aparatos son muy similares: H. P. Blavatsky nos informa de que el investigador norteamericano ha dado a la fuerza descubierta el nombre de "Fuerza o Fuerzas Interetéricas"[126] y el protagonista del cuento de Lugones argumenta que

> Anda por ahí [...] más de una fuerza tremenda cuyo descubrimiento se aproxima. De esas *fuerzas interetéreas* que acaban de modificar los más sólidos conceptos de la ciencia, y que justificando las afirmaciones de la sabiduría oculta, dependen cada vez más del intelecto humano[127].

Keely afirma la necesidad del "éter vibratorio"[128] para su máquina y el narrador de "La fuerza Omega" se refiere al aparato que se les muestra como un "generador de éter vibratorio"[129]; Blavatsky habla sobre la aplicación de la fuerza vibratoria llamada "vibración simpática" por Keely[130], quien a su vez al describir el funcionamiento de su máquina alude a "Los sonidos de los diapasones vibratorios, producidos de modo que originen acordes etéricos"[131] y en el cuento de *Las fuerzas extrañas* leemos expresiones como "proyectil etéreo"[132], "chorro de éter dinámico"[133] y "onda etérea"[134]. Igual de significativo es el hecho de que los aparatos se parezcan físicamente: tras intentos frustrados con artefactos más complejos y voluminosos ambos investigadores llegan a un instrumento (el diapasón es elemento común en ellos) que asombra por su sencillez y pequeñas dimensiones: el de Keely es descrito como un generador "del tamaño de los

[125] Cf. E. Marini-Palmieri, *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones,* op. cit., p. 98.
[126] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo II, op. cit., p. 438.
[127] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 26. Las cursivas son mías.
[128] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo II, op. cit., p. 439.
[129] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 33.
[130] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo II, op. cit., p. 447.
[131] *Ibidem*, p. 452.
[132] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 34.
[133] *Ibidem.*
[134] *Ibidem*, p. 35.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

relojes antiguos de plata"[135] y el narrador de "La fuerza Omega" compara el artilugio que se les muestra con "un reloj de níquel"[136]. Esto es revelador de por sí, pues es un jalón en la carrera hacia la manipulación de las fuerzas sin ayuda de máquinas y subraya el verdadero origen del prodigio que realizan. No en vano lo más extraordinario de todo es que las fuerzas *sólo* se dejan "guiar" por sus descubridores, sin que ellos mismos se expliquen por qué ocurre así. H. P. Blavatsky menciona el hecho y lo explica, dejando constancia tanto del carácter extraordinario del mismo como de las limitaciones que conlleva: Keely, cuyos maravillosos descubrimientos operan "*en sus manos solamente y por su solo medio*"[137] pertenece al grupo de hombres "con facultades peculiares, psíquicas y mentales [...] el inventor del "Automotor" era lo que en lenguaje kabalístico se llama *"un mago de nacimiento"* [...] él ignoraba y continuaría ignorando todo el alcance de sus poderes, y sólo operaría con aquellos que había encontrado educidos y afirmados en su propia naturaleza –en primer lugar, porque atribuyéndolos a un origen erróneo, no podría nunca desarrollarlos por completo; y en *segundo* término, porque estaba fuera de sus facultades el comunicar a otros lo que sólo *era una capacidad inherente a su propia naturaleza especial.* Por tanto, no podría transferir a nadie el secreto de un modo permanente, para usos prácticos"[138]; la capacidad para dominar y guiar la fuerza descubierta venía dada por su pertenencia al grupo de mortales "cuyos *Yoes Internos* se hallan *relacionados desde un principio, por razón de su descendencia directa, con ese Grupo de Dhyân Chohâns* llamados "los primeros nacidos del AEther""[139]. El sabio de "La fuerza Omega" comparte estos caracteres; uno de los clímax se produce precisamente cuando, después de que los confidentes del descubrimiento intenten infructuosamente repetir el experimento que se les acaba de mostrar, el descubridor de la fuerza revela lo siguiente, reconociendo el haber adquirido una especie de cognición intuitiva:

> Es que aquí está el misterio de mi fuerza. Nadie, sino yo, puede usarla. Y yo mismo no sé cómo sucede [...] Sin verlo, sin percibirlo en ninguna forma material, yo *sé* dónde está el centro del cuerpo que deseo desintegrar[140].

Lo cierto es que, lejos de constituir un fracaso, el hecho es indicativo de que el éxito alcanzado es mayor de lo que parece, pues corrobora la teoría del personaje, y los

---

[135] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo II, op. cit., p. 447.
[136] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 33.
[137] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo II, op. cit., p. 446. En cursivas en el original.
[138] *Ibidem*, pp. 442-443. En cursivas en el original.
[139] *Ibidem*, p. 443. En cursivas en el original.
[140] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 35. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

medios para llegar a ello no han sido otros que una rigurosa preparación espiritual, que se reconoce como necesaria:

> Cuando uno piensa que las máquinas no son sino aditamentos con que el ser humano se completa, llevándolas potencialmente en sí, según lo prueba el concebirlas y ejecutarlas, los tales aparatos resultan en substancia simples modificaciones de la caña con que se prolonga el brazo para alcanzar un fruto [...] el esfuerzo humano debería tender a la abolición de todo intermediario entre la mente y las fuerzas originales, a suprimir en el posible la materia –otro axioma de la filosofía oculta; mas, para esto, hay que poner el organismo en condiciones especiales, activar la mente, acostumbrarla a la comunicación directa con dichas fuerzas. Caso de magia[141].

Hemos incluido el sintagma final de la cita porque se ve la coherencia absoluta del planteamiento: también Blavatsky hablaba de "magos de nacimiento". Está claro que el personaje de "La fuerza Omega" pone los medios para desarrollar en sí determinadas facultades, consciente de que pueden ayudarle en sus propósitos de manipular y dirigir la fuerza del sonido. Lugones explicaría de modo bien claro la finalidad de esa preparación en su *Prometeo*:

> el hombre sabe más de lo que comprende. La filosofía de los misterios explicaba este caso por el hecho de haberse encarnado en el ser luni-terrestre una entidad tan superior como la solar, enormemente desproporcionada con su vehículo; y *la iniciación práctica, o magia propiamente dicha*, tenía por objeto *poner al iniciado en condiciones de desarrollar sus ocultas potencias espirituales*, en estado latente a causa de esa desproporción. *De aquí el régimen alimenticio especial, la continencia, el silencio y otras disposiciones del noviciado*. Decíase que el objeto de la iniciación era despertar al hombre celeste dormido en el hombre terrestre, y que esto equivalía a un nuevo nacimiento[142].

Parece, pues, que el logro del sabio de "La fuerza Omega" implica una iniciación que lo convierte en "mago", y, como vemos, en el sentido más positivo –en principio– desde la perspectiva de Lugones, para quien ello significa una especie de renacimiento espiritual. Pero el narrador expresa junto con su sospecha una preocupación que entendemos como la primera nota paródica que aplica Lugones en este cuento al elemento fáustico:

> Sospecho, Dios me perdone, que mi amigo no se limitaba a teorizar el ocultismo, y que su régimen alimenticio, tanto como su severa continencia, implicaban un entrenamiento[143].

Recordemos, por otra parte, que tal género de vida, la entrega a la especulación matemática, física y musical, así como la convivencia con las obsesiones ponen al hombre bajo el dominio de Saturno, y por hijos suyos se han tenido ciertamente los que estudiaban tales materias y los magos; además el tipo de vida apuntado fue claramente intensificado en los momentos previos al descubrimiento, como el sabio reconoce, poniendo también de manifiesto la intensidad de una obsesión que no le habría permitido la tregua de unas vacaciones:

---

[141] *Ibidem*, p. 26.
[142] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 844.
[143] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 27.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> la cosa se precisó durante las vacaciones, mientras ustedes veraneaban, lo cual aumentó, con la soledad, mi concentración[144].

Cerrando el círculo, la propia melancolía coadyuvaría al desarrollo de facultades especiales, pues la tradición ha hecho proverbiales los poderes del melancólico. Otras circunstancias vitales apuntadas habrían concurrido para hacer del personaje un melancólico: la pobreza[145], la frustración acumulada que se adivina en él al principio de la narración tras una vida limitada al logro de "pequeños inventos industriales"[146] ("tenía el más profundo desdén por aquellos pequeños triunfos. Si se le hablaba de ellos, concomíase con displicencia o sonreía con amargura"[147]), la independencia y el aislamiento que ésta conlleva (es calificado como "aquel desdeñoso"[148]). También algunos atributos físicos y de su apariencia externa denotan el aspecto del melancólico, como su cara "pálida y lampiña"[149] y "su aspecto negligente"[150]. Y, lo más importante, no faltan a lo largo de todo el texto indicaciones de la excelencia del protagonista: es nombrado como "El *sencillo sabio* ante quien nos encontrábamos"[151], es un ingenioso como lo ha probado con la realización de pequeños inventos, el narrador aventura el juicio de que podía presentirse quizás "algo de genial"[152] y, por último, se destacan sus raptos de inspiración: "mi amigo se inspiraba al tratarlo"[153], "Encontrámoslo [...] radiante con una singular inspiración"[154], "de repente, con claridad tal que en dos noches de trabajo concebí toda la teoría, el hecho se produjo"[155].

En el protagonista de "La fuerza Omega" se encarna, como en los otros investigadores de *Las fuerzas extrañas*, la pasión del autor por la ciencia y los saberes ocultos, demostrándonos, como en tantas ocasiones, que fueron para él campos perfectamente complementarios; varias veces plantea el acercamiento que se va produciendo de la ciencia a las concepciones del ocultismo. Por eso, el sabio del cuento que estamos estudiando, aun demostrando el conocimiento de la ciencia ortodoxa (incluso sitúa su descubrimiento dentro de las ciencias, estableciendo un paralelismo con otros hallazgos científicos verificados: "Es un gran hallazgo, ciertamente, pero no

---

[144] *Ibidem*, p. 29.
[145] *Ibidem*, p. 25.
[146] *Ibidem*.
[147] *Ibidem*.
[148] *Ibidem*.
[149] *Ibidem*, p. 26.
[150] *Ibidem*, p. 27.
[151] *Ibidem*, p. 25.
[152] *Ibidem*.
[153] *Ibidem*, p. 26.
[154] *Ibidem*, p. 27
[155] *Ibidem*, p. 29.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

superior a la onda hertziana o al rayo Roentgen"[156]), se alinea con la filosofía oculta; su distancia de la ciencia oficial se nos pone de manifiesto desde el principio, cuando el narrador especifica que

> no procedía de ninguna academia y estaba asaz distante de la celebridad[157];

poco después conocemos la afición que comparte con el narrador por el ocultismo:

> Me había hecho su amigo por la casualidad de cierta conversación en que se trató de ciencias ocultas; pues mereciendo el tema la aflictiva piedad del público, aquellos a quienes interesa suelen disimular su predilección, no hablando de ella sino con sus semejantes[158];

demuestra estar versado en ese terreno en varias ocasiones: cuando habla de las fuerzas que "[justifican] las afirmaciones de la sabiduría oculta"[159], cuando se adhiere a los axiomas de la filosofía oculta o cuando expone planteamientos que coinciden, sin ir más lejos, con los de Helena P. Blavatsky en *La doctrina secreta*. Ni siquiera destaca el carácter científico de lo que va a mostrarles a sus confidentes, sino que habla de "tertulia filosófica":

> su primera frase fue para invitarnos a una especie de tertulia filosófica —tales sus palabras— donde debía exponernos el descubrimiento[160].

El contraste mostrado entre el sabio y sus oyentes sirve sobre todo para acentuar la distancia que media entre el conocimiento esotérico y el ocultismo práctico, que convierte al sabio en un iniciado (recordemos el "Sospecho [...] que mi amigo no se limitaba a teorizar el ocultismo").

Está claro que en la tipología que tratamos de establecer el protagonista de "La fuerza Omega" es esencialmente el mago, como indicamos más arriba: él mismo afirma que ciertos logros a los que finalmente se acercará son "Caso de magia"[161], y el modo en que expresa el narrador el efecto de la maravilla a que asisten remite igualmente a la imagen del mago, incluso del alquimista:

> resultaba en verdad de un efecto mágico aquella transformación de la materia, sin un esfuerzo perceptible[162].

Pero la cuestión reside ahora en discernir con claridad si sería un mago blanco, un benefactor, o si habría elementos afines a las artes diabólicas de la magia negra. A diferencia de aquellos estudiosos que han empleado muchas páginas en discutir el estatus del descubridor en relación con las ciencias, nos parece fundamental investigar

---

[156] *Ibidem*, p. 28.
[157] *Ibidem*, p. 25.
[158] *Ibidem*.
[159] *Ibidem*, p. 26.
[160] *Ibidem*, p. 27.
[161] *Ibidem*.
[162] *Ibidem*, p. 35.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la cuestión planteada, pues veremos que es ella la que nos lleva a interpretar justamente las intenciones que se ocultan en el relato. Para ello tenemos que acudir a las claves que se nos dan sobre la naturaleza moral del protagonista y sobre la índole de la fuerza.

El primer aspecto deja poco lugar para la duda. Es obvio que se quiere poner de manifiesto las buenas cualidades morales del hombre a quien se refiere el narrador con el apelativo positivo de "sabio". No sólo se destacan su sencillez y modestia en varias ocasiones, en perfecta consonancia con la ética anti-egoísta y el intento de superación de la esclavitud con respecto al "yo" personal de las corrientes teosóficas, sino que a poco de iniciarse el relato se pone de relieve su nulo interés por las riquezas materiales, de modo que ha renunciado a obtener grandes beneficios con sus inventos, limitándose a emplearlos para ganarse el sustento:

> Nunca quiso patentar sus descubrimientos, muy ingeniosos algunos, vendiéndolos por poco menos que nada a comerciantes de segundo orden [...] —Eso es para comer, decía sencillamente[163].

Más adelante, ante la propuesta del médico –deslumbrado por el descubrimiento que acaba de presenciar– de escribir un artículo, llega esta respuesta del estudioso:

> No [...] detesto la notoriedad[164].

Y, haciendo gala de su sentido de la responsabilidad moral, añade poco después:

> Además temo los daños que puede causar esto...[165].

Por último, cuando el médico le pregunta si no ha ensayado su invento con algún animal, su contundente respuesta no se hace esperar:

> Ya sabes –respondió nuestro amigo con grave mansedumbre, que jamás causo dolor a ningún ser viviente[166].

La cuestión de la fuerza no es ya tan sencilla. El protagonista de "La fuerza Omega" afirma haber descubierto "la potencia mecánica del sonido"[167]. Veamos lo que H. P. Blavatsky indica sobre el sonido, poniendo de relieve los maravillosos portentos que se asocian a tan poderosa fuerza así como el alcance de sus efectos y apoyándose precisamente –para dar validez científica a sus postulados– en los hallazgos de Keely: "Nosotros decimos y sostenemos que el SONIDO, por ejemplo, es un poder oculto tremendo; una fuerza estupenda, cuya potencialidad más pequeña, cuando se dirige con conocimiento de lo Oculto, no podría ser contrarrestada por la que engendrasen un millón de Niágaras. Podría producirse un sonido de tal naturaleza que elevase en el aire

[163] *Ibidem*, p. 25.
[164] *Ibidem*, p. 35.
[165] *Ibidem*.
[166] *Ibidem*, p. 36.
[167] *Ibidem*, p. 27.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la pirámide de Cheops, o que hiciese revivir y comunicase nuevo vigor y energía a un moribundo, y hasta a un hombre que hubiese exhalado su último aliento [...] Y si todo esto parece demasiado *anticientífico*, hasta para reparar en ello, que explique la Ciencia a qué leyes mecánicas y físicas de las por ella conocidas se deben los recientes fenómenos producidos por el llamado motor Keely. ¿Qué es lo que actúa como formidable generador de fuerza invisible, pero tremenda, de esa potencia, no sólo capaz de arrastrar una máquina de 25 caballos, sino que hasta ha sido utilizada para levantar en alto el conjunto de la maquinaria? Y, sin embargo, todo esto se ha verificado con sólo pasar un arco de violín por un diapasón, según se ha probado repetidas veces. Porque la Fuerza Etérea descubierta por John Worrell Keely, de Filadelfia, bien conocido en América y en Europa, no es una alucinación"[168]. Hasta aquí Blavatsky pone de relieve las potencialidades creativas de la fuerza del sonido, pero pronto nos mostrará las destructivas. En cualquier caso, lo que parece estar vedado para Keely es el empleo de su descubrimiento para fines útiles, prácticos; y ello es fácilmente previsible para los ocultistas, que conocen las limitaciones que debe imponer el uso de esa fuerza por varias razones: primero, porque el desarrollo de las potencias tenían un límite en Keely, que al fin y al cabo había alcanzado unos logros nunca antes conseguido por "mortal alguno *no iniciado en los Misterios finales*"[169], y la propia ignorancia de las causas llevaba aparejado el que no se pudiera dar un uso práctico al invento; segundo, porque el terreno en que se encontraba, "en el umbral de uno de los mayores secretos del Universo, principalmente de aquel en que está fundado todo el misterio de las Fuerzas físicas y el significado esotérico del simbolismo del "Huevo del Mundo""[170], hacía peligroso que cayera en manos de la masa tal secreto, también por las potencialidades destructivas de la fuerza: "La Filosofía Oculta divulga muy pocos de sus misterios vitales más importantes [...] Pues una vez fuera de la fiel custodia de sus legítimos herederos y guardianes, *estos misterios dejan de ser ocultos; caen bajo el dominio público y corren el riesgo de convertirse en maldiciones más bien que en bendiciones, una vez en las manos de los egoístas, de los Caínes de la raza humana*"[171], incluso resulta peligroso, tanto para el individuo con facultades especiales como para los hombres de su tiempo, adentrarse solo en esos terrenos. "Sin embargo, cuando nacen individuos tales como el descubridor de la Fuerza Etérica, hombres con facultades

[168] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo II, op. cit., pp. 436-437.
[169] *Ibidem*, p. 444.
[170] *Ibidem*, p. 438.
[171] *Ibidem*, p. 441. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

peculiares, psíquicas y mentales, *son generalmente y con frecuencia ayudados, no consintiéndoles que sigan a tientas su camino; si se les abandonase a sus propios recursos, pronto pararían en el martirio o serían presa de especuladores sin escrúpulo. Pero sólo se les ayuda a condición de que no se conviertan, consciente o inconscientemente, en un peligro más para su época* [Las cursivas son mías]: *un peligro para los pobres* [En cursivas en el original], ofrecidos en diario holocausto por los menos ricos a los más ricos"[172]. Este hecho provoca el aparente fracaso, previsto por los ocultistas, en la finalidad práctica del invento: "Precisamente porque el descubrimiento de Keely conduciría al conocimiento de uno de los secretos más ocultos, secreto que jamás se permitirá pueda caer en poder de las masas, es por lo que los ocultistas creen seguro su fracaso al llevar su descubrimiento hasta su fin lógico"[173]. Por último, el descubrimiento de Keely resulta demasiado adelantado en el tiempo, entre otras cosas (y aquí vemos expresarse de nuevo las preocupaciones sociales de la teosofía) por la injusticia y desigualdad reinantes: "El descubrimiento en toda su extensión es por demás prematuro, no ya por miles de años, sino por cientos de miles. Sólo estará en su punto y tiempo propios cuando la grande y rugiente oleada de hambre, miseria y trabajo mal retribuido se recoja, como sucederá cuando las justas exigencias de las muchedumbres sean felizmente satisfechas; cuando el proletariado no exista más que de nombre y se haya extinguido el lastimero grito en demanda de pan, que hoy resuena desatendido en todo el mundo. Esto pudiera apresurarse por la difusión del saber y por nuevas facilidades para el trabajo y la emigración, con mejores perspectivas que las que hoy existen, *y en algún nuevo continente que puede aparecer*. Entonces solamente tendrán una gran demanda la fuerza y el motor de Keely, tal como él y sus amigos lo concibieron al principio, porque entonces serán más necesarios para el pobre que para el rico"[174].

Pero todo ello no implica que los descubrimientos del investigador sean netamente un fracaso o que no tengan valor: "*No obstante haber fracasado en sus esfuerzos para utilizarla —fracaso pronosticado y sostenido desde un principio por algunos ocultistas—*, los fenómenos presentados por el descubridor durante estos últimos años han sido maravillosos [...] Si se hubiese permitido a Keely salir airoso, él habría podido reducir a átomos todo un ejército en el espacio de algunos segundos, tan

[172] *Ibidem*, p. 442.
[173] *Ibidem*, p. 445.
[174] *Ibidem*, p. 451. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fácilmente como redujo un buey muerto a aquel estado"[175]; de hecho se le presenta como hombre genial y potencialmente un bienhechor para la humanidad, capaz de solucionar problemas por el agotamiento o la insuficiencia de otros generadores de energía al aplicar la fuerza descubierta "para fines útiles de la vida"[176], como dice Mrs. Bloomfield-Moore; no obstante, el optimismo de él mismo o de su "mecenas" es cualificado por Blavatsky: hay limitaciones precisamente para el uso práctico del los descubrimientos: "los descubrimientos hechos por él resultarán maravillosos, *aunque en sus manos solamente y por su solo medio*. El mundo no obtendrá más que aquello que se le pueda confiar sin peligro. La verdad de esta aseveración no ha sido quizás vislumbrada ni aun por el mismo descubridor, puesto que él escribe que tiene la seguridad absoluta de que cumplirá todo lo que ha ofrecido, y que lo comunicará entonces al mundo; pero ya verá claro, y sin que pase mucho tiempo"[177].

Keely fracasa aparentemente, pero tiene éxito desde una perspectiva fundamental: fracasa en lograr una máquina que controle la fuerza sin intervención del "poder de la voluntad" del que opera, consciente o inconscientemente; fracasa porque "*nadie sino él* ha podido operar con sus "máquinas""[178], pero desde el punto de vista ocultista las cosas cambian: "Ocultamente considerado, esto fue un éxito mucho mayor que el que él esperaba de su alambre conductor; mas los resultados obtenidos, procedentes de los planos quinto y sexto de la Fuerza Etérica o Astral, *no se permitirá jamás que sirvan para fines mercantiles*"[179]. ¿Por qué se produce esto? Blavatsky nos da la razón, que está definitivamente en las potencialidades funestas de la tremenda fuerza: "Si se pregunta por qué no le fue permitido a míster Keely pasar de cierto límite, la contestación es fácil: ello fue porque lo que ha descubierto de un modo inconsciente, es la *terrible Fuerza sideral* conocida por los Atlantes, y por ellos llamada Mash-mak, a la cual designan los Rishis arios en su Astra Vidyâ por un nombre que no queremos dar a conocer [...] Esta Fuerza vibratoria es la que dirigida contra un ejército desde un Agni-ratha, colocado en una nave voladora, o globo, según las instrucciones encontradas en el Astra Vidyâ, reducirá a cenizas a 100.000 hombres y sus elefantes con la misma facilidad que si se tratase de una rata muerta [...] ¿Y habría de permitirse que nuestras generaciones añadiesen esta *Fuerza Satánica* al surtido de juguetes anarquistas

[175] *Ibidem*, p. 437. Las cursivas son mías.
[176] Citado en *Ibidem*, p. 446.
[177] *Ibidem*. En cursivas en el original.
[178] *Ibidem*, p. 448. En cursivas en el original.
[179] *Ibidem*. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conocidos con los nombres de reloj mecánico de melinita o dinamita, naranjas explosivas, "cestos de flores" y otros tales inocentes apelativos? ¿Y es este agente destructor, que, una vez en manos de algún moderno Atila, un anarquista sediento de sangre, reduciría a Europa en pocos días a su estado caótico primitivo, sin que quedara hombre vivo para contarlo; es ésta la Fuerza que ha de ser propiedad común de todos los hombres por igual?"[180]. Keely ha hecho ya algo portentoso, pero la revelación total constituiría un serio peligro: muchos se precipitarían en su experimentación y "Millares de ellos se encontrarían bien pronto en el Éter azul, quizás con los habitantes de comarcas enteras, para hacerles compañía, si semejante fuerza fuera descubierta por completo, sólo con que fuese conocida públicamente"[181].

La fuerza descubierta por el "científico" de Lugones realiza prodigios similares y es de muy parecida naturaleza. También en el relato tal fuerza aparece rodeada de un halo de ambigüedad, ambigüedad enfatizada por su poder de fascinación casi al final del relato, donde el narrador manifiesta su incapacidad para dirigir "el éter formidable, la substancia prodigiosa y homicida"[182]. Los peligros habían sido sugeridos desde el principio: allí se nos habla de "la espantosa fuerza que, sin embargo del secreto, preocupaba ya a la gente"[183]. Después de la revelación del sabio a sus amigos, aquél muestra su preocupación y su absoluta cautela para evitar que se propague el secreto, ya que –dice– "temo los daños que puede causar esto…"[184], a lo cual repone el narrador: "En efecto […] como arma sería espantoso"[185].

Pero no es ésa la única cara de la fuerza: sus portentosos efectos y sus potencialidades beneficiosas hacen que el narrador se lamente de su pérdida:

> Los días siguientes transcurrieron entre maravillas […] Así marchamos de asombro en asombro; mas el secreto no podía prolongarse, *y es imposible valorar lo que se perdió en el triste suceso cuyo relato finalizará esta historia*[186].

No obstante, su verdadero carácter está más oculto tras las concepciones de Lugones que conocemos. El principal efecto de la fuerza es la desintegración de la materia; aparentemente, ello significa una destrucción, pero la desintegración de la materia tiene que ver en el ocultismo con la espiritualización, que nos lleva al estadio último y superior del proceso evolutivo. Ese complejo proceso que explican tanto Blavatsky

---

[180] *Ibidem*, pp. 449-450. Las cursivas son mías.
[181] *Ibidem*, p. 451.
[182] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 37.
[183] *Ibidem*, p. 25.
[184] *Ibidem*, p. 35.
[185] *Ibidem*, p. 36.
[186] *Ibidem*. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como Lugones (implica varias Cadenas Planetarias que se desarrollan en sucesivas Rondas habitadas por sucesivas Razas Raíz), va desde la existencia espiritual hasta el punto máximo de concreción material, a partir de lo cual se recorre el camino inverso acercándonos progresivamente a la espiritualización, hasta reingresar en el estado de espíritu puro. Blavatsky ponderó la idea de la "depreciación física" que había expuesto así Keely: "la materia [...] gradualmente se aminora en lo físico, hasta que tiene lugar la disolución [...] esta depreciación física, en su término, conduce al origen de un desarrollo mucho más elevado; a saber, la liberación del éter puro de lo molecular grosero, lo que, a mi parecer, es muy de desear"[187]. Así pues, la fuerza "Omega", cuyo nombre explica su descubridor diciendo que "como ella es la última en la síntesis vibratoria cuyos otros componentes son el calor, la luz y la electricidad, la he llamado la fuerza Omega"[188], encierra también esa alusión a lo último, al estado final, lo que da un carácter eminentemente positivo a la fuerza. Claro que también sirve como indicación del punto último de conocimiento permitido al hombre. No es desdeñable, en este sentido, otro hecho que relaciona esta fuerza con Prometeo: el alquimista griego Zósimo de Panópolis (s. III) trata de Prometeo en un texto titulado precisamente *Sobre la letra omega*, "texto que sirve de introducción a una amplia exposición sobre los aparatos utilizados en alquimia [...] Comienza distinguiendo entre lo que está sometido al destino [...] y lo que depende de otros principios superiores, capaces de liberarnos de las ataduras de lo externo para acercarnos a la verdad liberadora. Una parte del hombre pertenece al mundo del ciego destino y a su devenir, se trata del hombre exterior, el cuerpo (1.115), también conocido como Adán o Epimeteo. Otra parte, la esencial, es independiente del destino: se trata del hombre interior, al que también puede llamarse *pneumatico*, *psykhé*, *nous*... o Prometeo (1.111)"[189].

Aún hay un elemento básico a la hora de establecer la naturaleza de la fuerza Omega: se trata de una fuerza original, íntimamente ligada con el rayo primordial de que emana la creación entera según la hipótesis de Lugones en su "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones", un rayo cuya propagación es rectilínea, aunque su forma sea ondulada[190]. Por eso, el objetivo que tiene que lograr el sabio del cuento es justamente convertir la ondulación de la vibración sonora en una recta, algo que casi consigue mediante frecuencias muy altas:

---

[187] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo II, op. cit., p. 454.
[188] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 28.
[189] Cf. G. Luri Medrano, *Prometeos. Biografías de un mito,* op. cit., p. 78.
[190] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 153.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> La vibración sonora se vuelve casi recta con estas altísimas frecuencias, y tiende igualmente a perder su forma curvilínea [...] resulta que mi onda sonora de 45000 vibraciones por segundo es casi una flecha ligerísimamente ondulada[191].

Pero como incluso esta pequeña ondulación sería excesiva busca su eliminación "multiplicando la velocidad de traslación. De esta depende que la onda no pierda la rectitud, que como toda curva tiene al comenzar"[192], hasta conseguir un "proyectil etéreo" y un "chorro de éter dinámico" de potencia incalculable[193]. Para colmo descubre las ondas sonoras que puedan "ser lanzadas en progresión proporcional"[194] en

> el *do, fa, sol, do,* que según la tradición antigua constituían la lira de Orfeo, y que contienen los intervalos más importantes de la declamación, es decir el secreto musical de la voz humana[195],

entre las que existe una relación matemática concreta. Así llega a afirmar que estas ondas "arrancadas de la naturaleza, sin un agregado o deformación que las altere, son también una fuerza original"[196]. Estas fuerzas originales son eminentemente creadoras, como especifica el autor igualmente en la sexta lección del "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones":

> La armonía vibratoria formada por proporciones numéricas [...] es el prototipo de las vibraciones armónicas que llamamos música, y que explica a la vez la "música de las esferas" de Pitágoras y el poder constructor de la lira de Amphion; pues siendo el sonido fuerza primordial, es naturalmente fuerza creadora[197].

Y el éter mismo (que, por cierto, "correspondía al reinado de Cronos"[198]) era para la ciencia antigua "elemento primordial [...] cuya propiedad era el sonido, bien que contuviera en potencia todas las demás propiedades de la materia. Los habitantes espirituales de este medio, recibían en conjunto el nombre de *Logos*, por ser la palabra el sonido inteligente"[199]. Lo que hace el sabio de "La fuerza Omega" es, ni más ni menos, que acercarse al rayo primordial con que despierta el cosmos, a la fuerza originaria del universo, en definitiva, a la divinidad, y culmina un proceso que con la desintegración de la materia arriba a su destino último, el más cercano a la reintegración en la energía absoluta. El secreto se contiene en las ideas matemáticas y musicales sobre la configuración del universo.

---

[191] *Ibidem*, pp. 30-31.
[192] *Ibidem*, p. 31.
[193] *Ibidem*, p. 34.
[194] *Ibidem*, p. 33.
[195] *Ibidem*.
[196] *Ibidem*.
[197] *Ibidem*, p. 168-169.
[198] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 859.
[199] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así llegamos a poder desentrañar el sentido del cuento alejándonos de las interpretaciones más comunes. Se ha hablado de venganza de las fuerzas y sobre todo de castigo, idea generalmente aceptada (con alguna excepción parcial que no se sale, en realidad, de los presupuestos comunes). ¿Hay, pues, castigo para el osado experimentador que se aventura en la manipulación de una fuerza tremenda? Lo cierto es que más que la existencia del castigo importa comprender que si lo hay ello *no implica un juicio negativo* por parte del autor y por tanto no hay sanción suya por el atrevimiento del sabio. Éste ha llegado tan lejos siendo un "mago blanco", un teósofo probablemente, y su intento es lícito. Dejamos claro el carácter positivo con que se lo delineaba en el relato: Lugones se preocupa muy mucho de dotar a su sabio con los rasgos más benévolos, haciendo de él un hombre sencillo que ha renunciado a lucrarse con su saber, ha renunciado a la notoriedad (en su empeño por depurar su ser de todo egoísmo que surge con la preocupación excesiva por el yo personal) y ha asegurado con toda gravedad y convicción su incapacidad para dañar a ser vivo alguno. El arriesgado empeño que ha perseguido podía tener consecuencias peligrosas, porque la fuerza descubierta encerraba, como el fuego prometeico (imprescindible, pero también destructor), potencialidades benéficas o destructivas. Lugones no puede sancionar semejante comportamiento que él mismo asumió para sí ("El puñal") y que celebró en otros (recordemos que se congratuló de la transgresión de Esquilo). Ni siquiera la presencia de un "castigo" implica el juicio condenatorio del autor: el atrevimiento prometeico sirve de referencia para comprender el empeño de este sabio: el titán sufrió el más tremendo castigo imaginable, pero su grandeza queda fuera de toda duda; el Prometeo de Lugones trajo con su caída el mayor beneficio a la humanidad primitiva y el castigo sufrido no reveló sino la injusticia de un dios despótico; por eso el titán puede mirar orgullosamente hacia el cielo sin renunciar ni por un momento a lo que ha hecho, sin arrepentimiento. Además, la desgracia sufrida es, como ocurre a los melancólicos, esa otra cara amarga de la moneda, una desdicha que está siempre en el reverso de su excelencia.

La visión aportada acaso resulte más escondida; por eso hemos creído necesario dejar clara la genealogía de la fuerza y del hombre que la "descubre". Más evidente es el componente fáustico, pero éste se perfila como parodia de las implicaciones que suelen deducirse de los atrevimientos que se juzgan sobrehumanos. Vimos una primera traza de esa parodia en el "Sospecho, Dios me perdone, que mi amigo no se limitaba a teorizar el ocultismo" del narrador: con ese "Dios me perdone" quedan implícitas las

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conexiones diabólicas de las prácticas ocultistas. Pero no hemos visto reflejada hasta ahora la evidencia mayor del componente paródico, que nosotros encontramos en el desenlace del cuento: el final del científico coincide con el del Fausto del libro popular donde se fijó por primera vez la leyenda en 1587, pues ambos acaban con el cerebro pegado a la pared. Fausto reúne en el último día de su vida a sus más queridos amigos: pasea, come con ellos en una posada, les pide que se queden con él allí durante esa noche final y en el capítulo titulado "Oratio Fausti ad Studiosos" les revela su secreto antes de quedarse solo. La espantosa noche transcurre entre vientos furiosos, ruidos horribles y gritos de ayuda; al amanecer los estudiantes buscan al doctor sin encontrarlo en su aposento, donde –se nos dice–

> sólo vieron salpicaduras y manchas de sangre por todas partes, y *el cerebro pegado a la pared*, pues el Diablo lo había matado estrellándolo contra las paredes[200].

Compárese con el final del científico de "La fuerza Omega":

> cuando noté de pronto que *la pared a la cual casi tocaba la cabeza del muerto, se hallaba cubierta de una capa grasosa, una especie de manteca.*
> Casi al mismo tiempo mi compañero lo advirtió también, y raspando con su dedo sobre aquella mixtura, exclamó sorprendido:
> –¡*Esto es sustancia cerebral*!"[201].

De la visión aterradora de la historia original, Lugones extrae el detalle apuntado y lo expresa de forma particularmente repugnante y casi grotesca, dando con una fórmula magistral para la expresión de su genio paródico.

[200] Cf. Anónimo del siglo XVI, *Historia del doctor Johann Fausto,* op. cit., p. 201. Las cursivas son mías.
[201] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 36-37. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.2. "La metamúsica". El místico

La amplia explicación de "La fuerza Omega" nos servirá de modelo con el que cotejar las variaciones y continuidades que con respecto a aquel cuento puedan presentar los que más se le parecen en cuanto a la estructura, a los personajes y a la temática. Entre estos se encuentra "La metamúsica", que ya había sido publicado como "La Meta Música" en *Tribuna* el 29 de junio de 1898, fecha muy anterior a la de su inclusión en *Las fuerzas extrañas* (1906). El estudioso tiene en este caso nombre propio –se llama Juan–, y lo une con el narrador una relación más estrecha que la especificada en "La fuerza Omega"; dice el último que llegó a unirlos "sincera afección" y Juan lo estima como "amigo del alma"[202]. Los amigos suelen verse los sábados por la noche para conversar sobre música, ciencia y poesía hasta altas horas de la madrugada, pero Juan ha estado ausente de toda actividad social durante dos meses y al encontrarse de nuevo con el narrador, le anuncia, radiante, una revelación portentosa de la que da de momento sólo una clave: "…¡Los colores de la música!..."[203]. El amigo, más espoleado por la curiosidad que por una preocupación real por la salud de Juan con la que intenta autojustificarse, va a visitarlo en días sucesivos antes de la fecha acordada –el sábado siguiente– sin lograr verlo. Al fin se reúnen y Juan explica los principios en que se basa su descubrimiento: "la teoría de la unidad de la fuerza" es (como en "La fuerza Omega") cuestión sustancial, pues implica que

> el movimiento es, según los casos, luz, calor, sonido, etc.; dependiendo estas diferencias –que esencialmente no existen, pues son únicamente modos de percepción de nuestro sistema nervioso– del mayor o menor número de vibraciones de la onda etérea.
> Así pues, en todo sonido hay luz, calor, electricidad latentes, como en toda luz hay a su vez electricidad, calor y sonido[204].

Una vez determinadas estas equivalencias genéricamente, el investigador diserta sobre las correspondencias entre las proporciones de número y la escala musical, y entre ambas y las ondulaciones de luz. La cuestión que se le había planteado era, por tanto, hacer perceptibles las ondas luminosas y a tal efecto se propuso diseñar un aparato que debía:

> Reducir la expansión de la onda luminosa, invisible en el sonido, contenerla en su marcha, reflejarla, reforzarla hasta hacerla alcanzar un límite de percepción, y verla sobre una pantalla convenientemente dispuesta[205].

---

[202] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 80.
[203] *Ibidem*, p. 81.
[204] *Ibidem*, p. 83.
[205] *Ibidem*, p. 86.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Al fin le muestra al amigo el artefacto construido y su modo de funcionar. Para poner en acción el experimento ha necesitado también el auxilio de su piano, pero adaptando su teclado para convertirlo en "un instrumento exacto y completo", no construido como los comunes "sobre el principio de la gama temperada"[206]. Una digresión del inventor los lleva a retomar un tema recurrente entre ellos, el de la expresividad de la música, y a exponer las teorías de raíz pitagórico-platónicas, sostenidas por Juan, sobre las bases matemáticas de la música, del universo y de la constitución psíquica y emocional del hombre, esto es, las ideas sustentadas en las correspondencias entre macrocosmos y microcosmos. En el cenit de la emoción, afirma –como habiendo llegado a ello por comprobación propia– su acuerdo con la doctrina pitagórica:

> El universo es música [...] Pitágoras tenía razón, y desde Timeo hasta Kepler, todos los pensadores han presentido esta armonía[207].

Su hallazgo va más allá de la demostración de una equivalencia entre notas musicales y colores:

> habiendo dado con las notas fundamentales de la música de las esferas, reproduzco en colores geométricamente combinados, el esquema del Cosmos!...[208]

Acto seguido, Juan comienza a tocar en su piano unos acordes que siguen, según dice, el modelo de Palestrina calificado como "melodía de los ángeles"[209], y exhorta al amigo –conmovido por los extraños sones que no reconoce como lo que entendemos por música– a que observe en la pantalla la distribución de colores. Le confiesa entonces que nunca se ha atrevido a culminar el experimento tocando "la sublime octava del sol"

---

[206] *Ibidem*, p. 88.

[207] *Ibidem*, pp. 89-90. En nuestro trabajo sobre la música en la obra de Lugones considerando el modelo de Shakespeare habíamos escrito: "El pitagorismo [...] había vuelto con renovadas fuerzas en el Renacimiento. No es casual que Lugones señale este puente [en la cita reproducida]. Las concepciones pitagóricas han tenido un extraordinario rendimiento poético, muy en particular desde el Renacimiento, y son innumerables los textos que nos quieren hacer penetrar en la música de las esferas, en esa armonía inaudible mientras el alma se halle confinada en su cárcel corporal. Precisamente la escena I del acto V de *El mercader de Venecia*, entre Lorenzo y Jessica, constituye un momento ineludible de esta larga tradición, que difícilmente pueden soslayar los autores posteriores que hayan tratado el tema. En ese contexto hecho de amor, noche, luna y música se dirige Lorenzo a Jessica para hablarle de la inaudible música de las esferas: "There's not the smallest orb which thou behold'st / But in his motion like an angel sings, / Still quiring to the young-ey'd cherubins; / Such harmony is in immortal souls, / But whilst this muddy vesture of decay / Doth grossly close it in, we cannot hear it". (Cf. W. Shkespeare, *The merchant of Venice,* op. cit., V. i. 60-65) [Hasta la más pequeña esfera que contemplas / En su movimiento como un ángel canta, / En coro eterno con los querubines de ojos siempre jóvenes; / Tal armonía existe en las almas inmortales, / Pero mientras esta vestidura de barro y decadencia / Groseramente la envuelve, no podemos oírla]. No habíamos manejado entonces la edición de *Las fuerzas extrañas* que anota el hijo de Lugones y que es por la que citamos ahora; en ella hemos encontrado corroborada nuestra idea, pues en nota a la cita reseñada, Lugones hijo recuerda justamente las palabras de Shakespeare que situamos como formulación clave de las ideas pitagóricas.

[208] *Ibidem*, p. 90.

[209] *Ibidem*, p. 90.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por temor a "producir influencias excesivamente poderosas"[210]. El narrador describe la extraña experiencia: siente "presencias invisibles" y lo embarga una beatitud provocada por la dulce armonía, aunque no aprecia sobre la pantalla "otra cosa que una vaga fosforescencia y como esbozos de figuras"[211]. Cae en la cuenta entonces de que han olvidado apagar la lámpara, pero en ese momento Juan lo conmina a mirar, y ve horrorizado cómo brota una llama de la pantalla que ciega a su amigo, quien

> Insensible al dolor, radiante de locura, exclamaba tendiéndome los brazos:
> —¡La octava del sol, muchacho, la octava del sol![212]

También el protagonista de este cuento es un personaje híbrido: fundamentalmente es un amante de la música, pero está versado igualmente en la ciencia; se ha convertido en un estudioso, "un teorizador formidable" y tiene asimismo afición por las matemáticas al tiempo que por la poesía. Como vimos en "La fuerza Omega", a la vez que se nos presenta en las figuras del narrador y del descubridor a personajes con importantes afinidades, se subraya con claridad que una sima infranqueable se abre entre ellos y los diferencia sustancialmente: en "La fuerza Omega" es sobre todo el hecho de que aunque comparten el interés por las ciencias ocultas, el confidente no penetra hasta el fondo de la iniciación práctica que sigue su amigo; en "La metamúsica" el foco de sus divergencias se halla, ni más ni menos, que en la música, aquello que es más importante para el protagonista y que marca su sensibilidad; así dice el narrador:

> Lo único que nos separaba era la música, pues jamás entendí una palabra de sus disertaciones, o mejor dicho nunca pude conmoverme con ellas, pareciéndome falso en la práctica lo que por raciocinio encontraba evidente; y como en arte la comprensión está íntimamente ligada a la emoción sentida, al no sentir yo nada con la música, claro está que no la entendía[213].

En ambos casos se trata precisamente de un rasgo superior que caracteriza a los investigadores, haciéndose evidente que hay en los narradores limitaciones que en aquéllos no existen; en "La metamúsica" se pone un especial énfasis en ello, en la incapacidad de acceso a la realidad elevada conocida por el sabio, y así lo confiesa el narrador:

> Esto desesperaba a mi amigo, cuya elocuencia crecía en proporción a mi incapacidad para gozar con lo que, siendo para él emoción superior, sólo me resultaba confusa algarabía[214].

---

[210] *Ibidem*.
[211] *Ibidem*, p. 91.
[212] *Ibidem*.
[213] *Ibidem*, p. 80.
[214] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Entender esta dialéctica como uno de los modos de que se vale el autor para mostrar el contraste entre los personajes, apuntando a la excelencia de los descubridores, es fundamental para comprender las perspectivas que se enfrentan y que pueden reflejar juicios muy dispares con respecto al destino que "sufren" los estudiosos que se nos presentan. El autor realiza uno de sus interesantes juegos literarios, y no hay por qué pensar que la percepción del narrador sea la que refleje la del autor, por mucho que se aproxime a aquélla la que inevitablemente realiza una mayoría de lectores que enjuicia el relato con el material que obtiene de manos del narrador. En realidad, como veremos con mayor detenimiento, el propio Lugones está mucho más cerca de sus científicos híbridos que de los narradores. Hemos de afirmar, pues, una vez más la necesidad de determinar con cuidado la identidad de los sabios.

La austeridad y la pobreza se destacan enseguida entre las condiciones vitales del protagonista de "La metamúsica", con el agravante de que han llegado después de la opulencia, y provienen por tanto de una caída en desgracia, un declive al que se le suma la pérdida del padre, la orfandad solitaria:

> En sus buenos tiempos, cuando el padre opulento y respetado compraba palco, Juan podía entregarse a su pasión favorita con toda comodidad. Después acaeció el derrumbe: títulos bajos, hipotecas, remates... El viejo murió de disgusto y Juan se encontró solo en esa singular autonomía de la orfandad, que toca por un extremo al tugurio y por otro a la fonda de dos platos, sin vino[215].

Acumula asimismo cierto tipo de frustración, concretada en un destino monótono y gris que contrasta con la exquisitez de su sensibilidad y sus capacidades, ya que impelido por la necesidad se convirtió en simple empleado, ocupación que daba acceso a pocos lujos:

> La existencia de Juan volvióse entonces acabadamente monótona. Su oficina, sus libros y su banqueta del paraíso fueron para él la obligación y el regalo[216].

Más tarde en el relato se especificará de pasada que es viudo con hijos ya mayores[217]. Ese conjunto de circunstancias adversas conduce inevitablemente a los dominios de la melancolía, aunque ésta aflorará también como marca de excelencia. Los rasgos del obsesivo y del melancólico se van configurando inconfundiblemente en el protagonista a medida que avanza la narración. A poco de empezar nos enteramos de que ha estado íntegramente dedicado a alguna actividad concreta, pues, muy animado, espeta a su amigo:

---

[215] *Ibidem*.
[216] *Ibidem*.
[217] *Ibidem*, p. 83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> ¡Si supieras lo que me ha tenido absorto durante estos dos meses de encierro![218]

Enseguida sabemos que su ensimismamiento ha sido, en efecto, tan intenso como para hacer que se lo echara de menos incluso "en el paraíso de la Ópera, su predilección"[219]. Ha abandonado, pues, toda actividad social para recluirse en soledad y dedicarse exclusivamente a sus indagaciones (más tarde sabremos que ya antes de conocer al narrador llevaba *tres años* empeñado en sus experiencias que ahora culmina con éxito[220]). El encierro, el aislamiento, la entrega a la actividad intelectual corresponden tradicionalmente al saturnino, así como el guardar un secreto[221], aspecto subrayado en todos estos cuentos; aquí, cuando Juan fija la cita con el amigo para su revelación le avisa con rotundidad:

> pero no lo digas a nadie, ¿eh? ¡A nadie!, añadió casi terrible[222],

y luego al hablar sobre sus experimentos señala que "Nadie lo sabía en casa"[223].

Los hábitos indicados no son, por otra parte, algo excepcional en la vida de este hombre, cuya austeridad vital ha contribuido a convertirlo en estudioso incansable y a despertar sus facultades mentales:

> Estudió mucho, convirtiéndose en un teorizador formidable[224].

Junto con la descripción de sus cualidades intelectuales (sabiduría, ingenio, inteligencia) y de su actitud dominante (perseverancia), el narrador nos informa de que Juan cultiva con igual fruición las matemáticas y la música:

> Sabe mucho, es ingenioso, perseverante, inteligente… La música no le impide cultivar a fondo las matemáticas, y éstas son la sal del espíritu[225].

Después vemos que esas disciplinas lo llevan a transitar también, conforme a la doctrina pitagórica, por los caminos de la geometría y la astronomía. Todo ello entra en cuadros descriptivos de la etiología de la melancolía tan elocuentes como éste de Constantino Africano (s. XI): "las actividades del alma racional son pensar con ahínco, recordar, estudiar, investigar, imaginar, buscar el sentido de las cosas, y fantasías y juicios, ya sean cabales o meras sospechas. Y todas estas condiciones —que en parte son fuerzas permanentes, en parte síntomas accidentales— pueden en poco tiempo llevar el alma a la melancolía si se entrega a ellas con exceso […] Y caen en la melancolía todos

---

[218] *Ibidem*, p. 79.
[219] *Ibidem*.
[220] *Ibidem*, p. 83.
[221] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 142.
[222] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 81.
[223] *Ibidem*, p. 83.
[224] *Ibidem*, pp. 79-80.
[225] *Ibidem*, p. 81.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cuantos de esfuerzan demasiado en la lectura de libros filosóficos, o de libros de medicina y lógica, o de libros que permiten una visión de todas las cosas; así como de libros sobre el origen de los números, sobre la ciencia que los griegos llaman aritmética; sobre el origen de las esferas celestes y los astros, esto es, la ciencia de los astros, que los griegos llaman astronomía; sobre geometría, que entre los árabes lleva el nombre de «ciencia de las líneas», pero que los griegos llaman geometría; y, finalmente, sobre la ciencia de la composición, a saber, de las melodías y las notas, que significa lo mismo que la palabra griega «música»"[226]. Las matemáticas, que aportan argumentos básicos y sirven para fundamentar las relaciones proporcionales tanto para el científico de "La fuerza Omega" como para el protagonista de "La metamúsica", están especialmente vinculadas con la melancolía, pues los matemáticos se hallan bajo el patrocinio de Saturno. Dijo Martín Lutero que las matemáticas hacían tristes a los hombres y ello se explicaba por "la existencia de una teoría que vinculaba la matemática con la melancolía: [...] una teoría psicológica fundada en la epistemología" que fue mantenida principalmente por dos grandes escolásticos: Raimundo Lulio y Enrique de Gante[227]. En este contexto no es de extrañar que se elija inflexiblemente el día de Saturno, el sábado, como día para la revelación; en efecto, Juan insiste en que ésta tenga lugar el sábado por la noche, y de nada sirve que su amigo intente verlo durante tres noches seguidas. El momento resultaba especialmente propicio por varias razones: una vendría dada por la ocupación en materias saturninas, otra por el hecho de que al tratarse de una experiencia de tan alta espiritualidad nada mejor que ponerla bajo los auspicios del planeta más elevado, y la tercera aportaría un elemento de ambigüedad a las connotaciones del experimento, puesto que provendría de considerar que al reunir el sábado y la noche era asimismo el tiempo de las brujas[228].

El retrato intelectual de Juan aún se completa con otras cualidades propias del inspirado: sobre todo su capacidad para la apreciación estética y una alta espiritualidad que incluye la propensión al misticismo. De hecho, la resistencia del narrador para apreciar las virtudes de la música sirve para poner de relieve la espiritualidad de Juan; éste, mientras tocaba unos acordes en su piano, le pedía al amigo:

---

[226] Cf. Constantino Africano, *Opera*, vol. I, pp. 283 y s., citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 102.
[227] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 323.
[228] Cf. Folke Nordström, *Goya, Saturno y melancolía*, p. 255. "La noche del sábado, prioritariamente saturniana puesto que combinaba el sábado y la noche, era también el tiempo especial de las brujas".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Concedo que la palabra no alcance a expresarlo, decía, pero escucha; abre bien las puertas de tu espíritu; es imposible que dejes de entender[229].

Esa espiritualidad conduce, como indicábamos, a las cimas más elevadas, la de la exaltación mística:

> Y sus dedos recorrían el teclado en una especie de mística exaltación[230].

El hecho no se subraya –ya al principio de la narración– en vano, pues todo convergerá para encuadrar tipológicamente al personaje como el místico[231]. Y, como veíamos en "La fuerza Omega", también aquí se hacen explícitos los más altos dones que otorga la melancolía, notablemente la inspiración:

> Juan volvía a ser el inspirado de otro tiempo, en cuanto sus dedos acariciaron las teclas[232],

...y el genio, pues resulta muy revelador que, más allá del portentoso invento diseñado, el sabio componga su música sobre unos principios que lo llevan a corregir ni más ni menos que a Mozart:

> Mi música, iba diciendo, se halla formada por los acordes de tercia menor introducidos en el siglo XVII y que Mozart mismo consideraba imperfectos, a pesar de que es todo lo contrario; pero su recurso fundamental está constituido por aquellos acordes inversos que hicieron calificar de melodía de los ángeles la música de Palestrina…[233].

Es, pues, un creador y no uno cualquiera: su extraña música logra conmover al reacio narrador y se trata de "una armonía en la cual entran las notas específicas de cada sistema"[234]. Tal es el efecto de los acordes producidos:

> En verdad, hasta mi naturaleza refractaria se conmovía con aquellos sones. Nada tenían de común con las armonías habituales, y aun podía decirse que no eran música en realidad; pero lo cierto es que sumergían el espíritu en un éxtasis sereno, como quien dice formado de antigüedad y de distancia[235].

No obstante, el límite entre el entusiasmo inspirado, la creación genial y la locura puede resultar difícil de determinar, y a lo largo del cuento se crea cierta ambigüedad con respecto a la condición psicológica del protagonista. El propio amigo, intrigado por las enigmáticas palabras con las que el investigador resume su hallazgo, especula sobre la posibilidad de alguna perturbación en él, pero la deshecha inicialmente:

> Juan es un muchacho muy equilibrado para caer en eso. Parece excitado, pero nada revela una alucinación en sus facultades[236].

---

[229] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 80.
[230] *Ibidem.*
[231] El tema de la relación entre misticismo y melancolía está desarrollado en R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro,* op. cit., pp. 73-87.
[232] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 90.
[233] *Ibidem.*
[234] *Ibidem.*
[235] *Ibidem.*
[236] *Ibidem*, p. 81.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si embargo, llegado el día de la revelación, el narrador comunica a Juan sus temores con respecto a su condición mental, y éste le responde dolido:

> Me apresuro a asegurarte que no estoy loco. Tu duda lastima mi amor propio de inventor[237].

Ya iniciada la presentación de sus descubrimientos vuelve a asegurar:

> Alucinaciones y chifladuras nada tienen que ver con esto[238].

Pero en el curso de la conversación, a medida que Juan avanza hacia sus prodigiosas conclusiones, el narrador destaca rasgos que apuntan a un exceso de entusiasmo que denotan que el rapto inspirado puede frisar con algún desequilibrio:

> Su mirada se había puesto luminosa y extraña[239].

Por fin, en el momento de la revelación, cuando el sabio descubre haber llegado a la reproducción del esquema del Cosmos, el amigo parece convencido de su locura y comunica así su desconcierto:

> ¿Qué estaba diciendo aquel alucinado? ¿Qué torbellino de extravagancias se revolvía en su cerebro…?[240]

aunque enseguida nos lo representa al piano como "el inspirado de otro tiempo"; luego, escucha sus explicaciones últimas a la vez que experimenta por sí mismo las sensaciones extrañas causadas por la música, y ya en el supremo instante en que el místico "contempla" "la sublime octava del sol", el narrador vuelve a poner en primer término la idea de un trastorno al describirlo

> insensible al dolor, radiante de locura[241].

Así pues, en el personaje se funden el genio y la locura, síntesis que contiene el don ambiguo de la disposición melancólica.

Si exploramos con mayor penetración el descubrimiento, lo primero que entendemos es que es de un carácter más trascendente del insinuado en un principio. La primera sugerencia tiene resonancias poéticas: se trataba de aprehender "los colores de la música", siguiendo el modelo de las correspondencias baudelaireanas, y en medio de la disertación científica oímos a Juan presentar la misma realidad bajo el aspecto inverso, pero en cualquier caso con idénticas reverberaciones líricas, al decir que "la luz canta real y verdaderamente"[242]. En realidad, ambas formulaciones –con su anclaje en la analogía y la sinestesia– son relevantes en la poética lugoniana, y así lo estudiamos (por

---

[237] *Ibidem*, p. 82.
[238] *Ibidem*, p. 83.
[239] *Ibidem*, p. 89.
[240] *Ibidem*, p. 90.
[241] *Ibidem*, p. 91.
[242] *Ibidem*, p. 84.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sus implicaciones musicales) en otro trabajo con cierto detenimiento[243]. Pero esta idea inicial es también fundamental porque indica un punto en que pueden unirse felizmente científico y poeta: ¿no es acaso aquél que afirma la teoría de la unidad de las fuerzas (fuerzas que se nos hacen presentes a través de los diversos sentidos) el mismo que contempla la naturaleza bajo el principio de la analogía y enuncia sus logros en forma de sinestesias? Tanto es así que el logro alcanzado tiene detrás una amplia historia trazada en el ámbito de la ciencia (incluyendo la psicología) y en el de la literatura[244]; en aquél podemos remontarnos a la correspondencia entre colores y notas establecida por Newton, que en uno de los experimentos de su tratado sobre la *Óptica* (1704) constató que la separación entre los colores del espectro era la misma que los intervalos de notas en una cuerda musical[245], y aun antes que él, el jesuita Athanasius Kircher (1601-1680) exploró, con una importante repercusión literaria, las analogías entre el sonido y la luz y las equivalencias entre colores y sonidos[246]. En las ideas de ambos se apoyaría el también jesuita Louis Bertrand Castel (1688-1757) para diseñar su "clavicordio ocular" –que Schrader llama "piano de los colores"–, logro que no parece haber satisfecho enteramente al inventor[247], pero del que nos da una idea aproximada esta descripción de Georg Phillipp Telemann: "Al mismo tiempo que la tecla acciona la válvula para producir una nota, el Padre Castel ha puesto el dispositivo de unas cuerdas de seda o unos alambres de hierro u objetos de madera, que, mediante tensión o percusión, abren una cajita de colores o un abanico semejante o una tabla pintada o una linterna pintada de colores vivos, de tal manera que, cuando se oye una nota, se ve simultáneamente un color"[248].

En el terreno de la literatura, el poema "Correspondencias" de Baudelaire se ostenta casi como un manifiesto de una nueva poética radicalmente basada en la

[243] En nuestro artículo sobre la música en la obra de Leopoldo Lugones analizamos ambas perspectivas en la poesía y la prosa del escritor argentino a la luz de la clasificación de los distintos tipos de sinestesias llevada a cabo por Ludwig Schrader. Cf. P. Linde Navas, "Literatura y música en Leopoldo Lugones. El modelo de Shakespeare", op. cit., pp. 406-407.

[244] Puede leerse una exposición de dicha historia, además de la de otros tipos de transposiciones sensoriales, así como su papel en el desarrollo de la relación entre las artes, en el libro *Sensación y sinestesia* de Ludwig Schrader. Cf. L. Schrader, *Sensación y sinestesia*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 13-75.

[245] Cf. I. Newton, *Óptica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*, Madrid, Alfaguara, 1977, Libro I, Parte II, Proposición III, Experimento 7. p. 115.

[246] Cf. L. Schrader, *Sensación y sinestesia,* op. cit., pp. 364, 409.

[247] Aunque existieron varios modelos, ninguno de ellos habría estado a la altura de las expectativas de Castel. Es la conclusión a que ha llegado M. Franssen, después de presentar las bases teóricas del invento y de investigar el desarrollo de las indagaciones e intentos del jesuita. Franssen hace también un recorrido por la recepción del invento en las ciencias y en las artes. Cf. M. Franssen, "The ocular harpsichord of Louis-Bertrand Castel. The science and aesthetics of an eighteenth-century *cause célèbre*", en *Tractrix. Yearbook for the History of Science, Medicine, Technology and Mathematics* 3 (1991), 15-77.

[248] Citado en *Ibidem*, p. 28 n. 51.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

penetración de la realidad a través de la riqueza que depara la visión analógica y la percepción sinestésica. Hay célebres ejemplos entre los simbolistas, y los refinamientos de las transposiciones sensoriales –con sus implicaciones interartísticas– serían especialmente caros a la sensibilidad decadentista[249]. De ese modo, se vislumbra la genealogía esencial del personaje lugoniano, en el que el científico y el místico no excluyen al artista; de hecho, la literatura crítica ya ha insistido en "la existencia de un parentesco fundamental entre el místico y el artista"[250]. Nos parece muy representativo de toda esa simbiosis un texto de Amado Nervo publicado en 1902 y titulado precisamente "La música luminosa. La luz que canta". Conviene recordar, para que así se tenga presente en lo sucesivo, que el cuento de Lugones es anterior al texto de Nervo, pues había aparecido con el título de "La Meta Música" en el diario *Tribuna* en 1898. El breve escrito del autor mexicano constituye un entusiasta comentario a su experiencia vivida en un espacio de la Exposición Universal de París de 1900, el "Palacio de la Óptica", donde podían verse muy diversos inventos de carácter óptico, entre los cuales el más inolvidable es –nos cuenta– "el *Órgano óptico* de la "Sala Franklin", que proporcionaba con pasmo de los ojos, audiciones coloridas de divino efecto"[251]. Para explicar lo que es tal cosa acude al testimonio de los "decadentes", aludiendo curiosamente tanto al fenómeno estudiado por médicos y psicólogos que sobre todo en el siglo XIX solía describirse como una disfunción sensorial[252], tenido –claro está– como raro privilegio por estos artistas a pesar de su componente patológico o cuanto menos anómalo, como a la justificación científica de las equivalencias entre sonidos y colores:

> La audición colorida es, dicen los llamados "decadentes", *el privilegio de un reducido número de personas excitables en grado heroico*, y las cuales, hay que convenir en ello, no han estado jamás de acuerdo con respecto al color que corresponde a un sonido determinado.

[249] El protagonista de *À rebours* inventa lo que llama un "órgano de boca" con el que es capaz de "escuchar el sabor de la música"; se trata de una colección de barriles con sus espitas conectadas por una varilla para que puedan funcionar simultáneamente, y mediante este "órgano" Jean Floressas des Esseintes puede asociar sabores con el sonido de ciertos instrumentos, matices de tonalidades, etc., e interpretar "sinfonías interiores" o componer piezas. Cf. J.-K. Huysmans, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 170-172.

[250] Cf. L. Schrader, *Sensación y sinestesia,* op. cit., p. 143.

[251] Cf. A. Nervo, "La música luminosa. La luz que canta", *El éxodo y las flores del camino*, en *Obras completas*, tomo I, op. cit., p. 1478.

[252] Cf. L. Schrader, *Sensación y sinestesia,* op. cit., pp. 48 y ss. En el artículo "La idea de la decadencia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)" señala L. Litvak que "La sinestesia y sobre todo la audición coloreada llegaron a verse como símbolos de decadencia y pruebas suficientes de enfermedad mental [...] El interés que este tema despertó en toda Europa sobrepasó el campo de la literatura y fue motivo de investigaciones entre especialistas en enfermedades nerviosas y mentales [...] las opiniones de carácter semicientífico que más influencia tuvieron en la crítica antimodernista fueron las de Max Nordau. Él considera la sinestesia como característica de los degenerados". Cf. L. Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 115.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> "Como cada color y cada sonido –dicen *estos suprasensibles artistas modernos*– se deben a vibraciones de número conocido, *es científicamente posible establecer una gama de colores cuyos intervalos correspondan –poco más o menos– a los de la gama musical*, y por ende, es posible también "poner en colores" un número musical[253].

Cuando el escritor expone las impresiones suscitadas por el ingenio óptico, encontramos, como en la experiencia descrita en "La metamúsica", el lenguaje del misticismo, la expresión de la vivencia del éxtasis, asociadas de nuevo, por cierto, a la sensibilidad simbolista y decadentista; se consideran igualmente las dos perspectivas que veíamos señaladas por Lugones y que se hacen ostensibles desde el propio título del texto de Nervo: la de la música "coloreada" y la de la "luz que canta", que invita a aprehender las relaciones entre macrocosmos y microcosmos, la esencial unidad del universo:

> aunados de la suerte que he dicho, el color y la música eran algo no presentido, algo divino, que hubiera sumergido en el éxtasis a un Rey Luis de Baviera o a un Conde Roberto de Montesquieu, ese exquisito *dilettante,* autor de *Le coucher de la Morte,* de *Sous les villosités violettes* y del *Lis rose,* o a un Arthur Rimbaud, el extraño, el genial mixtificador, autor del célebre soneto:
> A, *noir*; E, *blanc*; I, *rouge*; U, *vert*; O, *bleu.*
> Imaginaos un nocturno de Schumann tocado (iba á decir colorido) por mano maestra en aquel órgano; cerrad, para ver mejor, los ojos, y fingid aquel simultáneo florecer de notas y de colores... Yo de mí sé decir que nunca como entonces me acerqué a esas lindes misteriosas donde acaba la realidad y comienza el ensueño.
> Todo palidece, empero, en nuestra memoria; y ese recuerdo, ya lejano, empezaba a palidecer a su vez, a pasar de sus taumaturgas gamas "musicoluminosas", cuando di de manos a boca con "algunas notas sin importancia", publicadas por Raimond Bouyer, acerca de lo que se llama "la luz que canta" y que tratan de esa relación que, si no fuera absolutamente científica, parecería milagrosa entre las vibraciones musicales y las vibraciones luminosas, y que viene a probar la eterna y divina correlación y unidad del universo, cada una de cuyas formas infinitas no es más que el aspecto bajo el cual se muestra a nuestros sentidos lo absoluto[254].

Además se mezclan las referencias literarias a que hemos apuntado y otras musicales con las científicas, aunque dando preeminencia al poeta, y destacando, en cualquier caso, la sensibilidad artística sobre el fondo vulgar del sentido común:

> Bouyer analiza, a las veces con seriedad y a las veces burla burlando, estas raras analogías, y recuerda con gracia a quienes han calificado a la música de Wagner de escarlata, a la de Meyerbeer de violeta episcopal, a la de Massenet de flava "tirando a anaranjada"; a la de Carlos Lecop de cereza, y a la de Offenbach... de verde manzana; [...] el gran Hans de Bulow, tan conocido por sus genialidades, no dudó jamás del color de las vibraciones musicales y, hoy por hoy, debe de existir aún cierto inglés, M. A. W. Rimington, quien inventó el *color musical*, una especie de sistema *visual-auditivo* de lo más peregrino del mundo.
> Los poetas han sido todavía más crédulos que los músicos, o quizá, siendo los suprasensibles por excelencia, han sentido mejor que ellos estas enigmáticas analogías. Testigos: Verlaine, Mallarmé, Huysmans y los ya citados Montesquieu y Rimbaud...
> El sentido común ríe de estas cosas; pero ese presentimiento arcano que anida en lo más secreto de las almas artistas se contenta con responder melancólicamente: "¡Quién sabe!"[255].

---

[253] Cf. A. Nervo, "La música luminosa. La luz que canta", *El éxodo y las flores del camino*, en *Obras completas*, tomo I, op. cit., p. 1478. Las cursivas son mías.
[254] *Ibidem*, p. 1479.
[255] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se habrán apreciado las numerosas coincidencias entre este texto y el relato de Lugones, aunque éste precisamente no es mencionado aquí (suponemos que no habría sido leído por Nervo). El invento mismo presenta analogías, en algunos de sus componentes, con el detallado en el cuento, pues en ambos se precisa de un teclado y del mercurio (el "inevitable mercurio"[256], se dice en el relato); no es de extrañar que el autor de *Las fuerzas extrañas* se sintiera impulsado en la segunda edición de la obra (1926) a añadir una "Advertencia" dejando constancia de que en el tiempo transcurrido se habían hecho realidad algunas de la "ocurrencias" vertidas en el libro de relatos. Simplemente el título del texto de Nervo contiene ya la doble formulación sinestésica con que también el protagonista de "La metamúsica" presenta la simultaneidad en la percepción sensorial basada en la teoría de la unidad de la fuerza.

La otra cuestión que merece un análisis detenido es la determinación de la naturaleza exacta, si se puede, del logro. También en esto las perspectivas apuntadas por Nervo y comentadas más arriba se sugieren en el cuento de Lugones, y no sólo eso, sino que ello funciona como dinamizador de la característica ambigüedad sobre el origen de la fuerza y, por tanto, sus connotaciones negativas o positivas. La sombra de la disfunción sensorial de ambiguo estatus, a que aludimos, planea, en efecto, por el cuento: es en lo primero en que piensa, según parece, el narrador, aunque para desecharlo instantáneamente:

> ¿Será un fenómeno de audición coloreada? ¡Imposible! Juan es un muchacho muy equilibrado para caer en eso. Parece excitado, pero nada revela una alucinación en sus facultades[257].

No obstante, en varias ocasiones salen a relucir de nuevo, como vimos más arriba, la condición mental de Juan y el hecho alucinatorio. Puesto que los narradores de los cuentos en que se repite esta estructura representan la perspectiva más "racional", más acorde con el sentido común, en este caso la posibilidad de un hecho alucinatorio revelaría la insania del amigo y desactivaría la fuerza de su hallazgo; sin embargo, desde una perspectiva de artista, que sabe cuál es el precio que hay que pagar por lo extraordinario, el padecimiento de una patología nerviosa a la que se asociaría esa "capacidad" de percibir correspondencias músico-cromáticas no sería un tributo excesivo. Pero, ¿es esta la visión que prevalece? ¿Se producen los efectos anunciados por el sabio? Todo induce a pensar que más allá del logro estrictamente científico, se alcanza, a través de la dimensión cósmica que cobra el experimento, una experiencia

[256] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 87. Es fundamental en alquimia.
[257] *Ibidem*, p. 81.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

extática, pero una experiencia que no procede únicamente, como en el texto de Nervo, del modo en que un receptor privilegiado percibe una realidad extraordinaria, sino del hecho pretendidamente objetivo de haber dado con el esquema geométrico del Cosmos pulsando la secreta música de las esferas. Como en el caso de "La fuerza Omega", el que el narrador no acceda a lo que en este caso es la visión cromática (algo que en principio podría favorecer la idea de que Juan es ese "alucinado" con una rara perturbación), no significa que el descubridor no haya conseguido lo que dice; lo único que ocurriría es que, de nuevo, es privilegio del iniciado acceder a las fuerzas primigenias, al misterio último. Se nos dan al menos dos pruebas de que ha existido un descubrimiento real: la primera está en la descripción del narrador, capaz de captar algunas de las sensaciones de la música extraña y de compartir en parte la experiencia extática:

> Aquellos sones [...] sumergían el espíritu en un éxtasis sereno, como quien dice formado de antigüedad y de distancia[258].

Cuando el amigo lo interroga para saber si siente algo extraño, el narrador es más explícito describiéndonos un cúmulo de raras percepciones que producen en él sensaciones encontradas, desde la beatitud y la dulzura hasta el miedo:

> Sentía, en efecto, como si la atmósfera de la habitación estuviese conmovida por presencias invisibles. Ráfagas sordas cruzaban su ámbito. Y entre la beatitud que me regalaba la grave dulzura de aquella armonía, una especie de aura eléctrica iba helándome de pavor. Pero no distinguía sobre la pantalla otra cosa que una vaga fosforescencia y como esbozos de figuras[259].

Las últimas palabras son una demostración de que no cabe pensar en un caso de sugestión, pues el narrador reconoce no distinguir colores. El segundo hecho que parece corroborar que se ha activado realmente alguna fuerza poderosa está representado por esa llama deslumbradora que ciega al protagonista.

El final de la historia deja en evidencia, una vez más, la doble perspectiva desde la que se propone indirectamente que se juzgue el hecho. Lo que el narrador considera como "algo terrible", la descripción horrorizada de lo que contempla al final, invitaría a apreciar los aspectos fáusticos del protagonista y su proeza. Al fin y al cabo, no se había atrevido a tocar la octava del sol por temor a "producir influencias excesivamente poderosas", y sin embargo cruza la línea prohibida acuciado por el deseo y la curiosidad –móvil fáustico por excelencia que incita a la transgresión– y queda ciego. Ahí radica sobre todo el componente fáustico que ya se podía ver apuntado, como dijimos, en la

[258] *Ibidem*, p. 90.
[259] *Ibidem*, pp. 90-91.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

elección del momento, sábado por la noche, que con su carácter saturnino acarreaba también connotaciones de magia negra. Añadamos que la mención al mercurio, sobre la que se detienen un poco, vuelve a señalar al elemento alquímico que vimos presente en "La fuerza Omega".

Sin embargo, el haz de llamas que ciega a Juan es también una prueba del éxito de sus experimentos; no olvidemos que ocurre "entre un son estupendo del instrumento"[260]. Mientras se trataba de descubrir "los colores de la música", el hecho no pasaba de ser una bella constatación sinestésica, y era algo, por cierto, ensayado por la ciencia. Pero el hallazgo es mucho más relevante por cuanto lleva al investigador a la mismísima música de las esferas (la "metamúsica") y a la visión de la geometría del Cosmos: de ahí al acceso a la fuente de todo y a la experiencia mística absoluta sólo quedaba el último atrevimiento, cruzar la línea pulsando "la sublime octava del sol"[261]. Ello supone, si nos atenemos al pitagorismo que profesa el sabio, la culminación del éxtasis místico en su unión con la divinidad, para la que lo ha capacitado su entrenamiento en la soledad, la reflexión y el ascetismo, que le han hecho alcanzar un elevado grado de espiritualización. En realidad, en el momento cumbre que coincide con la visión última de lo divino, ésta es precisamente corroborada por la ceguera, pues de poco sirve la visión física cuando se trata de contemplar la sublime divinidad. Señala Schrader que "mística viene de μύω: cerrar los ojos. La inoperancia de los sentidos se pone de relieve, por lo demás, muchas veces"[262]; esto se hace manifiesto en el cuento, donde los sentidos externos pierden toda su importancia: quedan tan anulados que en el mismo momento en que Juan recibe los dardos de fuego, el narrador lo describe "insensible al dolor"[263]. También lo representa "radiante de locura", evocándonos en esa doble condición de ciego y loco la figura paradigmática de Demócrito de Abdera, icono de la melancolía, que apareció loco para el mundo[264] y adoptó la ceguera por voluntad[265], aspecto éste nada desdeñable, del que nos dice Robert Burton en su

---

[260] *Ibidem*, p. 91.
[261] *Ibidem*.
[262] Cf. L. Schrader, *Sensación y sinestesia,* op. cit., p. 149.
[263] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 91.
[264] El relato de la visita de Hipócrates a Demócrito -a instancias de sus conciudadanos para sanarlo de su locura-, al que encontró diseccionando animales para encontrar la sede del humor negro, y las razones que Demócrito dio para justificar su risa continua se pueden leer en R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 38-39.
[265] Otro ciego melancólico, Borges, recupera esa imagen de Demócrito en la que se ve reflejado: "Demócrito de Abdera se arrancó los ojos para pensar; / el tiempo ha sido mi Demócrito". Cf J. L. Borges, "Elogio de la sombra", en *Elogio de la sombra, ,* en *Obras completas II,* op. cit., p.395. El título "Elogio de la sombra" tiene la virtud de reunir dos circunstancias paradigmáticas ligadas a Demócrito: la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Anatomy of melancholy: "Some philosophers and divines have evirated [or castrated] themselves, and cut out their eyes voluntarily, the better to contemplate"[266]. También el sabio de "La metamúsica" se precipita a la acción final que provoca su ceguera presintiendo alguna consecuencia terrible.

Decíamos que las concepciones pitagóricas, esgrimidas en el propio cuento, sustentan las ideas que ahora reflejamos sobre la experiencia mística del personaje de "La metamúsica": de acuerdo con éstas relacionaríamos la octava del sol –que finalmente Juan se atreve a tocar– con el Uno, pues según explica Peter Gorman el Uno "se identificó con *el fuego central* u hogar del universo alrededor del cual giraban los diez planetas. Muchos de los nombres del Uno revelan que se le identificaba con *el origen del fuego, el sol o fuego central*. Para los primeros pitagóricos el sol no era el centro del cosmos, ni era el creador de su propio calor y fuego, sino que *era una especie de cristal reflector que recogía la luz y el calor del fuego central*. Los nombres de *Apollon* e *Hyperion* indicaban para el Uno su identidad con *el dios sol como origen de la vida en el cosmos*"[267]. Incluso el cristal reflector del que habla Gorman puede recordar la pantalla que el experimentador del cuento emplea para reflejar la onda luminosa y hacerla visible. Es interesante resaltar que Apolo, divinidad solar, "pertenece, en cierto sentido «en virtud de su oficio», simultáneamente al dominio de la luz y al de la música. En su imagen estos dos dominios se enlazan: de modo identificante, en la idea del rayo del sol como plectro, o preponderantemente en correspondencia, como en la idea de la armonía de las esferas"[268], además de que entre sus "campos de acción y atributos" figuran "la presidencia de las musas" y la cítara[269] que lo hacen divinidad de poetas y de músicos. No olvidemos, por otra parte, que el fuego fue el bien robado por Prometeo, cometiendo una transgresión contra al inmortal Zeus que le costaría bien cara. Para Lugones tanto el sonido como la luz son fuerzas originarias, formas de la electricidad primordial, y el fuego es la fuerza eléctrica primordial y elemento purificador. Así, la imagen final, en que se establece la vinculación entre el sol y el fuego y en que quedan los ojos del protagonista evaporados

---

sombra física del árbol que es una figura emblemática de la melancolía asociada con el pensador y aparece en el frontispicio de la obra de Burton, y la sombra de la ceguera, que deja de ser desgracia para convertirse en una posibilidad única de conocimiento. Para el tema de la melancolía en Borges véase el revelador estudio de G. Fernández Ariza, *El héroe pensativo, op. cit.*

[266] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 498. [Algunos filósofos y religiosos se han mutilado a sí mismos y se han arrancado los ojos voluntariamente para contemplar mejor].

[267] Cf. P. Gorman, *Pitágoras,* op. cit., p. 151. Las cursivas son mías.

[268] Cf. L. Schrader, *Sensación y sinestesia,* op. cit., p. 157.

[269] *Ibidem*, p. 158

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por el "haz de dardos flamígeros"[270], señala el apogeo de la espiritualidad solar, algo que tendrá su eco precisamente en el ensayo *Prometeo*, donde Lugones formuló así su idea sobre el fuego purificador: "el fuego, consumiendo la materia, liberta al espíritu puro"[271]. Se repite, pues, en "La metamúsica" el proceso de espiritualización de "La fuerza Omega", y también esta fuerza es una variante del fuego prometeico.

No se nos escapa el habitual ingrediente paródico de las creaciones lugonianas, que son ya de por sí un comentario de los tipos que dibuja el escritor, y que está aquí aplicado al supuesto "castigo" que comportaría el atrevimiento fáustico; se produce sobre todo en la imagen final, más bien grotesca, en que se describe a "Juan, con el pelo erizado"[272]. Pero también late, como suele ocurrir con Lugones, la convivencia de lo paródico con lo sublime. Y esto (lo sublime) no es sólo atributo prometeico. El Fausto de Goethe, que a su vez contiene un componente prometeico que engrandece su figura, está dispuesto a entregar su alma, pero ni más ni menos que a cambio de la experiencia de lo sublime, siquiera sea un espejismo de la eternidad, según lo expresa en el soberbio trato con Mefistófeles:

> Si a un instante le digo alguna vez:
> ¡Detente, eres tan bello!,
> puedes atarme entonces con cadenas;
> y acepto hundirme entonces de buen grado;
> puede doblar entonces la campana,
> y libre quedarás de mi servicio:
> ¡párese allí el reloj con sus agujas!
> ¡puede acabar el tiempo para mí![273]

En esa imposible síntesis entre el tiempo y la eternidad que marca la experiencia de lo sublime se cifra el melancólico anhelo del hombre superior cuando aspira a cumplirla con la Belleza o el Conocimiento de lo divino, tal el protagonista de "La metamúsica".

---

[270] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 91.
[271] Cf. L. Lugones, *Prometeo,* en *Obras en prosa,* op. cit., p. 889. Habló aquí de la música como arte que "representaba además la armonía inteligente de los elementos cósmico en relación estrecha con la luz; de manera que pertenecía a los númenes solares". *Ibidem*, p. 873.
[272] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 91.
[273] Cf. J. W. Goethe, *Fausto*, Barcelona, Planeta, 2003, p. 50.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.3. "El psychon". El alquimista

"El psychon" se publica de forma independiente un par de meses después de la "La metamúsica", también en *Tribuna* el 30 de agosto de 1898 (p. 2, c. 1-7); al incluirlo en *Las fuerzas extrañas* Lugones modificaría el final[274]. El protagonista de este cuento, al que se le da el nombre de doctor Paulin, lo será también de otro relato publicado el 17 de noviembre de 1898 en el mismo diario: "El espejo negro". Es un investigador original: un médico que no duda en recurrir a terapias alternativas y un físico-químico eminente, que cuenta en su haber con varios descubrimientos. El narrador lo conoció, a través de un amigo, al intentar curarse de un reumatismo rebelde. La relación entre médico y paciente se transformó en amistad hasta llegar a profesarse "un sincero afecto"[275]. En el campo de la física el doctor se había especializado en el "estudio de la licuación de gases" y, en el de la medicina, en la "terapéutica sugestiva". Gracias a un favor realizado, el narrador logró convertirse en testigo de sus experimentos. Así, un día, partiendo de la curiosidad sobre la razón de la tonsura en los monjes, el sabio relaciona el hecho con unas exhalaciones fluídicas en forma de llama amarilla que fueron percibidas, desprendiéndose de su cabeza, por la sensitiva con la que trabaja para sus investigaciones, y llega a descubrir que se produce precisamente por su calvicie, pues el cabello es mal conductor. Interesado por el espectro de las emanaciones fluídicas, llega al descubrimiento de que en el rojo de las recién descubiertas hay una raya violeta claro, que ocuparía la posición del espectro número 5567; ésta, dice el sabio, "[coincide] con la hermosa raya número 4 de la aurora boreal"[276], lo que significaría, concluye, "que el polo es algo así como la coronilla del planeta (!)"[277]. Días después, el doctor Paulin, que sigue entusiasmado por la licuación de gases, cuenta al amigo muy recientes e importantes descubrimientos y se muestra determinado a continuar sus experimentos para lograr aportar un hallazgo propio. Al fin, confiesa haber visto la raya en el espectro de uno de de los elementos recién descubiertos en el aire, el neón; la pista lo lleva, tras un complicado proceso químico que describe al narrador, a aislar y descubrir un nuevo gas en el rojo de cuyo espectro hay también una raya violeta (la 5567): ello sería –revela el sabio, para sorpresa de su escéptico amigo–

[274] Cf. P. L. Barcia, "Noticia bibliográfica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 61.
[275] *Ibidem*, p. 135.
[276] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 139.
[277] *Ibidem*, p. 140.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"pensamiento volatilizado"[278]. Da el nombre de "Psychon" al cuerpo descubierto y propone al testigo de sus experimentos realizar al día siguiente el de licuar el pensamiento. En el siguiente encuentro, el doctor Paulin enseña a su amigo el aparato para la demostración; una vez aislado el líquido y determinadas sus características físico-químicas, dan por concluido el experimento y el sabio sugiere liberar el líquido rompiendo el recipiente: "Quién sabe si al retenerlo –argumenta– no causamos la congoja de alguna alma..."[279]. Al absorber la sustancia se sienten impulsados a realizar extravagancias, hasta que los vecinos, atraídos por el ruido, acaban por abrir las puertas de par en par y dejan que se expanda lo que el narrador define como "el elixir de la locura"[280]. Al día siguiente desaparece el doctor Paulin, y cuando el narrador vuelve a saber de él deja en el aire esta sospecha: "Parece que ha repetido su experimento, pues se encuentra en Alemania en una casa de salud"[281].

La distancia de puntos de vista que hemos consignado en los otros cuentos entre el narrador y el científico se pone de manifiesto aquí, a lo largo de la conversación, en las expresiones de incredulidad que emite aquél, algunas veces en forma de exclamaciones alarmadas; sin embargo, también se aprecia una relación particularmente estrecha entre ambos: a la afectuosa amistad que ha llegado a unirlos, se suma el respeto intelectual que el narrador demuestra por su estrafalario amigo, algo que es evidente también en la ironía que pone al expresar el supuesto "defecto" de su espiritualismo, defecto al que se unía –añade– el que tuviera "la franqueza de confesarlo"[282]. No obstante, la diferencia más marcada con respecto a otros relatos está en que en este caso el narrador, que sigue representando la perspectiva más racional y escéptica, además de actuar como testigo, participa en el experimento y percibe en sí mismo sus inusitados efectos. Para cuando está a punto de culminarse el experimento durante el cual el narrador ha tomado, al dictado de su amigo, las notas que nos presenta, la cercanía entre ambos personajes es tal que aquél no duda de que lo que éste ha logrado licuar es verdaderamente "pensamiento", y llega a preguntarse, en expresiones que demuestran una sensibilidad parecida a la del sabio que habló de acuñar "medallas psíquicas" "de genio, de poesía [...]":

> Si pudiera traducirse, pensaba, *¿qué diría* este poco de agua clara que tengo ante mis ojos? ¿Qué oración pura de niño, qué intento criminal, qué proyectos estarán encerrados en este

[278] *Ibidem*, p. 142.
[279] *Ibidem*, p. 145.
[280] *Ibidem*.
[281] *Ibidem*, p. 146.
[282] *Ibidem*, p. 136.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> recipiente? ¿O quizá alguna malograda creación de arte, algún descubrimiento perdido en las oscuridades del ilogismo?...[283].

Por lo que se refiere a la figura del científico de "El psychon", si algo se destaca repetidamente al delinear sus rasgos, es su carácter de heterodoxo de las ciencias. Tal aspecto se refleja también en los de los cuentos que hemos analizado y en otros que estudiaremos; con respecto a lo ya visto cabe decir que mientras que en "La fuerza Omega" sobresalían la benevolencia del hombre y las facultades adquiridas, y en "La metamúsica" lo más notorio era la mezcla de la sensibilidad artística y el espíritu científico, en "El psychon" se deja clara, sobre todo, la sospecha que el sabio despertaba entre los representantes de la ciencia ortodoxa. De su labor de médico se nos mencionan los tratamientos alternativos que emplea –la "terapéutica sugestiva", terreno mal conocido, y otros de su propia invención, como el "tratamiento helioterápico" con el que cura al narrador– y los principios por los que se rige, fundamentalmente el espiritualismo, que no le perdonan y que le hace emplear métodos como la sugestión. En su faceta de físico-químico no rechaza recurrir a la ayuda de una sensitiva, Antonia, o a la hipnosis. Así, pese a sus incuestionables capacidades, no se lo acaba de aceptar:

> el doctor Paulin *adolecía de un defecto grave. Era espiritualista*, teniendo, para mayor pena, la franqueza de confesarlo [y ha escrito a un colega:] "El espíritu es quien rige los tejidos orgánicos y las funciones fisiológicas, porque es él quien crea esos tejidos y asegura su facultad vital" [...] Así, el doctor Paulin *era mirado de reojo por las academias* [...] *lo aceptaban con agudas sospechas. Sólo faltaba la estampilla materialista para que le expidieran su diploma de sabio*[284].

La amplitud de sus conocimientos e intereses también es representativa de su carácter poco convencional: cultiva la medicina, la física, la química e incluso la botánica; y junto a su sala de consultas se encuentra el laboratorio donde lleva a cabo sus investigaciones y experimentos. El mismo hecho de que el amigo común que pone en contacto al científico y al narrador sea "miembro de una sociedad de estudios psíquicos"[285] parece estar elegido *ex profeso* para subrayar los elementos poco convencionales del doctor al insinuar sus vínculos con las ramas menos ortodoxas científicamente hablando. Por otra parte, hay destellos poéticos por los que se cuela una sensibilidad que no es la que suele asociarse con el hombre de ciencia: no sólo pretende "licuar" el pensamiento, sino que expresa su deseo de intentar llevar a cabo "su oclusión en algún metal" para acuñar

---

[283] *Ibidem*, pp. 144-145.
[284] *Ibidem*, p. 136. Las cursivas son mías.
[285] *Ibidem*, p. 135.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> medallas psíquicas. Medallas de genio, de poesía, de audacia, de tristeza...[286]

Siguiendo el patrón sobre el que Lugones construye a los protagonistas de este tipo de relatos, se dan a conocer numerosos ejemplos de la excelencia intelectual del doctor Paulin; éste se presenta como alguien cuyo ingenio y creatividad ya están probados, pues lo avalan varios descubrimientos: el del telectróscopo, el electroide y el espejo negro (que da título a un cuento no incluido en esta serie). Ha desarrollado con éxito tratamientos médicos originales, como aquel con el que combate el reumatismo del narrador. Se le considera, además, un "físico distinguido"[287] que sobresale en varios tipos de investigaciones. Su autoridad médica pesa tanto como para haber sido consultado varias veces por otros sabios[288]. El narrador mismo se refiere al doctor como "sabio" en diferentes ocasiones. El cuadro intelectual se completa con detalles sobre sus hábitos de pensamiento, que lo definen como alguien pertinaz y concienzudo:

> *Cavilé dos días* sobre aquel fenómeno; hasta que de pronto, *por ese hábito de no desperdiciar detalle* adquirido en semejantes estudios [...][289].

De ahí a la persistencia obsesiva en un empeño, que determina igualmente el perfil psicológico de este tipo de personajes y su filiación saturnina, sólo media encontrar una vía, una motivación lo suficientemente intensa como para permitir acariciar el logro extraordinario. El doctor Paulin lo encuentra: encuentra un acicate en algunos descubrimientos recientes de otros colegas que hacen que se proponga trabajar con renovadas fuerzas, "con ardor febril"[290], según lo describe el narrador. El estímulo tiene un punto inquietante, en tanto en cuanto choca con uno de los caracteres representativos de estos sabios ligados al ocultismo; en efecto, teniendo en cuenta que al inicio del relato destaca el narrador que el médico

> llegó a esta ciudad de incógnito, para evitar manifestaciones que *su modestia* repudiaba[291],

sorprende el arranque de orgullo personal que exhibe al afirmar:

> No; no es posible que yo muera sin ligar mi nombre a uno de estos descubrimientos que son la gloria de una vida. Mañana mismo continuaré mis experiencias[292].

Se evidencia en ello una vislumbre de vanidad fáustica, de atención al yo personal opuesta a los designios de un genuino mago blanco que debe lograr desembarazarse de semejantes escollos para la recta práctica de su arte. Junto a ello aparecen rasgos

---

[286] *Ibidem*, p. 143.
[287] *Ibidem*, 135..
[288] *Ibidem*, p. 136.
[289] *Ibidem*, p. 138. Las cursivas son mías.
[290] *Ibidem*, p. 140.
[291] *Ibidem*, p. 135. Las cursivas son mías.
[292] *Ibidem*, p. 140.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

innegablemente positivos: se apunta, por ejemplo, que "nuestro hombre era tan sabio como franco"[293], y se subrayan sus intereses terapéuticos como médico, que lo convierten en un bienhechor.

Si la propia obsesión, la tenacidad en un empeño y el exceso de trabajo intelectual son determinantes para poner a los sabios de estos cuentos bajo el imperio de Saturno, también lo son –según vamos viendo– el tipo de asuntos con los que tratan; las ocupaciones del doctor Paulin entran desde luego en el ámbito de las que se han asociado con la melancolía. Cabe recordar que en la cita de Constantino Africano –tan ilustrativa– que adujimos en el análisis de "La metamúsica" se mencionaba la medicina como una de las disciplinas cuyo estudio podía ser causa de melancolía. La química, a la que el investigador dedica gran parte de sus esfuerzos en su laboratorio, tuvo como precursora a la alquimia, cuyas conexiones con la melancolía han sido muy marcadas. En otro lugar de nuestro trabajo vimos que una de las fases del proceso alquímico –la *nigredo*– estaba bajo el régimen de Saturno. Los autores de *Saturno y la melancolía* mencionan la vinculación entre la alquimia y la melancolía saturnina[294], y la existencia de atributos alquímicos en las representaciones de la Melancolía[295]. Christine Orobitg aduce el testimonio de los astrólogos medievales y de los compiladores renacentistas para mostrar el dominio de Saturno, por un lado sobre seres de extracción y oficios humildes, y por otro sobre quienes poseen elevados conocimientos de medicina, astronomía, matemáticas, filosofía y alquimia[296]. También el afán por mantener un secreto es típicamente saturnino (el doctor habla de "ciertas indagaciones que he mantenido reservadas"[297]). Además, físicamente el sabio de "El psychon" tiene un rasgo asociado a la melancolía: es calvo[298], algo que en el cuento tiene una importancia fundamental tanto por estar en la base de las observaciones que llevan al descubrimiento final, como por entenderse como rasgo de espiritualidad, ya que la carencia de cabellos –buscada por los monjes mediante la tonsura– hace visibles (para la sensitiva) las emanaciones que son una forma perceptible de los pensamientos.

Científicamente, los sabios de estos cuentos se sitúan en un lugar extraño en el que el científico positivista se habría sentido incómodo; sin embargo, muy a propósito, Lugones, que quiere dar carta de naturaleza a sus estudiosos como verdaderos

[293] *Ibidem*, p. 137.
[294] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 317
[295] *Ibidem*, p. 317 n. 155.
[296] Cf. Ch. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie,* op. cit., p. 15.
[297] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 140.
[298] Véase, por ejemplo, en J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias,* op. cit., p. 460.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

buscadores de la verdad, los inviste de la autoridad científica, al hacerles esgrimir junto con sus propias teorías argumentos ya aceptados. Pero tipológicamente responden a un perfil en que se integra lo científico y el ocultismo. El doctor Paulin de "El psychon" tiene mucho de alquimista por sus intereses e ideas, el tipo de procesos y los resultados que obtiene. La primera gran conclusión que expresa a partir de sus estudios lo llevan a poner de manifiesto las relaciones entre microcosmos y macrocosmos dentro de la tradición que sostiene la idea del Cosmos como un ser viviente, y recuerdan el axioma hermético-alquímico de la Tabla de Esmeralda, que fue varias veces citado por Lugones, por ejemplo, en su *Prometeo*: "Lo que está arriba es como lo que está abajo"[299]; la conclusión a que nos referimos es la que, habiendo observado la identidad entre la posición en el espectro de la raya descubierta en la llama que vio la sensitiva desprendiéndose del occipucio del sabio y la de la aurora boreal, induce al investigador del cuento a afirmar que "el polo es algo así como la coronilla del planeta"[300]. Su pretensión de "licuar" el pensamiento y la disolución del mismo cuando lo "liberan", es un reflejo de una de las máximas alquímicas esenciales, la que postulaba la volatilización de lo fijo y la fijación de lo volátil. El resultado que corona sus éxitos es realmente una cumbre de espiritualidad, pues logran absorber "pensamiento puro", y este logro es definido –con terminología afín a la de la alquimia– como "el elixir de la locura".

Una vez más lo prometeico está presente en el imaginario del cuento, en la naturaleza de la fuerza, en su manifestación perceptible: esas emanaciones fluídicas –que la sensitiva ve en el doctor y que luego sabemos que son pensamiento– son descritas como "una llama amarilla"[301]. Lugones consideró al titán rebelde como numen del pensamiento que entregó a los hombres el fuego de la inteligencia; así pues, en el "Psychon" descubierto por el doctor de este relato, de nuevo una fuerza original –pues el pensamiento, como divinidad, está en el origen de la creación– podemos ver otro aspecto del fuego prometeico. Esta idea es reforzada si se lee lo que dice H. P. Blavatsky en la sección III del tomo II de *La doctrina secreta* que dedica a "La substancia primordial y el pensamiento divino", pues allí tratando de definir la "Substancia Primordial" que está en el origen de la vida acude, desde el sincretismo de la teosofía que permite unificar los conceptos de todas las religiones y de la ciencia, a

[299] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 835 n. 44.
[300] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 140.
[301] *Ibidem*, p. 137.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las ideas, símbolos o descubrimientos de aquéllas y ésta, entre los que se cuentan las diversas formas del fuego y la luz, el "Od" de Reichenbach (uno de los científicos mencionados en el cuento de Lugones, y seguido por el investigador de "El psychon") y el "Psychod" de Thury (apenas es necesario anotar la similitud con el nombre de la fuerza que descubre el doctor Paulin): "¿Qué es, pues, la "Substancia Primordial", ese objeto misterioso del que ha hablado siempre la Alquimia y que se ha convertido en tema de la especulación filosófica de todas las edades? [...] Esta "Substancia Primordial" es llamada por algunos el Caos. Platón y los pitagóricos la denominaban el Alma del Mundo, después de haber sido impregnada por el Espíritu de aquello que incuba las Aguas Primitivas o Caos. Reflejándose en él –dicen los cabalistas–, el Principio incubador "creó" la fantasmagoría de un Universo visible manifestado. El Caos antes, y el Éter después de esa "reflexión", es siempre la deidad que compenetra todo el Espacio y todas las cosas. Es el Espíritu invisible e imponderable de las cosas, y el fluido invisible aunque bien tangible, que radia de los dedos del magnetizador saludable; pues es la Electricidad Vital, la Vida misma [...] los teurgistas y ocultistas lo denominaban hasta el presente "Fuego Vivo" [...] Escribiendo sobre este asunto, en *Isis sin Velo* dijimos que era: "El Caos de los antiguos, el Fuego Sagrado de Zoroastro, o el Atash-Behram de los parsis; el fuego de Hermes, el fuego de Elmes de los antiguos alemanes; el Relámpago de Cibeles; la Antorcha encendida de Apolo; la Llama en el altar de Pan; el Fuego inextinguible del templo de la Acrópolis y del de Vesta; la Llama de fuego del yelmo de Plutón; las Chispas brillantes en los tocados de los Dioscuros, en la cabeza de la Gorgona, en el yelmo de Palas y en el báculo de Mercurio; el Ptah-Ra egipcio; el Zeus Cataibates griego (el descendiente) de Pausanias; las Lenguas de Fuego de Pentecostés; la Zarza ardiente de Moisés; el Pilar de Fuego del *Éxodo* y la Lámpara encendida de Abraham; el Fuego Eterno del "abismo sin fondo"; los vapores del oráculo de Delfos; la Luz Sideral de los rosacruces; el Âkâsha de los Adeptos indos; la Luz Astral de Eliphas Lévi; el Aura Nerviosa y el Fluido de los magnetizadores; el *Od* de Reichenbach; el *Psychod* y Fuerza Ecténica de Thury; la "Fuerza Psíquica" de Sergeant Cox, y el magnetismo atmosférico de algunos naturalistas; el galvanismo, y por último, la electricidad; todos estos no son sino nombres distintos para diferentes manifestaciones o efectos de la misma Causa misteriosa que todos los compenetra, al Archaeus griego"[302]. Y aún añade: "es todo esto y mucho más. Este "Fuego" se

[302] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo II, op. cit., pp. 49, 63-64.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

menciona en todos los Libros Sagrados indos, así como también en las obras kabalísticas. El *Zohar* lo explica como el "Fuego Blanco Oculto, en el Risha Havurah", la Cabeza Blanca, cuya Voluntad hace emanar el fluido ígneo en 370 corrientes en todas direcciones del Universo. Es idéntico a la "Serpiente que corre con 370 saltos", del *Siphra Dtzenioutha*, la cual, cuando el "Hombre Perfecto", el Metraton, *es elevado*, esto es, cuando el Hombre *Divino* habita en el hombre *animal*, se convierte en tres Espíritus, o Âtmâ-Buddhi-Manas, en nuestra fraseología teosófica"[303]. Aunque aquí no se mencione justamente el fuego que robó Prometeo, el símbolo que prevalece como manifestación de esa "Causa misteriosa" es el fuego; por otra parte se habla de fluido invisible si bien perceptible que radia del hombre y de la emanación de un "fluido ígneo": son, se nos dice, "la Electricidad Vital, la Vida misma". Este recorrido nos acerca, en la fuerza descubierta por el doctor Paulin, al elixir de la vida de los alquimistas; en otros sitios define Blavatsky algunos de los principios citados más arriba, así por ejemplo relaciona el fluido vital "Od" descubierto por Reichenbach con el "Od" que "es la Luz pura que da la vida, o fluido magnético; Ob [su aspecto sombrío], el mensajero de muerte usado por los hechiceros, el fluido dañino y malo; Aour es la síntesis de los dos, propiamente la Luz Astral"[304], y de esta Luz Astral dice en otro lugar: "la Luz Astral, puede definirse en pocas palabras: es el Alma Universal, la Matriz del Universo, el Mysterium Mágnum del cual nace todo lo que existe, por separación o *diferenciación*. Es la causa de la existencia; llena todo el Espacio infinito, *es* el Espacio mismo, en un sentido, o sus principios *sexto* y séptimo a la vez. Pero como finita en lo Infinito, en lo que a la manifestación concierne, esta Luz debe tener su aspecto sombrío"[305]. Tal vez, de momento, el psychon descubierto por Paulin sería el aspecto sombrío, el Caos indiferenciado de la psique humana, las fuerzas oscuras del pensamiento, pero necesarias, al cabo, para llegar al perfeccionamiento del pensamiento articulado y superior. El doctor debió considerar la necesidad de perfeccionar su descubrimiento y desapareció para intentarlo, aunque por el desenlace, según el cual sabemos que se encuentra en una casa de salud, podemos imaginar que no lo consiguió.

La presencia de lo demoníaco y lo fáustico en este cuento lleva implícita su parodia: es a través de lo cómico, un modo de expresión estudiado por Baudelaire en su

[303] *Ibidem*, p. 64.
[304] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo I, op. cit., p. 175 n. 1.
[305] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo IV, op. cit., p. 109.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

texto *De la esencia de la risa y en general de lo cómico en las artes plásticas* (1855)[306]. El nombre del protagonista, doctor Paulin, con el que empieza el relato, ya sugiere algo de la comicidad del mismo. La expresión de la analogía de que el polo sería algo parecido a "la coronilla del planeta" –afirmación comentada tipográficamente con un signo de exclamación entre paréntesis–, las sonrisas del doctor en varias ocasiones y un tono diferente al de la gravedad de los sabios de los otros cuentos comentados son elementos que apuntan en la dirección señalada. La osadía fáustica vuelve a estar presente, y la vaga insinuación de peligro se deja entrever en las palabras del tan renuente como fascinado narrador:

> el doctor lanzábase audazmente por aquellas regiones, desarrollando una temible lógica, a la que yo intentaba resistir en vano[307].

El momento culminante se produce como consecuencia del experimento; la fuerza descubierta opera provocando una forma de liberación a través de la burla, la risa, el desorden, los impulsos irracionales, el arrebato destructor, la extravagancia:

> De pronto noté en la cara del doctor una expresión sardónica enteramente fuera de las circunstancias; y casi al mismo tiempo, la idea de que sería una inconveniencia estúpida saltar por encima de la mesa, acudió a mi espíritu; mas, apenas lo hube pensado, cuando ya el mueble pasó bajo mis piernas, no sin darme tiempo para ver que el doctor arrojaba al aire como una pelota su gato, un siamés legítimo, verdadera niña de sus ojos. El cuaderno fue a parar con una gran carcajada en las narices del doctor, provocando por parte de éste una pirueta formidable en honor mío. Lo cierto es que durante una hora, estuvimos cometiendo las mayores extravagancias [...] Yo recuerdo apenas que, en medio de la risa, me asaltaban ideas de crimen entre una vertiginosa enunciación de problemas matemáticos. El gato mismo se mezclaba a nuestras cabriolas con un ardor extraño a su apatía tropical [...] el pensamiento puro que habíamos absorbido, era seguramente el elixir de la locura[308] .

En el extravagante sabio que vive este momento de locura, que acaso acaba loco, recluido en una casa de salud, pero que es, ante todo, un hombre de genio, vuelve a darse la condición ambigua que aboca a un destino fatal, como el que el propio Lugones, fatalista, esperaba para sí. La vecindad entre el genio y la locura está expresada, de hecho, en las palabras citadas, en el clímax de la historia:

> Yo recuerdo apenas que, en medio de la risa, me asaltaban ideas de crimen entre una vertiginosa enunciación de problemas matemáticos.

---

[306] Dice allí: "lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas contenidas en la manzana simbólica [...] La risa, dicen, viene de la superioridad. También habría que decir: la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más! Orgullo y aberración [...] la risa es una de las expresiones más frecuentes y más numerosas de la locura". Cf. Ch. Baudelaire, *Lo cómico y la caricatura*, op. cit., pp. 23-24.
[307] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 143.
[308] *Ibidem*, p. 145.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Llamamos la atención sobre esta formulación de la vecindad aludida porque es expuesta de ese modo fascinante que nos recuerda a Borges, ya que él lo heredaría, al fin y al cabo, y sabría emplearlo con maestría.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.4. "Viola acherontia". El hechicero

"Viola acherontia" había sido publicado con el título de "Acherontia atropos" en *Tribuna* el 31 de enero de 1899. En el relato un siniestro jardinero pretende crear una flor que emita, sin olor, un veneno mortal. Sus investigaciones se sustentan sobre varias ideas: la de que las plantas tienen alma y funciones mentales, la de la analogía como principio que rige la conformación de los seres en la naturaleza y que permite transmitir influencias, y, en relación con ello, la del poder de la sugestión, verdadera fuerza capaz de comunicar impresiones e ideas. El jardinero lleva diez años tratando de conseguir la flor mortífera, y aunque no lo ha logrado aún, sí ha obtenido otro prodigio: primero, ha logrado por procedimientos químicos violetas de color negro e inodoras; después, sometiéndolas al contacto con determinadas plantas para que les fueran transmitidas influencias narcóticas, alucinógenas, fúnebres y aun cadavéricas, y empleando métodos como el de realizar ante ellas escenas crueles o el definitivo, que queda en suspenso en el cuento en forma de una terrible sospecha, ha conseguido que esas violetas emitan quejidos, "pequeños ayes muy semejantes a los de un niño"[309].

Aunque el cuento conserva la estructura predominante en el libro, hay diferencias importantes tanto en lo que se refiere al protagonista de la historia como a su relación con el narrador. En este caso, no se conocían antes del encuentro narrado, y es, de hecho, la primera y última vez que se ven. No se especifica la razón de la visita, pues lo único que se señala al respecto es que el protagonista conocía las pretensiones del narrador; éste parece estar movido por el deseo de aprender del jardinero, ya que así lo expresa ante la perspectiva de una larga explicación:

> —No tema usted —respondí—: mis deseos de aprender son todavía mayores que mi curiosidad[310],

En realidad, lo único que parece acercarles es el objeto de sus intereses:

> entablamos acto continuo la conversación sobre el tema que nos acercaba[311].

Y toda la confidencia que hace posible la revelación se debe a esa afinidad:

> como el hombre hallara en mí un conocedor, se encontró más a sus anchas[312].

No se da la relación de amistad e incluso de afecto entre los personajes que existe en otros cuentos. Poco puede contarnos el narrador sobre el protagonista de la historia, que

[309] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 115.
[310] *Ibidem*, p. 112.
[311] *Ibidem*, p. 111.
[312] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aparece envuelto en el misterio. Ya en la primera línea aparece nombrado como "aquel extraño jardinero". Su insólito objetivo es recibido con desconcierto por el narrador:

> Qué se proponía con ello, si no era puramente una extravagancia, permaneció siempre misterioso para mí[313].

Sin embargo, el desenlace extrema el distanciamiento hasta llegar a dar al narrador la convicción de que

> se trata de un verdadero bandido, de un perfecto hechicero de otros tiempos, con sus venenos y sus flores de crimen[314].

Algunos aspectos que sobresalen en la caracterización del jardinero lo emparientan con los protagonistas de los cuentos que hemos analizado. El eje del misterio es alimentando por la tendencia al secreto, que hace que el hechicero excluya de sus explicaciones aquellas cosas que supondrían el desvelamiento definitivo[315]. El secreto es elemento sustancial cuando se habla de ocultismo y revelación, pero también rasgo saturnino de larga tradición como tendencia de una personalidad y, en cuanto tal, una constante entre los personajes que estamos estudiando. Por otra parte, incluso en este caso encontramos que lo siniestro de las investigaciones del protagonista del cuento no impide que destaquen ciertas cualidades positivas desde el punto de vista intelectual: a ello se debe sin duda que el narrador se refiera a él como "el extraordinario jardinero"[316] y que pondere su memoria en otro lugar. Es asimismo un heterodoxo: sobre todo, porque como jardinero se basa en principios como la analogía y la sugestión; y además porque combina sus ocupaciones botánicas con las manipulaciones químicas. El hecho se pone de relieve en varias ocasiones y despierta el escepticismo del narrador:

> Mis labios rebosaban de objeciones; pero callé, por ver hasta dónde iba a llevarnos el desarrollo de tan singular teoría[317].

Lo que resulta más notorio, no obstante, es el tesón, la perseverancia en sus investigaciones. No sólo se dice que

> Sus tentativas remontaban a diez años[318],

a lo largo de los cuales ha mantenido su empeño a pesar de los fracasos, sino que aún persiste en su intento de lograr "la exhalación mortífera" en la flor; además, se da una idea bastante gráfica de la enorme dosis de paciencia exigida para ello:

---

[313] *Ibidem*.
[314] *Ibidem*, p. 116.
[315] *Ibidem*, p. 112.
[316] *Ibidem*, p. 110.
[317] *Ibidem*, p. 113.
[318] *Ibidem*, p. 109.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Las violetas que usted ve, pertenecen a una familia cultivada bajo ese régimen durante diez años. Algunos cruzamientos, indispensables para prevenir la degeneración, han debido retardar un tanto el éxito final de mi tentativa[319].

Lo único que puede sostener semejante empeño es la fuerza de la obsesión, que es acaso la fuerza por antonomasia de este libro. La obsesión casi enfermiza que define a los personajes de los relatos, y que en un momento u otro hace comparecer la sombra de la locura[320].

Puesto que el conocimiento del protagonista procede de un único encuentro, la caracterización está hecha con elementos que en una segunda lectura, una vez conocemos el pernicioso logro del jardinero, pueden parecernos contradictorios, pero que en la primera lectura proporcionan sobre todo un contrapunto inquietante. Algunos de esos elementos –la sencillez, la amabilidad– son rasgos que ya apreciamos en los otros sabios, pero que en este no tienen el mismo valor:

> Encontré un anciano de porte sencillo, que me recibió con cortesía casi humilde[321].

En cuanto a la observación sobre la adoración casi paternal por sus flores puede distinguirse, incluso, una nota de cinismo:

> Quería sus flores como un padre, manifestando fanática adoración por ellas[322].

En cualquier caso, por lo que se refiere a la identidad de este personaje queda como un fondo de indeterminación y misterio. El narrador se refiere casi siempre a él como "jardinero", ocupación que entra en el catálogo de los hijos de Saturno[323]. Sin embargo, la denominación neutra da lugar al juicio negativo, pero muy evidente, de que se trata de "un verdadero bandido", "un perfecto hechicero de otros tiempos". Es la otra forma de aproximarse al conocimiento y al logro extraordinario en *Las fuerzas extrañas*. Frente a la que acerca a la divinidad o a los poderes excepcionales con medios lícitos –lo que no significa que esté libre de riesgos–, la otra es decididamente la magia negra que profesa el protagonista de "Viola Acherontia". En sus relatos Lugones ejemplifica ambas formas de poder, dando señales que nos ayuden a distinguirlas, algo que no siempre es sencillo. La tradición ocultista lo ha puesto de relieve; Paracelso indicó: "Hace falta una prueba y escrutinio para distinguir lo santo de lo que no es santo y saber de qué fuerzas proceden los distintos milagros. Hace falta un examen preciso antes de

---

[319] *Ibidem*, p. 112.
[320] *Ibidem*, p. 114.
[321] *Ibidem*, p. 111.
[322] *Ibidem*.
[323] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 319. Para la jardinería como remedio contra la melancolía, véase J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origenes à 1900,* op. cit., p. 80.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

poder establecer si es el espíritu de la Naturaleza o el espíritu de Dios el que se acerca a uno en el milagro. ¡Aprended a distinguir esta diferencia! Es profundamente necesario saber qué procede de la *divinatio* y qué de la *divinitas*. Los nombres se parecen, porque proceden de la misma raíz; pero no ocurre esto con los milagros, que brotan de distintas fuentes"[324]. H. P. Blavatsky se refiere a esta cuestión en varias ocasiones, señalando algunas ideas que están reflejadas en estos cuentos: una es esa doble posibilidad de la magia blanca o teurgia, que es divina, y de la negra o hechicería, que es demoníaca, así como el delgado límite que las separa: "Dual es el poder de la magia; y nada más fácil, por consiguiente, que degenere en hechicería [...] Así, pues, mientras el ocultismo teórico es inocente, y puede ser beneficioso, la magia práctica, el fruto del árbol de la Vida y del Conocimiento o sea la "Ciencia del bien y del mal", está erizada de riesgos y peligros"[325], y "resulta *en extremo* tenue la línea divisoria entre ambas"[326]; otra idea, que tiene para nosotros un valor añadido porque la ejemplifica con el botánico y el químico, es la correspondencia de ambos tipos de magia y de magos con el lado luminoso y tenebroso que existe en las cosas del Universo y que hacen que un mismo principio pueda matar o dar vida, según se haga un buen uso de ellas o se abuse, como ocurre en la magia negra: "Dos aspectos tienen las cosas de este Universo de materia diferenciada: el luminoso y el obscuro. Estos dos aspectos nos conducen, en su aplicación práctica, al uso y al abuso respectivamente. Todo hombre puede llegar a ser botánico sin aparente perjuicio del prójimo; y muchos químicos expertos en la ciencia, saben que hay sustancias que igualmente pueden curar que matar. Doble aplicación tienen todos los ingredientes y todas las ponzoñas [...] pero ¿qué químico moderno ha descubierto el "aspecto tenebroso" de las sustancias animales, vegetales o minerales, reservado a los ocultistas? ¿Quién pudo penetrar el arcano de la íntima esencia de las cosas y sus primarias correlaciones? Este conocimiento sólo da a un ocultista la categoría de genuino iniciado práctico, ya se convierta en un "Hermano de la luz" o en un "Hermano de las tinieblas" [...] un Hermano de la Sombra"[327]. La última parte de la cita revela que, en efecto, en el cuento de Lugones tenemos ante nosotros a un iniciado práctico, un "Hermano de la Sombra" que lo es precisamente porque se ha centrado en

[324] Cf. Paracelso, *Textos esenciales*, Madrid, Siruela, 2001, p. 179. El médico y alquimista renacentista quiso rehabilitar las bondades de los conocedores de las cosas sobrenaturales, llamados indistintamente hechiceros en la Sagrada Escritura, y afirma que se puede servir a las fuerzas de la Naturaleza en Dios, y eso es lo que hace la magia, aunque "si se abusa de ella–, puede convertirse en hechicería". *Ibidem*, p. 181.
[325] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo V, op. cit., p. 97.
[326] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo VI, Málaga, Sirio, 2000, p. 189.
[327] *Ibidem*, p. 185-6.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el conocimiento del aspecto tenebroso y oscuro de las sustancias. A pesar de que en la propia melancolía saturnina esté presente la misma ambivalencia (recordemos aquello de que al "melancólico saturnino se le relaciona con toda clase de artes mágicas y demoníacas, y su manera de pensar oscura y siniestra, contraria a los pensamientos de la vida cotidiana, le inclina a la magia dañina con la misma facilidad con que le eleva a la contemplación religiosa o científica"[328]), es el reino de lo sombrío y tenebroso el dominio privilegiado de Saturno y la melancolía, y tal vez es por ello que en este cuento encontramos el repertorio más amplio de cosas que les pertenecen. Por eso, simbólicamente, aunque el inicuo jardinero persigue un intento criminal, una flor de la muerte, alcanza un logro eminentemente melancólico, una flor de melancolía, la violeta negra que se queja infinitamente; en realidad, el resultado es lógico y muy significativo: el hechicero pretendía hacerles exhalar veneno "por una evolución de su propia naturaleza"[329], pero puesto que su propia naturaleza es melancólica, las lleva a extremar esa condición. Para ello ha debido poner en relación todo lo saturnino, todo lo que por sugestión transmite ideas lúgubres y fúnebres: de dolor, de miedo, de muerte… Ello equivale a atesorar un verdadero museo de la melancolía. Veámoslo.

Uno de los elementos centrales es el color negro; el propio jardinero nos expone sus conexiones esenciales con la tristeza y la muerte, y lo que es más, su "poder"[330] para impregnar con esas "ideas" las flores:

> había que empezar por el color, para que *la idea* fúnebre se grabara mejor en ellas. El negro es, salvo alguna fantasía china, el color natural del luto, puesto que lo es de la noche, vale decir de la tristeza, de la disminución vital y del sueño, hermano de la muerte[331].

Otro campo de acción es provisto por las sustancias venenosas, narcóticas y alucinógenas, usadas para transmitir la idea de miedo (el miedo y la tristeza son los síntomas clásicos y fundamentales de la afección melancólica[332]). Las sustancias aludidas destacan en el imaginario de la melancolía, reflejando además el doble valor del que hablaba Blavatsky, pues entran en el terreno médico como sedantes, somníferos y, en fin, paliativos para los padecimientos psicológicos, pero también tienen su lugar en el ámbito de la magia como sustancias de poderes ocultos que han sido explotadas sobre todo por la hechicería. A ciertas dosis, pueden ser muy tóxicas, y frente a sus

[328] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 362.
[329] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 111.
[330] La idea de esa fuerza es un poderoso aliado para la potencia metafórica del humor negro. Por ello se ha insistido en "los poderes nefastos del color negro" y sus nexos con la noche y la muerte. Cf. J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origenes à 1900,* op. cit., p. 14.
[331] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 111. En cursivas en el original.
[332] Cf. J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origenes à 1900,* op. cit., p. 14.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propiedades curativas se alzan sus usos como venenos o alucinógenos; el jardinero del cuento conoce perfectamente esas plantas (muchas de la familia de las solanáceas), así como las sustancias activas (sobre todo alcaloides) que producen los efectos buscados: son el estramonio, la belladona, el beleño... De este modo explica cómo procedió y aprovechó sus propiedades:

> Obtenido el color negro de las violetas, estaba conseguida la primera nota fúnebre. Planté luego en torno, los vegetales que usted ve: estramonio, jazmín y belladona. Mis violetas quedaban, así, sometidas a influencias química y fisiológicamente fúnebres. La solanina [belladona] es, en efecto, un veneno narcótico; así como la daturina [estramonio] contiene hioscymina y atropina, dos alcaloides dilatadores de la pupila que producen la megalopsia, o sea el agrandamiento de los objetos. Tenía, pues, los elementos del sueño y de la alucinación, es decir dos productores de pesadillas; de modo que a los efectos específicos del color negro, del sueño y de las alucinaciones, se unía el miedo. Debo añadirle que para redoblar las impresiones alucinantes, planté además el beleño, cuyo veneno radical es precisamente la hioscymina[333].

Aquí el personaje nos ha explicado sobre todo los efectos por el contacto con lo narcótico y alucinógeno. Las influencias fúnebres de la belladona, el estramonio y el jazmín a que se ha referido las especificará después por analogía con "venenos cadavéricos", siquiera sean por el olor, como en el caso del jazmín:

> La solanina [belladona] y la daturina [estramonio]—prosiguió mi interlocutor—, se aproximan mucho a los venenos cadavéricos —ptomainas y leucomainas— que exhalan olores de jazmín y de rosa. Si la belladona y el estramonio me dan aquellos cuerpos, el olor está suministrado por el jazminero y por ese rosal[334].

Y aún añade otras influencias, las de lo que llama "plantas cadavéricas":

> Para extremar aun la influencia sobre mis flores [...] ha mezclado a los narcóticos plantas cadavéricas. Algunos arum y orchis, una stapelia aquí y allá, pues sus olores y colores recuerdan los de la carne corrompida[335].

Consigue, pues, que las violetas aspiren "venenos cadavéricos" y sufran

> la influencia soporífica de los narcóticos que las predisponen a la hipnosis, y la megalopsia alucinante de los venenos dilatadores de la pupila. La sugestión fúnebre comienza así a efectuarse con toda intensidad[336].

Y suma a esas influencias las de

> una mata de valeriana y de espuelas de caballero cuyo cianuro la irrita notablemente. El etileno de la rosa colabora también en este sentido[337].

Sin embargo, la mandrágora aparece al final dando la nota más fúnebre. Ella proporciona la analogía que demuestra verdadera la oscura fuerza que hace posible el prodigio. Curiosamente, parecen pasar desapercibidas para el narrador las insinuaciones

---

[333] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 113.
[334] *Ibidem*, pp. 113-114.
[335] *Ibidem*, p. 114.
[336] *Ibidem*.
[337] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

criminales que el jardinero ha hecho antes, pues cuando menciona las influencias cadavéricas a que sometía a sus violetas ya dice:

> aspiran el perfume de los venenos cadavéricos *añadido al olor del cadáver mismo*[338].

Y también señala, ante la falta de éxito, otro intento consistente en

> *realizar ante las flores escenas crueles* que las impresionaran más aún, sin éxito también[339].

Así es que sólo la imagen poderosa que recoge la oscura fascinación de la planta cargada de leyendas y supersticiones que se le asociaban parece hacer caer al narrador en la cuenta de lo que al fin ha producido esas violetas quejumbrosas:

> Mi estupefacción había llegado al colmo, cuando de repente una idea terrible me asaltó. Recordé que al decir de las leyendas de hechicería, la mandrágora llora también cuando se la ha regado con la sangre de un niño; y con una sospecha que me hizo palidecer horriblemente, me incorporé.
> —Como las mandrágoras —dije.
> —Como las mandrágoras —repitió él palideciendo aún más que yo[340].

La afirmación final que hace el narrador de que el protagonista es "un perfecto hechicero de otros tiempos" tiene que ver, en parte, con las sustancias más significativas que se citan. El mago renacentista Agrippa de Nettesheim nombra entre las plantas saturninas el opio y la mandrágora porque "aturden"[341] y dice que el sahumerio de Saturno se prepara, entre otras cosas, con "semilla de adormidera negra, semilla de beleño, [y] raíz de mandrágora"[342]. Starobinski recuerda entre las solanáceas que han acompañado durante largo tiempo al opio en las farmacopeas, como terapia para los trastornos melancólicos, la belladona, el estramonio y el beleño[343]; e indica que aunque algunos psiquiatras vuelven a ellas en el siglo XIX, en una obra de Kovalevsky traducida al francés en 1890 se declara la definitiva sustitución del opio y la hiosciamina, uno de los alcaloides (nombrado en el cuento de Lugones) contenidos en la belladona, el estramonio, el beleño y la mandrágora, por otras sustancias[344]. La mandrágora tiene una historia especialmente rica pues, como indica Starobinski, a sus propiedades medicinales se suma la carga legendaria y fabulosa, y se la tiene por una droga a la vez maravillosa y peligrosa[345]. El propio Agrippa habla de un artificio, una especie de operación mágica, que afirma saber hacer con la mandrágora, "a la que –

---

[338] *Ibidem*. Las cursivas son mías.
[339] *Ibidem*, p. 115. Las cursivas son mías.
[340] *Ibidem*. Las cursivas son mías.
[341] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 119.
[342] *Ibidem*, p. 170.
[343] Cf. J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origenes à 1900,* op. cit., p. 88.
[344] *Ibidem*.
[345] *Ibidem*, p. 20.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

añade– los magos atribuyen virtudes maravillosas"[346]. Ya aparece como sedante en los escritos hipocráticos, aunque teniendo cuidado de aplicar la dosis conveniente, pues si era mayor de lo necesario podía producir delirios; el latino Celso señaló su uso para procurar el sueño a los maníacos y a los melancólicos agitados[347]. Y también en la Edad Media se empleó por inhalación como anestesia[348]. C. Ripa, que representa el Olvido como una mujer vieja coronada de mandrágora, alude a las fuentes de la Antigüedad que dejan constancia de sus propiedades soporíferas y letárgicas[349]. En el Renacimiento vuelve el protagonismo de la planta antropomorfa –por la forma humana de sus raíces– y de las supersticiones ligadas a ella; Burton la recomienda, entre otras, como remedio para el insomnio que aflige al melancólico[350], y Shakespeare precisamente, no en vano citado en el cuento de Lugones, nos ofrece ejemplos de sus dos aspectos: en *Othello* es la droga narcótica que no será capaz, en palabras de Iago, de aliviar el tormento del celoso[351], y por eso la pide Cleopatra en *Antony and Cleopatra* para pasar dormida el tiempo en que Antony esté lejos[352]. Pero es en *Romeo and Juliet*, en el conmovedor monólogo de la joven antes de tomar el bebedizo que le causará una muerte aparente, donde se muestra con sus connotaciones fabulosas, como esa planta que emite chillidos al ser arrancadas enloqueciendo a quienes los escuchan[353]. La alusión shakespeareana suele evocarse al hablar de la planta; cuando H. P. Blavatsky menciona que "Sus propiedades mágicas y misteriosas han sido proclamadas en fábulas y en el teatro desde las edades más arcaicas" reproduce la cita de Shakespeare, y señala también que "la mandrágora ha sido *la* planta mágica por excelencia", especificando que "Especialmente producen efecto en "Magia Negra""[354]. Ésa es la tradición, la de las "leyendas de hechicería" recordadas por el narrador, con que el hechicero de "Viola Acherontia" opera. Y su figura se oscurece con el recuerdo de una planta que en otros tiempos despertaba las peores sospechas: "Las propiedades antidepresivas de la mandrágora, sus aplicaciones al *taedium vitae* se pierden y confunden en la abundancia de sus poderes mágicos. La mandrágora no entra fácilmente en una terapia destinada a restablecer el equilibrio psíquico: es una fruta prohibida, peligrosa de conocer,

[346] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 146.
[347] Cf. J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origenes à 1900,* op. cit., p. 20.
[348] *Ibidem.*
[349] Cf. C. Ripa, *Iconología,*Tomo II, op. cit., p. 153.
[350] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* II, op. cit., p. 597.
[351] Cf. W. Shakespeare, *Othello,* op. cit., 3.3.333-336.
[352] Cf. W. Shakespeare, *Antony and Cleopatra,* op. cit., 1.5.4-6.
[353] Cf. W. Shakespeare, *Romeo and Juliet,* op. cit., IV.iii.47-48.
[354] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo III, op. cit., pp. 43-44 n. 13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

portadora de la muerte y el éxtasis. *Aquellos que la prescribían, en los siglos XVI y XVII, eran pronto sospechosos de practicar las artes prohibidas y de mantener un comercio abominable con el demonio*"[355].

En el reino vegetal aún hay dos protagonistas en las que se intensifican las connotaciones melancólicas: primero están las rosas, nombradas en varios momentos y con la que el jardinero comenzó sus sombríos experimentos, habiendo llegado a obtener "la rosa negra". Sobre la rosa nos extendimos en otro lugar de nuestro trabajo: sirva recordar su valor emblemático como símbolo de belleza y fragilidad, de lo efímero y de la brevedad de la vida, de la caducidad. Significativamente la alusión a Shakespeare se produce en relación con esta flor:

> El cultivo de las rosas está ahora muy adelantado, pues los injertos han hecho prodigios; en tiempo de Shakespeare se injertó recién las primeras rosas en Inglaterra...[356]

Las referencias botánicas abundan en la obra de Shakespeare y las flores ocupan un lugar destacado en la poética de la locura shakespeareana: el episodio más conocido es el de Ophelia, pero también el Lear enajenado del final de la obra es descrito por Cordelia –al relatar cómo ha sido visto– coronado por hierbas y flores silvestres[357], y así entra el desdichado rey dos escenas después[358].

Y si las rosas acumulan valores simbólicos en relación con la precariedad de la belleza, en las violetas se extreman los signos de la fragilidad. Ella ostenta un lugar privilegiado en la flora melancólica; Christine Orobitg da algunas de las razones: "La violeta aparece sobre todo como una flor frágil y endeble, que encarna la debilidad del yo y se opone a las flores suntuosas [...] Cercana al suelo, a causa de su corto tallo, la violeta expresa así la atracción del sujeto poético por la tierra y por la muerte"[359]. También parece que se le otorga a esta flor una sensibilidad especial. Desde luego, el jardinero de "Viola Acherontia" las elige por eso:

---

[355] Cf. J. Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origenes à 1900,* op. cit., p. 20. "Les propriétés antidépresives de la mandragore, ses applications au *taedium vitae* sont perdues et confondues dans le foisonnement de ses puissances magiques. La mandragore n'entre pas aisément dans une thérapeutique visant à rétablir l'équilibre psychique: elle est un fruti défendu, dangereux à connaître, portear de mort et d'extase. Ceux qui la prescrivent, au XVIe et au XVIIe siècles, seront vite suspects de pratiquer les arts prohibés et d'entretenir un comerse abominable avec le démon". Las cursivas son mías.

[356] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 114.

[357] Cf. W. Shakespeare, *King Lear,* op. cit., 4.4.3-6.

[358] *Ibidem*, 4.6.80 (acotación).

[359] Cf. Ch. Orobitg, *Garcilase et la mélancolie,* op. cit., p. 75. "La violette apparaît surtout comme une fleur fragile et chétive, qui incarne la faiblesse du moi et s'oppose aux fleurs somptueuses [...] Proche du sol à cause de sa courte tige, la violette exprimera aussi l'attirance du sujet poétique pour la terre et pour la mort".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Habíalas encontrado singularmente nerviosas[360].

Y se refiere al proceso que van sufriendo humanizándolas; así habla de:

> poner su sistema nervioso en estado de recibir la imagen y fijarla[361],

o de que "aspiran" determinado perfume "sobreexcitadas por su excitación amorosa natural", y de los medios de que se vale para aumentar "la sensibilidad anormal en que la flor se encuentra"[362]. Así pues, estas flores parecen particularmente sensitivas, y esa especie de capacidad de sentir las vuelve a la vez más expresivas y vulnerables: son las flores que Ophelia no pudo repartir porque *se marchitaron* al morir su padre[363], las que "En la batalla de las flores" de Darío *rezan* "como un coro de novicias [...] un padre nuestro por el alma de Ofelia"[364] y las que *lloran* "durante toda su breve existencia"[365] en el cuento de Lugones.

El nombre de la flor como aparece en el título del cuento, en la versión latina, remite además al instrumento musical de sonido más grave que el violín, y, teniendo en cuenta la importancia que Lugones concedía a la analogía, en el "¡ay!" que emiten las flores dolientes puede verse un trasunto del son grave, emotivo y melancólico de la viola.

Por otra parte, en la raíz de la consecución de una flor negra de sugerencias funestas se adivinan mitos de la melancolía como el que se encarna en la desgraciada historia de amor entre Píramo y Tisbe relatada en las *Metamorfosis* de Ovidio: antes de caer sobre la espada con que su amado se ha suicidado por haberla creído muerta, la joven eleva esta súplica al árbol que está a sus pies:

> Y tú, árbol que con tus ramas cubres ahora el cuerpo desgraciado
> de uno solo y pronto cubrirás el de dos, conserva
> las señales de la muerte y ten siempre frutos negros
> y apropiados para el luto en memoria de nuestra doble sangre[366].

Hay además un componente afín a la sensibilidad de fin de siglo, tanto en la creación de las flores negras como en la acumulación de plantas tóxicas y de esas otras cadavéricas cuyos "olores y colores recuerdan los de la carne corrompida"[367], por sus reminiscencias de la flora monstruosa y enferma de que se rodea Jean Floressas des Esseintes en el capítulo VIII de *À rebours*, donde encontramos especímenes como estos:

---

[360] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 110.
[361] *Ibidem*, p. 112.
[362] *Ibidem*, p. 114.
[363] Cf. W. Shakespeare, *Hamlet,* op. cit., IV.v.181-183
[364] Cf. R. Darío, *Cuentos completos,* op. cit., p. 283.
[365] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 115.
[366] Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza, 1996, IV 158-161.
[367] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 114.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Otras, como la Aurora Boreal, presentaban unas hojas del color de la carne cruda, con vetas color de púrpura y fibras violáceas; hojas tumefactas que rezumaban una especie de vino azul y de sangre. La Albana y la Aurora presentaban los dos extremos opuestos del temperamento de este tipo de plantas, lo apoplético y lo clorótico. Los jardineros fueron trayendo nuevos ejemplares [...] La mayoría, como si estuvieran carcomidas por la sífilis y la lepra, mostraba una carne lívida, amoratada por la roséola, o adamascadas por los herpes; otras tenían ese tono fuertemente rosado de las cicatrices cuando empiezan a cerrarse, o ese matiz oscuro de las costras en formación; algunas parecían como descompuestas por cauterios o hinchadas por quemaduras; también las había que presentaban una piel vellosa, roída por úlceras y con brotes de chancros; otras, por último, parecía cubiertas de algodones, untadas de manteca negra mercurial, o de ungüentos verdes de belladona[368].

Aunque las que más le atraían tenían también algo de mortíferas, eran ejemplares carnívoros, capaces de ingerir algo más que insectos:

> esperaba con impaciencia la serie de plantas que más le seducían, los vampiros vegetales, las plantas carnívoras, el «Papa-Moscas de las Antillas [...] que segrega un líquido digestivo, y dotado de unas espinas curvadas que se cierran unas sobre otras formando una red sobre el insecto que queda atrapado entre ellas; la «Drosera» de las turberas provista de fibras glandulares; la «Sarracena», el «Cephalothus» que puede abrir unos feroces cornetes capaces de digerir y de engullir trozos de carne[369].

En un enrevesado giro de su gusto por lo artificial, Des Esseintes había pasado de atesorar una colección de plantas artificiales que parecían auténticas hasta en sus más mínimos detalles, a esos ejemplares monstruosos de aspecto falso, artificial, en muchos de las cuales la naturaleza

> se había limitado a copiar las vísceras y las membranas internas de los animales, a reproducir la vivacidad del colorido de su carne putrefacta, la magnífica fealdad de sus gangrenas[370].

Pero ni siquiera ese aspecto de degeneración orgánica era al menos natural en su conformación, pues las insólitas plantas se presentan como obras de jardineros y horticultores con un gusto y unos hallazgos de artistas, dignos de la refinada y morbosa sensibilidad decadente. El jardinero de "Viola Acherontia" parece haber heredado ese perverso legado:

> bien es verdad que en la mayoría de los casos la naturaleza es, por sí sola, incapaz de procrear unas especies tan degradadas y tan perversas; ella suministra en cambio la materia prima, el germen y la tierra, la matriz nutricia, y los elementos de la planta que el hombre luego cultiva, modela, pinta y esculpe a su antojo [...] la naturaleza ha terminado por someterse a su dueño que ha conseguido alterar por reacciones químicas las sustancias del suelo, que ha llegado a hacer madurar combinaciones que han exigido mucho tiempo, a inventar cruces lentamente estudiados [...] de tal forma que ahora puede hacer brotar flores de diversos colores sobre una misma rama, e inventa para ella nuevos matices y colores [...] les impone su cuño, les imprime su sello artístico [...] el hombre en muy pocos años puede hacer surgir una selección que la perezosa naturaleza necesitaría siglos para que se llegara a producir. No cabe duda pues que, en los tiempos actuales, los horticultores y los jardineros son los únicos y verdaderos artistas[371].

---

[368] Cf. J.-K. Huysmans, *A contrapelo,* op. cit., pp. 217-218.
[369] *Ibidem*, p. 220.
[370] *Ibidem*, p. 221.
[371] *Ibidem*, pp. 222-223.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En los vegetales enfermos que tiene ante sí, el esteta decadentista ve una representación de la Sífilis, el virus destructor de enorme poder al que se refiere como cifra condensada de todo lo que ha atormentado al hombre desde el principio de los tiempos, el mal inextinguible e infeccioso, la penetración de la enfermedad, la corrupción, el materialismo grosero, la miseria material y espiritual en el mundo; esa Gran Sífilis se le aparece en una pesadilla con la forma de una pavorosa y cambiante figura: un jinete repugnante, aterrador y de sexo indefinido; un ser infernal con

> orejas erguidas, unos dientes amarillentos, unos hocicos que exhalaban dos chorros de vapor que hedían a fenol[372];

y una mujer-flor repulsiva aunque de mirada fascinante que escenifica las laceraciones del sexo. Subrayamos esto por la densidad simbólica que cobra en la literatura fáustica, en el imaginario del Mal, y a su vez por su relación con la melancolía, que al fin y al cabo remite también a una sustancia nociva, el fluido oscuro y fatal que sumerge al espíritu en la tristeza y que tiene una larga tradición de vinculación con lo diabólico. Por su carácter de crisol en que se recogen y actualizan las claves de la literatura fáustica resulta muy ilustrador acudir al *Doktor Faustus* (1947) de Thomas Mann: la sífilis es elemento importantísimo en la obra; es el mal que voluntariamente se inocula Adrián Leverkühn y que le produce el privilegio ambiguo que se ha asociado igualmente a la bilis negra: es el poderoso agente para entrar en comunicación con las fuerzas del mal, pero es también el espíritu de la tristeza, y más cosas. Este aspecto toma la forma episódica del contacto físico con una prostituta un año después de un brevísimo primer encuentro en un burdel al que había sido conducido por un malévolo guía; Adrián insiste en poseer el cuerpo de la "morenita" Esmeralda –significativo nombre que él mismo le da– habiéndole advertido ella "*que su cuerpo era peligroso*"[373]. La corrupción que busca y acepta Adrián le proporciona una puerta, un acceso a las fuerzas que quiere convocar; su amigo y narrador lo llama "el impulso de tentar a Dios, el deseo de confundir la penitencia con el pecado, el secreto anhelo de concepción demoníaca, de transformación de la propia naturaleza"[374]. Una vez contaminado está en disposición de sellar el pacto definitivo, incluso se puede decir que ya lo ha hecho, es el primer acto de

[372] *Ibidem*, p. 225.
[373] Cf. T. Mann, *Doktor Faustus*, p. Cit., p. 184. En cursivas en el original. El episodio está tomado de la vida de Nietzsche, y Mann le da las mismas connotaciones, pues Nietzsche fue uno de los modelos para crear a su héroe. Así interpreta el autor alemán el hecho: "[Nietzsche] contrae –algunos dicen que a propósito, como autopunición– aquello que desgarrará su vida, pero que también la elevará a alturas enormes; sí, contrae aquello de lo que brotarían efectos seductores, en parte afortunados y en parte fatales, sobre toda una época". Cf. T. Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 94-95.
[374] Cf. T. Mann, *Doktor Faustus,* op. cit., p. 184.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

invitación hacia el diablo, que se presenta como "amigo y chulo de Esmeralda"[375]; por eso, el narrador, al disponerse a contarnos el episodio fatídico, dice haber encontrado a Adrián después de ello, aunque el mismo en apariencia, "predestinado ya, herido por la flecha del destino"[376]. Así, en definitiva la sífilis hará posible el logro genial: es el pasaje a la enfermedad, pero también al genio (un genio, eso sí, de procedencia demoníaca). El amigo de Adrián llega a comprenderlo:

> Una amistad clarividente, a la que debo no pocos sobresaltos y angustias, me ha permitido descubrir que el genio no es otra cosa que una energía vital profundamente vinculada a la enfermedad y que en ella encuentra la fuente de sus manifestaciones creadoras[377].

Por eso esa sífilis goza del mismo estatus que la bilis negra, por eso es tema central de la historia, y por eso el nombre cifrado de Esmeralda –la hetaira–, se convierte en un motivo recurrente y profundamente melancólico en su música, un motivo usado cabalísticamente, presente en una pieza cumbre, la del "Lamento del doctor Fausto":

> Adrián no fue el primer compositor, ni será el último, dado a ocultar en la música fórmulas cabalísticas, fórmulas que confirman las tendencias innatas de la música a la superstición, a la mística de los números y al simbolismo de las letras. Así se encuentra en el tejido sonoro de mi amigo una serie de cinco o seis notas, empezando en si y terminando en mi bemol, entre las cuales se intercalan el la y el mi alternativamente, serie cuya repetición frecuente no puede dejar de llamar la atención. *Motivo de una profunda melancolía* que, presentado bajo los más diversos ropajes rítmicos y armónicos, atribuido ora a una voz ora a otra, invertida a veces la sucesión de las notas, aparece en diversas obras suyas. Por primera vez en la más bella de las melodías compuestas sobre poemas de Brentano, la canción «Querida niña, qué mala eres», melodía completamente dominada por ese motivo. Más tarde, en el «Lamento del Doctor Fausto», obra compuesta en Pfeiffering, mezcla extraña de osadía y desesperación, reaparece el motivo no sólo en la melodía sino en las simultaneidades armónicas.
> Esta cifra sonora adquiere su verdadero sentido en la expresión fonética de la notación musical alemana: si, mi, la, mi, mi bemol equivale en alemán, a: h, e, a, e, es: hetaera Esmeralda[378].

A Esmeralda y los otros agentes, así como a su función específica, se refiere el diablo en el capítulo XXV, en que se producen el encuentro y diálogo entre él y Leverkühn:

> nos las arreglamos, astuciosamente, para que cayeras en nuestros brazos. Hablo de mis diminutos, de Esmeralda, del contagio, de la iluminación, del afrodisíaco cerebral, de todo cuanto pedían con desesperado fervor tu cuerpo, tu alma y tu inteligencia [...] Con tu propia sangre te has comprometido con nosotros y has recibido nuestro bautismo [...] De nosotros has aceptado tiempo, tiempo genial, tiempo fecundo[379].

Estamos ahora a punto de cerrar el círculo en el que nos hemos demorado para constatar que nos encontramos ante un imaginario rico y fascinante que se dibuja en el espacio de

---

[375] *Ibidem*, p. 273.
[376] *Ibidem*, p. 182. También Mann, antes de referirse al episodio paralelo de Nietzsche, afirma: "su destino fue su genio. Pero su genio tiene también otro nombre, y ese nombre es: enfermedad". Cf. T. Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud,* op. cit., p. 93.
[377] Cf. T. Mann, *Doktor Faustus,* op. cit., p. 410.
[378] *Ibidem*, pp. 184-185.
[379] *Ibidem*, p. 291.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

una tradición común. En el libro de Mann se le llama al diablo "ángel de la ponzoña"[380] y probablemente el estímulo que mueve al jardinero de "Viola Acherontia" a buscar la flor de la muerte –algo que el narrador no acierta a explicarse– sea el hallazgo de la ponzoña que lo ponga definitivamente en contacto con las más poderosas fuerzas demoníacas. Por su parte, Esmeralda, encarnación de la sífilis, además de ser probablemente esa otra mujer presente en el funeral de Adrián "imposible de reconocer bajo el velo que cubría su rostro"[381] (recordemos la velada Melancolía), es descrita, en tanto que agente fatal, como una mariposa funesta, ligada con las artes de la magia negra, según lo explica el músico a sus amigos en esa despedida con que Mann recrea la "Oratio Fausti ad Studiosos" del libro popular sobre Fausto de 1587:

> Fue una mariposa nada más, el solo contacto de Hetaira Esmeralda, la bruja de lechosos filtros, a la que seguí, persiguiéndola, hasta las verdes frondosidades que son gratas a su transparente desnudez, semejante a un pétalo cuando el aire la lleva, y allí gusté de ella, desoyendo su advertencia. Así fue. Lo que hizo conmigo fue acto y veneno de amor. Así se consumó la iniciación y quedó cerrado el pacto[382].

En otro libro se refiere a ella Thomas Mann como "la mariposa venenosa"[383]; las imágenes no son irrelevantes, sino todo lo contrario: Lugones había presentado originalmente el cuento que estudiamos con el título de "Acherontia atropos", nombre científico de una mariposa siniestra a la que se refiere en su narración, "la esfinge calavera". Todo forma parte de un mismo universo: a una flora fúnebre (cinco veces se repite esta palabra en el cuento) corresponde una "fauna lúgubre", y los ejemplares más notorios de ambos reinos se disputan el título del relato; otros cuentos de *Las fuerzas extrañas* enriquecerán ambos grupos. La mariposa de connotaciones tétricas lo es tanto por su singular forma, ya que "lleva dibujada una calavera en el coselete"[384], como por las asociaciones con fuerzas malignas y creencias supersticiosas infaustas, y todo ello se refleja en un nombre en el que se acumulan las ideas de la muerte: primero por la alusión al río que deben atravesar las almas para llegar a la región de los muertos (el Aqueronte[385]) y segundo por la referencia a la Parca que decide el momento de la muerte cortando el hilo de nuestras vidas (Atropos). Además, hay un paralelismo entre

---

[380] *Ibidem*, p. 571.
[381] *Ibidem*, p. 588.
[382] *Ibidem*, p. 572.
[383] Cf. T. Mann, *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, Madrid, Alianza, 1988, p. 72.
[384] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 115.
[385] Éste está, por cierto, relacionado con un elemento saturnino; Agrippa clasifica los ríos del infierno conforme a los elementos y señala: "de los cuatro ríos del infierno el Flegetón es «ígneo», el Cocito es «aéreo», la Estigia, «acuosa» y el Aqueronte «terroso»". Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 66.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la viola acherontia, esa especie de flor gemebunda que cobra realidad por obra del hechicero, y la acherontia atropos, algo así como su equivalente en el mundo animal: tan siniestra como aquélla, la mariposa nocturna –que, por cierto, se alimenta de hojas de solanáceas– es capaz de emitir una especie de grito o chillido agudo si se la molesta, corroborando las tesis del jardinero, que encuentra en ella un ejemplo de expresión articulada del miedo.

En efecto, la determinación de una flora y una fauna lúgubres se realiza en el cuento de Lugones a través del denominador común del "¡ay!", considerado como la formulación humana de un grito esencial de la naturaleza que siente, y que puede asociarse a los seres en cuya condición hay alguna afinidad con los estremecimientos del dolor y el miedo, pues esa interjección aparece como compendio expresivo, manifestación emotiva, elemental y primitiva de unos sentimientos (miedo y dolor) que están ligados por antonomasia a la melancolía:

> el *¡ay!* humano es un grito de la naturaleza [...] El ¡ay! es, en efecto, una interjección de todos los tiempos. Pero lo curioso es que entre los animales sucede también así. Desde *el perro*, un vertebrado superior, hasta *la esfinge calavera, una mariposa*, el ¡ay! es una manifestación de dolor y de miedo. Precisamente el extraño insecto que acabo de nombrar, y cuyo nombre proviene de que lleva dibujada una calavera en el coselete, recuerda bien la *fauna lúgubre* en la cual el ¡ay! es común. Fuera inútil recordar a *los búhos*; pero sí debe mencionarse a ese extraviado de las selvas primitivas, *el perezoso*, que parece llevar el dolor de su decadencia en el ¡ay! específico al cual debe uno de sus nombres...[386]

La "fauna lúgubre" que Lugones menciona en el relato viene encabezada por el perro, animal absolutamente emblemático de la melancolía, presente en tantas de sus representaciones artísticas y en contextos literarios en que predomina. Cuando los autores de *Saturno y la melancolía* analizan el grabado *Melencolia I* de Durero desentrañan el simbolismo del perro, ese perro esquelético que aparece ovillado y dormido junto al ángel, y señalan que aunque en principio el animal "era propio de las efigies típicas de eruditos" se convirtió en "compañero de sufrimientos de Melencolia" tras varias vicisitudes: "No sólo se menciona en varias fuentes astrológicas como animal típico de Saturno, sino que en el Horapolo (la introducción a los *Misterios del alfabeto egipcio* que los humanistas veneraban casi con idolatría) se asocia con la disposición de los melancólicos en general, y de los eruditos y profetas en particular"[387]. Durero ilustró la traducción del Horapolo que Pirckheimer hizo del griego en 1512, códice del que se conserva la página en la que se dice que "el jeroglífico de un perro significa entre otras cosas el bazo, los profetas y las «sacras literas» –ideas todas que desde la época de

[386] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 114-115. Las cursivas son mías.
[387] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 311.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aristóteles se asociaban estrechamente con el melancólico–, y que el perro, más inteligente y sensible que otros animales, tiene una naturaleza muy seria y puede ser víctima de la locura, y, como los pensadores profundos, tiende a estar siempre a la caza, husmeando dónde hay cosas e indagando en ellas"[388], al menos así lo hace, según Pierio Valeriano, el perro que "faciem magis, ut vulgo aiunt, melancholicam prae se ferat"[389]. El Horapolo recoge, en efecto, varias de las asociaciones que tenía el perro y que lo vinculaban con algunos aspectos que podrían ser a su vez relacionados entre sí al insertarse en la vasta iconografía de la melancolía: puesto que servía para representar "escriba sagrado", "profeta", "embalsamador", "bazo", "olfato", "risa" y "estornudo"[390], además de otras cosas, entraba en los campos significativos de las letras sagradas y lo profético pero también de lo fúnebre y de las dolencias del bazo (que es, como sabemos, el órgano asociado con la melancolía); esto último se explica porque "si le sobreviene la muerte o la rabia, es por el bazo, y los que cuidan este animal en las honras fúnebres, cuando van a morir, son en su mayoría hipocondríacos, porque al oler la emanación del perro disecado se ven afectados"[391]. Incluso algunas de las otras cosas mencionadas para ser representadas por medio del perro (olfato, risa y estornudo) lo son debido a que tienen que ver con el bazo, ya que "los enfermos graves del bazo no pueden oler, ni reír, ni siquiera estornudar"[392]. Como otros elementos, el perro en su asociación con la melancolía contiene significados positivos y negativos: en el análisis que se hace de este jeroglífico en la edición por la que citamos se ponen de manifiesto tanto sus conexiones con los estudios superiores y la sabiduría como con los ritos fúnebres[393]. Walter Benjamin, que recoge toda esta tradición cuando comenta el simbolismo del animal en relación con el grabado de Durero, señala el punto de vista (el que lo relaciona con el bazo) desde el cual "el perro simboliza el aspecto más sombrío de la complexión melancólica"[394]. También Burton, que en su enciclopédico tratado sobre la melancolía subraya que ésta puede afligir no sólo a los hombres sino también a los vegetales y

---

[388] *Ibidem*.
[389] Citado en *Ibidem*. "Que tiene la cara, como vulgarmente se dice, más melancólica". *Ibidem*.
[390] Cf. Horapolo, *Hieroglyphica*, Madrid, Akal, 1991, p. 120.
[391] *Ibidem*.
[392] *Ibidem*. Por cierto, ¿no tendrá que ver el extraño designio del jardinero de "Viola Acherontia" de que las flores de la muerte sean inodoras con esto –al menos en parte–, pues estarían relacionadas con las enfermedades del bazo, las dolencias melancólicas?
[393] *Ibidem*, p. 121.
[394] Cf. W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán,* op. cit., p. 144.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

demás criaturas sensibles, afirma que "Of all other, dogs are most subjects to this malady"[395].

El hechicero de "Viola Acherontia" se detiene menos en otro de los animales más representativos –el búho– que en esas otras criaturas extrañas –la mariposa "esfinge calavera" y el perezoso– con las que aporta unos elementos menos tópicos. El búho es ave típicamente saturnina[396], entre otras cosas por ser animal nocturno, condición que menciona Agrippa como propia de "las cosas que dependen de Saturno"[397]. El mago renacentista recuerda asimismo la doctrina platónica de la conjunción entre las cosas inferiores y las superiores en función de una virtud que las une y que hace que cada animal pertenezca a un cuerpo celeste, a una divinidad, señalando que "corresponden a Saturno y a Marte toda clase de aves siniestras y de mal agüero, como lechuzas, autillos y otras que ya mencionamos antes; también el búho, ave de Saturno nocturna y solitaria, es especialmente considerada siniestra"[398]. Para ilustrar la idea de que "El búho [...] es siempre infausto"[399] cita algunas fuentes, mencionando el testimonio de Almadel al afirmar que "los búhos y mochuelos tienden a frecuentar lugares y casas apartadas, indicando con ello que morirán quienes las habitan; esto es, tienen especial olfato para los cadáveres y les gustan: los hombres que van a morir ya son parra ellos cadáveres" [400]. Más interesante aún es la referencia al canto de Virgilio por el dolor de Dido ante el abandono de Eneas, con los versos en que se destacan los lamentos, los gemidos del búho, pues tal es el aspecto que Lugones subraya en la fauna que relaciona con el "¡ay!", la expresión elementalmente quejumbrosa:

> Sólo un búho con su canto de muerte
> emitía repetidos lamentos desde los tejados,
> y los prolongaba en duraderos gemidos[401].

Con la inclusión del perezoso en su fauna luctuosa Lugones aporta un icono raro y autóctono (se encuentra en las selvas tropicales de América central y del sur) que, a la vez, refleja paradigmáticamente los rasgos de lo saturnino: no sólo es un animal solitario y nocturno que se pasa la mayor parte del tiempo dormitando colgado de los árboles, apenas sabe caminar y debe arrastrarse cuando va por el suelo, sino que su característica más destacada es la extraordinaria lentitud de movimientos que lo

---

[395] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 65. [De todos los demás, los perros son los más propensos a esta enfermedad].
[396] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p.120.
[397] *Ibidem*.
[398] *Ibidem,* p. 215.
[399] *Ibidem*, p. 206.
[400] *Ibidem*, p. 207.
[401] *En.*, IV, 462-3, citado en *Ibidem*, p. 206.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

convierte en el mamífero más lento del mundo, a lo que debe su nombre. Todo ello lo acerca a la fauna eminentemente saturnina, que reúne Agrippa bajo estos caracteres: "reptiles, aislados, solitarios, nocturnos, tristes [...] melancólicos, pesados y de movimiento lento"[402]. La lentitud misma, que es lo más significativo en este caso, se asocia con un elemento saturnino, la tierra ("el movimiento lento es de la tierra"[403]), y fundamentalmente con el propio planeta Saturno –lento y pesado– y, por ende, con el melancólico: en las fuentes astrológicas, Saturno aparecía como "señor de la pesadez terrenal, la lentitud y la tenacidad"[404], y en una de las descripciones medievales del melancólico se dice que "el melancólico es perezoso y lento de movimientos"[405]. La extraordinaria erudición lugoniana aún le permite una precisión que intensifica todas las connotaciones aludidas agrupadas de nuevo simbólicamente bajo la interjección del dolor, que, según nos dice, forma parte de uno de los nombres del mamífero:

> el perezoso [...] parece llevar el dolor de su decadencia en el ¡ay! específico al cual debe uno de sus nombres[406].

La acumulación de todo un universo de plantas y animales lúgubres, sustancias narcóticas y venenosas, sentimientos aflictivos, elementos externos como el color o la forma fúnebres, tiene como fundamento la experimentación basada en la analogía y las sugestiones que permiten que un cuerpo influya sobre otro transmitiéndole las propiedades más poderosas que tiene, y que son reforzadas, en este caso, por una exposición masiva al tipo de cuerpos que tiene determinado género de propiedades. Un cómputo muy elemental nos muestra que la palabra "analogías" aparece dos veces en el texto, "influencia" aparece cinco y "sugestión" o términos derivados aparecen siete veces. El jardinero de "Viola Acherontia" no sólo expone los principios o las formas de obtener resultados aplicándolos, sino que también proporciona ejemplos de su manifestación en el mundo natural. El modo de operar del principio de analogía es ejemplificado así:

> Las analogías morfológicas, suponen casi siempre otras de fondo; y por esto la sugestión ejerce una influencia más vasta de lo que se cree sobre la forma de los seres. [...] El mundo de los insectos, pruébalo enteramente. Los pájaros ostentan colores más brillantes en los países cuyo cielo es siempre puro (Gould). Los gatos blancos y de ojos azules, son comúnmente sordos (Darwin). Hay peces que llevan fotografiadas en la gelatina de su dorso, las olas del mar (Strindberg). El girasol mira constantemente al astro del día, y reproduce con fidelidad su núcleo,

---

[402] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p.120.
[403] *Ibidem*, p. 64.
[404] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p 175.
[405] Cf. *Teutscher Kalender,* Augsburgo, 1495 (Hamlet, Schönsperger), fol. g. 5 r.-v., citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 130.
[406] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 115.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> sus rayos y sus manchas (Saint-Pierre) [...] las hierbas rastreras de un bosque, se desarrollan imitando los arabescos de la luz a través del ramaje...[407]

En cuanto al desarrollo de la aplicación de los principios, se produce a lo largo de todo el texto. Hemos de añadir que se mencionan también, como contrapunto irónico, las ideas deterministas que dan primacía a la influencia del medio y la herencia:

> Lo que ensayaba el extraordinario jardinero con quien iba a verme, era una sugestión sobre las violetas [...] había que empezar por el color, para que *la idea* fúnebre se grabara mejor en ellas [...] Primeramente, debí proporcionar a mis flores un medio favorable para el desarrollo de la idea fúnebre; luego, sugerirles esta idea por medio de una sucesión de fenómenos; después poner su sistema nervioso en estado de recibir la imagen y fijarla; por último, llegar a la producción del veneno, combinando en su ambiente y en su savia diversos tósigos vegetales. La herencia se encargaría del resto [...] La sugestión que ensayo sobre mis flores es muy difícil de efectuar, [...] Por esto me he fijado más en la influencia del medio como elemento fundamental [...] Planté luego en torno, los vegetales que usted ve: estramonio, jazmín y belladona. Mis violetas quedaban, así, sometidas a influencias química y fisiológicamente fúnebres [...] Para extremar aun la influencia sobre mis flores [...] he mezclado a los narcóticos plantas cadavéricas. Algunos arum y orchis, una stapelia aquí y allá, pues sus olores y colores recuerdan los de la carne corrompida. Las violetas [...] sufren la influencia soporífica de los narcóticos que las predisponen a la hipnosis, y la megalopsia alucinante de los venenos dilatadores de la pupila. La sugestión fúnebre comienza así a efectuarse con toda intensidad; pero todavía aumento la sensibilidad anormal en que la flor se encuentra por la inmediación de esas potencias vegetales, aproximándole de tiempo en tiempo una mata de valeriana y de espuelas de caballero cuyo cianuro la irrita notablemente [...] Y bien; exasperado por mis diez años de esfuerzos, decidí realizar ante las flores escenas crueles que las impresionaran más aún [...] La sugestión habíase operado en forma completamente imprevista[408].

Los principios que estamos reseñando pertenecen a las concepciones mágicas que recuperó el neoplatonismo renacentista. Agrippa, deudor de las tesis de Ficino como también lo fue Paracelso, enseña que "cada cosa se mueve y se orienta hacia su semejante, y se inclina hacia sí misma [...] Así pues, si queremos realizar alguna operación, busquemos seres vivos u otras cosas en los que la virtud pretendida se encuentre en mayor medida y tomemos aquello que actúe con más fuerza [...] Debes saber que la virtud de las cosas naturales es tan grande, que afectan no solamente a todo cuanto se le acerca, sino que le transmiten, o comunican, una virtud similar, como ocurre con el imán"[409]. Puesto que cuanto anhela obtener el jardinero de "Viola Acherontia" pertenece a los dominios de Saturno había de someter a sus plantas a todo lo que es afín al planeta, teniendo presente ideas como ésta: "Si deseas atraer la virtud de una parte del universo o de alguna estrella, debes aplicar todo lo relacionado con esa estrella; de este modo, obtendrás su influencia"[410]. Ficino, de quien se nos dice que "Para él no había una línea neta entre lo que el común de la gente creía poder

---

[407] 110, 113.
[408] *Ibidem*, pp. 110-115.
[409] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., pp. 85-86, 88.
[410] *Ibidem*, p. 141.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diferenciar en artes «naturales» y «mágicas»"[411] creía que "Los efectos que emanaban de cosas terrenales, las potencias curativas de las drogas, las variadas influencias de los aromas de las plantas, el efecto psicológico de los colores y hasta el poder de la música [...] nos «expone» [...] a aquellos astros de cuyas cualidades está saturado el material en cuestión"[412].

Llegados a este punto creemos que la identidad básica del jardinero del cuento de Lugones puede aparecérsenos con bastante claridad, pero ¿de qué modo concreto se perfilan los rasgos fáusticos y los prometeicos, si es que ambos están presentes? ¿Hay alguna otra sugerencia determinable? Puede parecer chocante hablar de elementos prometeicos, pero pensamos que existen, aunque en este caso sería ese aspecto el parodiado por Lugones. Al fin y al cabo el malvado jardinero –que pone de relieve las analogías existentes entre el hombre y la planta, aludiendo a un "sencillo sistema nervioso", un "bulbo cerebral", un "corazón rudimentario", etc., como ya se vio en una cita que adujimos más arriba– vivifica las plantas, las humaniza, y por tanto crea un ser nuevo, siguiendo el modelo prometeico de creación del hombre. A la vez manifiesta una suerte de adoración paternal por sus criaturas, a las que sin embargo, no duda en hacer sufrir del modo más cruel: esa adoración paternal sería una expresión cínica de la ironía del autor (no del narrador, que no se cuestiona tal fervor). Este elemento proporciona un revelador contrapunto si lo comparamos con el buen mago de "La fuerza Omega": obsérvese el contraste entre éste, que ni siquiera se ha atrevido a probar su invento con un animal y que con toda seriedad se reconoce incapaz de dañar a ser vivo alguno, y el hechicero de "Viola Acherontia", que no duda en someter a las flores a las que parecía querer "como un padre" a las más tenebrosas influencias, a un dolor lo bastante intenso como para hacerles emitir quejidos continuamente, y que reconoce haberse empleado en realizar0 escenas crueles ante ellas, pendiendo sobre él la sospecha de infanticidio.

La creación del jardinero toma un sesgo fáustico, primero por el hecho de recurrir a la magia negra; también porque el ser originado tiene más parentesco con una criatura inferior, como el homúnculo presente en el *Fausto* de Goethe, que con el hombre. El que la mandrágora –ligada a la hechicería– tenga un papel fundamental refuerza esa idea: ya se sabe que era "llamada Antropomorfo por Pitágoras por imitar su raíz la forma humana"[413]; por otra parte, existe la creencia de que esta planta ha sido

[411] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 261.
[412] *Ibidem*, pp. 261-262.
[413] Véase, por ejemplo, en C. Ripa, *Iconología,* Tomo II, op. cit., p. 153.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

utilizada por algunos magos negros para hacer homúnculos con ella, y H. P. Blavatsky menciona en *La doctrina secreta* –tan frecuentada por Lugones– cierta tradición según la cual se crean hombres a partir de mandrágoras: "En el Catecismo Secreto de los drusos de Siria –leyenda que es repetida palabra por palabra por las tribus más antiguas en las cercanías del Éufrates– los hombres fueron creados por los "Hijos de Dios", que descendieron sobre la tierra, y que después de reunir siete Mandrágoras, animaron las raíces, que se convirtieron en el acto en hombres[414]. Desde luego, la figura legendaria de Fausto obedece fielmente al perfil de "un perfecto hechicero de otros tiempos", palabras con que el narrador de "Viola Acherontia" se refiere al protagonista del cuento. El jardinero sombrío se ha debido poner con seguridad en contacto con potencias demoníacas a través de sus manipulaciones de las fuerzas y de sus acciones criminales. Y precisamente en la perversa imagen definitiva que permite abrigar las peores sospechas se encuentra un eco de poderosas resonancias de la literatura fáustica. El malvado jardinero deja en evidencia que ha derramado sangre infantil sobre las dolientes violetas, y en la escena quinta del *Dr. Faustus* de Marlowe el protagonista, que aparece en su estudio antes de sellar su pacto con Mefistófeles en un momento de duda en que una voz interior le dice que abjure de esa magia y vuelva a Dios, decide finalmente servir a su propio apetito y glorificar a Belcebú, a quien está dispuesto a ofrecer un sacrificio cruento:

> [...] luke warme blood of new borne babes[415].

No está reñida con esa tradición, como venimos mostrando, la iconología específicamente saturnina; todo lo contrario, son ramas de un tronco común. Y la tradición precisamente proporcionaba poderosas imágenes difíciles de ignorar. El propio Saturno, que podía sugerir connotaciones muy positivas, tenía una faz oscura y siniestra, pues era en la literatura antigua "el devorador de niños, comedor de carne cruda [...] y exigía sacrificios humanos a los bárbaros"[416]. También en la astrología antigua se consideraba a Saturno como planeta "maléfico"[417], asociándoselo con "la violencia y la malevolencia oculta" [418]. El escolástico Bernardo Silvestre (siglo XII) lo presenta muy gráficamente como "el viejo malvado, cruel y despreciable que acecha constantemente a

[414] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo III, op. cit., p. 43.
[415] Cf. C. Marlowe, *Dr. Faustus,* op. cit., 5.14, p. 15. [sangre tibia de niños recién nacidos]
[416] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 145-146.
[417] *Ibidem*, p. 151.
[418] *Ibidem*, p. 153.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las mujeres de parto para devorar sin misericordia al niño recién nacido"[419]. Por supuesto, los regidos por tal planeta reciben esa misma naturaleza: Walter Benjamin apunta que "Albertinus recomienda literalmente encadenar a los melancólicos «para que tales excéntricos no se conviertan en monstruos, tiranos y *asesinos de niños o de mujeres*»"[420]. El tipo del licántropo (sobre el que diremos más cosas en otro lugar), considerado como un enfermo de una clase de melancolía –la *insania lupina*– ilustra bien estas posibilidades, y Lucas Cranach el Viejo representa en el grabado *El hombre lobo* (1501-1515) la figura de un hombre metamorfoseado que siembra la destrucción y, mientras camina a cuatro patas, sostiene entre sus dientes a un niño indefenso (fig. 110), reflejando el canibalismo que también se asocia con Saturno. La iconografía consagra este aspecto tenebroso a partir de las ilustraciones mitográficas de la Edad Media tardía: en las del *Ovide moralisé* (segunda mitad del siglo XIV) se representa por primera vez a Saturno devorando a sus hijos: "Aquí se ve la maldad implacable del dios, el Moloc que devora a sus propios hijos"[421]. Las imágenes posteriores en que se representa a "Saturno y sus hijos" extremarán la crueldad de la escena, ofreciendo un retrato aterrador del dios. En el grabado de Henri Leroy (s. XVI), donde "brujas y magos son casi los únicos representantes de los «hijos de Saturno»",[422] se adopta una visión más dramática: en la parte superior, donde aparece un Saturno amenazador en su carro tirado por dragones, se arrodilla ante él un niño suplicante. La figura posmedieval del Padre Tiempo integra en su figura ambivalente este aspecto destructivo, el de "la maligna voracidad de un demonio destructor"[423]. Los autores de *Saturno y la melancolía* señalan que "Para Abu Ma'šar y Alcabitius [exponentes de la astrología árabe medieval], Saturno era uno de los siete planetas dotados de poderes demoníacos, a los que «pertenecían» esencialmente determinadas clases de entidades, hombres, animales, plantas, minerales, profesiones, sucesos biológicos o meteorológicos, constituciones, caracteres y negocios de la vida cotidiana"[424]. Así pues, el jardinero de "Viola Acherontia", que por su ocupación, su condición de hechicero, su contacto con las potencias malignas y con tantas cosas saturninas, entraría en el grupo de los hijos de Saturno, parece sugerir un vínculo más estrecho con la figura del dios y planeta de la melancolía, y por ende con la

[419] *Ibidem*, p. 189.
[420] Cf. A. Albertinus, *Lucifers Königreich und Seelengejaidt: Oder Narrenhatz,* op. cit., p. 390, citado por W: Benjamin, *El origen del drama barroco alemán,* op. cit., p. 137. Las cursivas son mías.
[421] *Ibidem*, p. 209.
[422] *Ibidem*, p. 362 n. 24.
[423] Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología,* op. cit., p. 105.
[424] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 143-144.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del Padre Tiempo. El anciano jardinero del cuento de Lugones (la vejez añade un atributo importante a la caracterización), que persigue no un principio de vida, sino de muerte, una flor mortífera, es una figuración poética del Padre Tiempo devorador –que compartió caracteres con la representación de la Muerte–, del terrible y voraz Saturno, que consigue como fruto de sus esfuerzos una creación eminentemente melancólica: una flor negra que emite quejidos lastimosos, como la viola musical puede hacerlo metafóricamente. Ahí tenemos, pues, al Padre Tiempo –ese anciano que "Quería sus flores como un padre"[425]– y la Melancolía, representada por la nueva especie, la "viola acherontia", imagen de la queja universal expresada en los ayes afligidos, la flor lúgubre y doliente que acumula todo el dolor de las "escenas crueles"[426] con que el anciano trató de impresionarlas, los actos de violencia que culminan con el crimen innombrable, la sangre derramada de los niños sacrificados.

La lectura que acabamos de proponer está –creemos– justificada en los títulos sucesivos que se dio al relato. Suponemos que Lugones elegiría finalmente el de "Viola Acherontia" no sólo porque tiene una relación más directa con el relato, sino también porque, conservando las connotaciones lúgubres del otro, tiene resonancias de mayor intensidad poética, resulta incluso una imagen más dolorosa y melancólica, presentando además la sugerente duplicidad de su alusión al instrumento musical de sonido grave (los de cuerda parecen haber sido los favoritos de Lugones[427]). Pero el hecho de que el escritor pensara inicialmente en el título de "Acherontia atropos", eligiendo un elemento que no tiene el papel protagonista y renunciando a la mención al verdadero descubrimiento, nos hace preguntarnos las razones que lo indujeron a ello. Sabemos, desde luego, lo interiorizada que tenía Lugones la visión analógica, de modo que si su hechicero es una figuración del Tiempo, el extraño título adoptado primeramente adquiriría una particular relevancia: la acherontia atropos está ligada con la muerte por su denominación y por su forma; el nombre científico no aparece en el relato, pero sí es mencionada con el apelativo también siniestro de "esfinge calavera". Todo ello no hace sino acentuar el carácter más sombrío de las propiedades de la mariposa: ésta, por su procedencia terrestre y su condición devoradora como oruga, y por sus alas para volar posteriormente, acumula los caracteres de la imagen del Tiempo, del que se ha representado tanto su atributo volador, las alas, como su aspecto devorador mediante el

[425] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 111.
[426] *Ibidem*, p. 115.
[427] Cf. P. Linde Navas, "Literatura y música en Leopoldo Lugones. El modelo de Shakespeare", op. cit., p. 402.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

motivo del "diente del Tiempo"[428], además de que tanto esto último como el gobierno sobre lo terrestre confluían en las efigies de Saturno. En una nota de otra parte de nuestro trabajo ya estudiamos estas imágenes a propósito del conocido poema de Blake "The sick rose" ["La rosa enferma"], interesante referencia que se nutre de la misma tradición que el cuento de Lugones.

Junto a la figuración del Tiempo, del Saturno malhechor, concretada en el avieso jardinero, se alzan pues los favoritos de su reino; la analogía se transforma para el hechicero en un principio inspirador que les hace compartir una común condición, sea en el terreno de la naturaleza, de la leyenda o de la magia: ahí está la mariposa "esfinge calavera", que emite su chillido protector en momentos de amenaza y temor; ahí la mandrágora, que en su espacio legendario "expresa" el dolor de ser arrancada –a la vez que amenaza con la locura– o llora al ser regada con sangre infantil; y ahí el producto de una obsesión: la tristísima, la inconsolable violeta, la negra flor de la melancolía.

[428] Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología,* op. cit., p. 107.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.5. "Un fenómeno inexplicable". El licántropo

"Un fenómeno inexplicable" es el último de los cuentos que vamos a estudiar en que se presenta la misma estructura que nos es conocida: el encuentro entre el narrador y el protagonista, y la exposición por parte de éste de una revelación o confidencia. Hay, no obstante, algunas diferencias que han hecho que este relato resultara incómodo de situar en las clasificaciones que se han establecido, como vimos en nuestra introducción al libro. Lo más evidente es que no se trata en este caso de una revelación científica, aunque surgen a lo largo de la conversación entre el narrador y el protagonista cuestiones científicas. La carga de esoterismo es más notoria, por lo que no extrañará que apuntemos que había sido publicado –con algunas variantes– el 7 de septiembre de 1898 en el número 3 de la Revista mensual de estudios teosóficos *Philadelphia*, con el título de "La lycanthropia".

El narrador es un viajero por las provincias de Córdoba y Santa Fe que se dirige a una población en la que no hay albergues. Recomendado por un juez de paz, prueba suerte encaminándose hacia la casa de un inglés viudo y solitario para intentar que le dé hospedaje. Una vez llega y le entrega la carta, el hombre lo invita a pasar. Mientras comen, el narrador observa que su anfitrión no deja de mirar con angustia hacia un rincón de la habitación. La conversación descubre importantes afinidades entre ellos: ambos son homeópatas y han estudiado fenómenos científicos del mismo campo. La charla se desplaza hacia la vida del inglés: fue durante algún tiempo militar en la India, pero a causa de una enfermedad debió regresar a Inglaterra; pasó por varios lugares hasta afincarse allí. Cuando se ha creado la suficiente confianza entre los dos personajes, el anfitrión se atreve a confiar a su huésped el origen de la desesperación que lo devora desde hace casi cuarenta años. Todo comenzó durante su estancia en la India, cuando, después de haber visto el modo en que los *yoghis* desarrollaban sus poderes, intentó imitarlos. Al cabo de algún tiempo obtuvo resultados: logró desdoblarse, pero todo aquello lo llevó a un insoportable estado de inquietud y a la sensación de tener "una cosa adversa mezclada a mi vida como un veneno"[429]. Como quiera que persistiera en sus prácticas, llevado por una curiosidad invencible, acabó por ser víctima de esos desdoblamientos que ya no controlaba. Al fin decidió "ver" su doble y lo consiguió: la forma que se desprendía de su persona era un horrible mono mirándolo fijamente que ya no se separaría de él. Tras la penosa confidencia el narrador,

[429] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 59.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que cree al inglés presa de una terrible sugestión, intenta calmarlo. El desdichado lo insta a que observe cómo, en efecto, la sombra que proyecta no se mueve. Deseando acabar con aquella locura por la que se cree impresionado, el narrador consigue el permiso de su interlocutor para hacer un experimento: fija papel cubriendo la sombra y traza con un lápiz el perfil de la misma. Cuando levanta el papel ambos pueden ver con horror el perfil de un mono.

Como en el caso de "Viola Acherontia" en este relato asistimos al primer encuentro entre el narrador y el extraño personaje que lo hospeda en su casa. Sin embargo, vuelve a darse la simpatía entre ambos que los acerca hasta la confidencia y que hace que el huésped se apene sinceramente por la angustia del inglés. A lo largo del texto se señala la complicidad que se va creando entre ellos en varios momentos:

> Mi huésped era homeópata, y no disimulaba su satisfacción por haber encontrado en mí uno del gremio [...] Advertí al momento, que acababa de interesar con mi observación. El dueño de casa me miraba ahora [...] Aquí, sonrisa de mi huésped: prueba terminante de que nos entendíamos [...] –Encuentro en usted por primera vez un hombre capaz de comprenderme. Me incliné agradecido [...] Una sincera aflicción me embargaba. Aquel hombre padecía, en efecto, una sugestión atroz[430].

La conversación los lleva inicialmente a temas científicos, y salen a relucir varios nombres de investigadores, algunos de los cuales se volverán a mencionar en "El psychon" (cuento que tiene cierta relación con éste[431]). El narrador comunica a su interlocutor las conclusiones que ha extraído tras realizar experiencias con "el péndulo de Rutter" perfeccionado por Leger[432]; se mencionan "los fluidos ódicos de Reichenbach"[433], comentados en *La doctrina secreta*, como también las experiencias de Crookes, otro científico poco ortodoxo que H. P. Blavatsky cita abundantemente[434]. Los fenómenos considerados, en los que han de tenerse en cuenta las sugestiones de los sensitivos y el efecto de la "alucinación", sirven para contraponer posiciones. Así, el narrador hace afirmaciones categóricas, como que "toda creencia es una volición"[435], con lo que explica el poder de la sugestión; o la de que, sin ser él de quienes "lo

---

[430] *Ibidem*, pp. 55-56, 58, 60.
[431] En "El psychon" son importantes las "emanaciones fluídicas" perceptibles por los sensitivos como lo que sería una luz astral que irradia de las cabezas, y en este cuento –donde también se alude a "los fluidos ódicos de Reichenbach"– se produce un desdoblamiento que implica el desprendimiento del cuerpo astral.
[432] *Ibidem*, p. 56.
[433] *Ibidem*, p. 58.
[434] Frecuentemente esgrime sus ideas, comentando ampliamente sus conferencias, para demostrar que el ocultismo se encuentra confirmado por la ciencia; lo tiene por un gran químico y un sabio de los que creen en los "fenómenos anormales". Parece uno de esos científicos espiritualistas que Lugones retrata en sus cuentos y que no se arredra frente al misterio.
[435] *Ibidem*, p. 57.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

explican todo por la alucinación, a lo menos confundiéndola con la subjetividad"[436], entiende que "La alucinación es [...] una fuerza, más que un estado de ánimo"[437] y, como tal, explica muchos de los fenómenos. Por su parte, el anfitrión lo contradice aduciendo su experiencia, que pasa por haber conocido al médium Home y haber seguido "las experiencias de Crookes". Confiesa una evolución en su propio criterio –materialista en un principio– debido a la fuerza de la evidencia, lo que lo ha llevado a pensar que

> La alucinación no basta para explicarlo todo. Créame usted, las apariciones son autónomas...[438]

Como se ve, la charla se desplaza hacia el ocultismo. Ése es el terreno más transitado por el protagonista, que tuvo en la India conocimiento de las prácticas de los *yoghis* e intentó seguir sus enseñanzas.

El protagonista se nos presenta desde el principio con una serie de rasgos que trazan un perfil coherente en el que encajará como un enfermo en el que ha marcado sus huellas la aflicción melancólica; es, de hecho, de entre todos los personajes de estos cuentos aquél que mejor ilustra el tipo patológico del melancólico. Su estado llega al extremo mórbido que hace que se reconozca no como "un triste", sino como "un desesperado"[439]. El desdoblamiento que sufre justifica que Lugones titulara inicialmente su cuento como "La lycanthropia". El término hace alusión al supuesto fenómeno en que se mezclan la naturaleza humana y animal en un ser que sufre una metamorfosis bestial. Éste puede verse desde dos perspectivas, ambas relacionadas con la melancolía. Si se consideran las creencias supersticiosas y fabulosas existiría una verdadera metamorfosis y el hombre se transformaría realmente en animal; el origen de esta transformación puede rastrearse en el mundo griego, donde Licaón aparece como señor de la Arcadia que, visitado por Zeus, quiso probar si era realmente el dios sirviéndole a la mesa los miembros cocinados de un rehén al que había despedazado, por lo que el airado inmortal lo castigó transformándolo en lobo[440]. Otra referencia clásica se ecnuentra en *El Satiricón* de Petronio: cuando en la cena organizada por Trimalción éste exorta a Nicerote para que les cuente una historia, el personaje sorprende y estremece a sus oyentes narrándoles la metamorfosis que presenció de un hombre convertido en

[436] *Ibidem*.
[437] *Ibidem*.
[438] *Ibidem*.
[439] *Ibidem*, p. 58.
[440] Cf. Ovidio, *Metamorfosis,* op. cit., I 218-239.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lobo[441]. En las leyendas folclóricas semejante transformación sería de naturaleza demoníaca, al proceder de una fuerza despertada por alguna forma de hechicería. Sin embargo, desde el punto de vista estrictamente médico la licantropía se consideró desde antiguo como una patología, una forma de melancolía, la *insania lupina* o *melancholia lupina*, trastorno consistente en sufrir el delirio de creerse un lobo o cualquier otro animal y actuar como tal. Fue descrito y considerado como una forma de melancolía ya por compiladores bizantinos y, posteriormente, por autores médicos árabes; sus menciones se intensifican en el Renacimiento, a veces entendida como una forma de manía[442]. En este momento se mezcla la creencia real en hombres lobo, que habrían de sufrir la persecución en plena caza de brujas, con las protestas de los médicos que explicaban los casos como una afección melancólica, mientras que "Otros hablaban de este tipo de ideas delirantes como síntoma de demonomanía, casando la idea de este desorden como una forma de locura con ideas etiológicas relacionadas con diablos o demonios"[443]. A partir del Renacimiento los juicios médicos se dividen entre quienes siguen considerándola como una forma de melancolía, quienes la ven como un síntoma –más que como un subtipo de melancolía– y quienes la tienen por una manía; en cualquier caso, las menciones van haciéndose cada vez más escasas[444]. Burton expone las ideas de algunos autores médicos sobre el tema, puntualizando que él se inclina por considerarlo como locura, al tiempo que se detiene para dar abundantes ejemplos, también los literarios[445]. El autor inglés señala en su tratado que según Avicena esta enfermedad ataca más a los hombres en febrero[446]: la idea de que suele comenzar en el mes de febrero aparece en una descripción que es probablemente de Aetio de Amida (siglo VI)[447] y se repite en autores posteriores, lo que aporta un sentido claro a la información que el protagonista de "Un fenómeno inexplicable" da a su interlocutor cuando le dice:

---

[441] Cf. Petronio, *El Satiricón*, Madrid, Gredos, 2001, 61-62. Pueden verse otras referencias a la licantropía en el mundo clásico (Plinio, Herodoto, Virgilio) y un desarrollo del tema en C. G. Wagner, "El rol de la licantropía en el contexto de la hechicería clásica", en *Anejos de Gerión, II*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1989, pp. 83-98.

[442] Cf. S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., pp.317-318. Este autor dedica un capítulo de su libro a la licantropía como una variante da la melancolía. *Ibidem*, pp. 317-322.

[443] *Ibidem*, p. 318.

[444] *Ibidem*, p. 319-322.

[445] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 122-3.

[446] *Ibidem*, p. 123.

[447] Cf. S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p.317. El detalle de calendario tal vez tenga relación con la fecha de celebración de las Lupercanias latinas: "Estas fiestas celebradas en Roma el *15 de febrero, mes de los espíritus*, tenían originariamente el sentido de ceremonias mágicas destinadas a proteger los rebaños contra la amenaza de los lobos". Cf. C. G. Wagner, "El rol de la licantropía en el contexto de la hechicería clásica", op. cit., p. 85. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> En febrero de 1858 [...] fue cuando perdí toda mi alegría[448].

Ello demuestra el conocimiento que Lugones tenía de estas cosas, un conocimiento que haría explícito en su *Prometeo* como veremos. Las posibilidades que hemos mencionado están presentes en la narración, donde una de las ideas discutidas es la alucinación, palabra que se repite con frecuencia y hecho que el narrador sospecha en su anfitrión, sobre quien también se extiende la sombra de la locura; sin embargo, el final del cuento, que con razón ha sido criticado, pues hace decaer el estupendo efecto final con ese anticlimático "Y conste que yo no sé dibujar"[449], busca destruir cualquier ambigüedad o equívoco y, frente a otros casos en que el autor conserva la indeterminación –mucho más artística–, aquí quiere destruirla y asegurar con esa frase final que no hubo alucinación ni sugestión, dando carta de naturaleza a la idea de un verdadero desdoblamiento, la existencia real del ser híbrido, lo que estaría en relación con haber puesto en funcionamiento peligrosas fuerzas oscuras.

Desde el principio se nos dan datos reveladores del carácter saturnino del personaje: pronto sabemos por el juez de paz que es "un señor inglés viudo y solo"[450] (más tarde indicará él mismo que no tiene hijos), de quien añade que "suele tener su luna en ciertas ocasiones"[451] (obsérvese la relevancia de la expresión en un caso de licantropía, en cuyas recreaciones legendarias la luna juega un papel fundamental), y es, además, "extraordinariamente reservado", de modo que

> Nadie ha podido penetrar en su casa más allá del dormitorio donde instala a sus huéspedes, muy escasos por otra parte[452].

El misterio rodea la figura del personaje, en el que la soledad es casi un aislamiento absoluto –que sugiere cierta misantropía–, y en el que se adivina la persistencia de un secreto. Son aspectos inequívocos de los que ya hemos tratado, y además se corresponden con el comportamiento propio de quienes, afectados por la extraña licantropía, tienden al apartamiento de los hombres y a la vida solitaria. El hecho de la viudez, repetido en varios de los protagonistas de los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, aumenta la sensación de soledad y es una circunstancia doblemente relevante como causa o, más bien diríamos en el caso que nos ocupa, como agravante de la melancolía:

---

[448] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 58.
[449] *Ibidem*, p. 62.
[450] *Ibidem*, p. 53.
[451] Thomas Willis (1621-1675), quien dio explicaciones químicas de la melancolía, distinguió entre un tipo "universal", en el que los trastornos se daban en todos los ámbitos y un tipo "particular", en el que hay algún aspecto afectado, mientras que en los demás se funciona con normalidad. En este segundo tipo encuadraba la licantropía. Cf. S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., p. 334.
[452] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 51.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a la idea de la pérdida se une la ausencia de actividad sexual, fuente melancolizadora como señalara, por ejemplo, Burton en su *Anatomy*[453] o Huarte de San Juan, que en referencia al caso de un viudo amigo suyo, acude al mismísimo Galeno para probar que el apartarse de mujeres melancoliza[454]. El dato de la nacionalidad añade un elemento nada desdeñable: ello tiene que ver con la consideración de la melancolía como enfermedad típicamente inglesa. Esta conexión data particularmente del periodo isabelino[455], y se hizo proverbial hasta el punto de producir la obra *The English malady* del médico George Cheyne en 1733, que se convirtió en uno de los libros mejor conocidos y más influyentes de la era georgiana y que ve en la enfermedad nerviosa una dolencia específicamente inglesa[456].

La obsesión es también prominente en la psicología de este personaje, y presenta su distintivo valor doble: el positivo, traducible en la tenacidad y constancia en una empresa (aunque ese tesón puede tener un componente perverso), y el negativo y enfermizo de ser víctima de una idea delusiva, al menos aparentemente. Esto último es el primer "síntoma" extraño que nota el narrador del cuento y que refleja la preocupación grande que aflige a su anfitrión:

> En la mesa fue donde empecé a notar algo extraño.
> Mientras comíamos, advertí que no obstante su perfecta cortesía, algo preocupaba a mi interlocutor. Su mirada invariablemente dirigida hacia un ángulo de la habitación, manifestaba cierta angustia[457].

Como en los otros personajes que llevamos vistos, el logro perseguido sólo es posible tras largos espacios de tiempo –casi siempre años– de labor, una muestra de su perseverancia y de la intensidad de sus obsesiones:

> –Los resultados fueron sorprendentes. En poco tiempo llegué a dormir. *Al cabo de dos años* producía la traslación consciente[458].

---

[453] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy*, I, op. cit., p. 204.
[454] Cf. J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias,* op. cit., p. 263.
[455] A ello debe su titulo el estudio de Lawrence Babb, *The Elizabethan malady*, citado por nosotros con frecuencia en otra parte de este trabajo.
[456] En la introducción de Roy Porter se señala que la idea de Cheyne estaba ya en el aire: "En el *Spectator*, Addison y Steele habían estado burlándose bastante de la notoriedad que la nación había adquirido en el Continente por su esplín, su depresión, su abatimiento, y, ciertamente, su propensión al suicidio". Cf. R. Porter, "Introduction", en G. Cheyne, *The English malady*, Routledge, London, 1991, p. xxix. "In the *Spectator*, Addison and Steele had been making considerable play of the notoriety the nation had acquired on the Continent for its spleen, vapours, lowness of spirits, and, indeed, its propensity for suicide". Ciertamente las primeras palabras del "Prefacio" de esta obra las dedica Cheyne a exponer que el título elegido para su obra constituye un reproche universalmente vertido sobre los habitantes de la isla. G. Cheney, *The English malady,* op. cit., p. i.
[457] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 55.
[458] *Ibidem*, p. 59. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por otra parte, está asimismo presente en él la característica excelencia intelectual y espiritual del melancólico, ayudando a conformar un retrato completo y a la vez más personal. Ya lo subraya el juez de paz en contraste con la variabilidad de su humor:

> mi hombre, *no obstante sus buenas cualidades*, suele tener su luna en ciertas ocasiones[459].

Ello se refleja en la consideración social:

> Noté en el modo de referirse a mi huésped, que se lo tenía por hombre considerable[460].

El examen del narrador nos depara una determinación de sus tendencias partiendo de la fisonomía; de nuevo se destaca la calvicie, cuyas connotaciones conocemos, y una serie de observaciones definitorias de elevación espiritual que apuntan a la austeridad religiosa, al misticismo o a la rectitud militar:

> Mientras leía, pude observarlo a mis anchas. Cabeza elevada y calva; rostro afeitado de *clergyman*; labios generosos, nariz austera. Debía de ser un tanto místico. Sus protuberancias supercialiares, equilibraban con una recta expresión de tendencias impulsivas, el desdén imperioso de su mentón. Definido por sus inclinaciones profesionales, aquel hombre podía ser lo mismo un militar que un misionero[461].

La actividad militar es resaltada en el texto: el narrador se permite una digresión en medio de la conversación científica para preguntarle a su interlocutor si había sido militar y el inglés reconoce haberlo sido durante poco tiempo, habiendo llegado a subteniente del ejército. Tan indicativo es el hecho, que cuando el narrador se refiere nuevamente a ello lo hace trazando un esbozo melancólico, pues después de obtener una respuesta afirmativa a su pregunta sobre si su anfitrión había enfermado en la India, asevera:

> respondió con tristeza el antiguo militar[462].

La enfermedad está muy presente en todo el relato, incluso por la condición de homeópatas que une a los personajes, algo que sale a relucir al hablar sobre:

> [el] cólera que por entonces azotaba los pueblos cercanos[463].

La alusión a la enfermedad epidémica, que comparte con la cólera –como sinónimo de bilis– la etimología griega y latina (que es también aquélla de la que se deriva el término melancolía) se repetirá poco después. Cuando el narrador conoce que motivos de salud

---

[459] *Ibidem*, p. 53. Las cursivas son mías.
[460] *Ibidem*, p. 54.
[461] *Ibidem*, p. 55.
[462] *Ibidem*, p. 58. La melancolía es desde sus inicios enfermedad de héroes guerreros como Áyax. El propio Marte, que en cuanto planeta tiene por amigo a Saturno y es junto con él astro maléfico (Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 151, 208), en tanto que dios de la guerra ha sido inmortalizado como melancólico por Velázquez, que en su lienzo de 1640 representó una imagen derrotada del dios en la postura típica de la cabeza apoyada en la mano izquierda (fig. 111), postura que coincidirá, por cierto, con aquélla en que Lugones describe al antiguo militar de su cuento justo antes de que éste inicie su revelación.
[463] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 55.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

impidieron al subteniente continuar su trabajo en la India, le pregunta si se trató del cólera, y éste es, significativamente, el preludio a la confidencia que el otro está a punto de hacer y que va precedida del gesto paradigmático:

> *Apoyó él la cabeza en la mano izquierda, miró por sobre mí, vagamente.* Su pulgar comenzó a moverse entre los ralos cabellos de la nuca. Comprendí que iba a hacerme una confidencia de la cual eran prólogo aquellos ademanes[464].

La denominación que el inglés da a su enfermedad no puede ser más enigmática: fue, nos dice, algo peor que el cólera, "Fue el misterio", un mal incomprensible pero de una intensidad terrible que ha hecho de él "un desesperado", un mal que lo devoraba, afirma poco después, y que sufría en soledad[465].

La derivación de la conversación hacia los sucesos que acontecieron al protagonista nos sumergirá de nuevo en el terreno arriesgado del ocultismo. En ese sentido este cuento no se diferencia de los que hemos estudiado hasta ahora. La heterodoxia científica de los personajes se pone de manifiesto desde el inicio de su diálogo, incluso en la dedicación de ambos a una forma alternativa de la medicina, la homeopatía (obsérvese que es un tipo de medicina que se rige por el principio de analogía, pues se basa en aplicar lo mismo que produce la enfermedad en dosis inferiores). Ahora, el que ha llegado más lejos, el solitario inglés, celebra esa heterodoxia de la forma más explícita y deja en evidencia la diferencia que suele observarse entre el narrador, que es un mero conocedor, y el protagonista, que es un iniciado, y, aún más, un transgresor:

> –¡Es tan hermosa la ciencia, la ciencia libre, sin capilla y sin academia! Y no obstante, está usted todavía en los umbrales. Los fluidos ódicos de Reichenbach no son más que el prólogo. El caso que va usted a conocer, le revelará hasta dónde puede llegarse[466].

Sin embargo, los medios de alcanzar ambiciosos objetivos marcan diferencias que ya hemos estudiado en los sabios de otros cuentos. El apasionamiento expresado por "la ciencia libre" no impide que se nos dé a entender que la inmersión del protagonista de "Un fenómeno inexplicable" en ella lo llevara a perder por completo la alegría, que es además el hecho con el que da comienzo a su narración. Todo surge con la constatación de los poderes de los *yoghis*: los conoce de primera mano, comprueba la realidad de los mismos y se muestra resuelto a "desarrollar idénticos poderes" [467]. El problema es que este camino está sembrado de peligros.

---

[464] *Ibidem*, p. 58. Las cursivas son mías.
[465] *Ibidem*.
[466] *Ibidem*.
[467] *Ibidem*, p. 59.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si nos atenemos a las ideas ocultistas, la valoración de los yoguis no puede ser más positiva: son los místicos de la India, ascetas y muchas veces verdaderos iniciados a los que H. P. Blavatsky se refiere admirativamente en varios lugares de *La doctrina secreta*, pero es un terreno que no está exento de riesgos si no se está dirigido por un buen maestro o guía, y así advierte la teósofa a quienes "se han precipitado con los ojos cerrados, temerariamente y sin guía alguna, en la práctica de *negar y afirmar*, con lo que han producido más mal que bien [...] Id con cuidado, os digo. Satán y el Arcángel son algo más que gemelos. Son un solo cuerpo y una sola mente. *Deus est demon inversus*"[468]. Aún adquieren una seriedad más trágica sus admoniciones: "es fatal "dedicarse al Yoga" con sólo un somero y a menudo extraviado conocimiento de sus verdades prácticas; porque el diez por ciento de estudiantes, o desenvolverán facultades mediumnísticas, o perderán el tiempo y se aburrirán tanto en la práctica como en la teoría. Antes de entregarse a tan arriesgado experimento y de ir más allá de un minucioso examen del propio yo inferior y de sus pasos en la vida, o lo que en terminología ocultista se llama el "Libro de la Vida diaria del Chela", es preciso aprender, por lo menos, la diferencia entre la "magia" blanca o divina y la magia negra o diabólica, y convencerse de que si se "dedica uno al yoga" sin experiencia alguna, y sin tener quien le muestre los peligros, antes hay que cerciorarse de que no se están cruzando de día en día y de hora en hora, los límites de lo divino para caer en lo satánico"[469]. Hay, en efecto, dos tipos de prácticas y formas de yoga, una equivaldría a la magia blanca –el benéfico Râja Yoga, de carácter psíquicoespiritual– y otra a la magia negra –el peligroso Hatha Yoga, forma inferior y de naturaleza puramente psíquicofísica–, propia de quien se deja llevar por "su egoísta y material anhelo de adquirir poderes"[470]. Ésta última puede producir las más funestas consecuencias: "Tal es la Ciencia Oculta en que los modernos ascetas y yoguis de la India basan su desarrollo y poderes anímicos. Se les conoce con el calificativo de Hatha Yoguis. La ciencia del Hatha Yoga se apoya en el Prânâyâma o "detención del aliento", a cuyo ejercicio se oponen unánimemente nuestros Maestros [...] tales prácticas sólo pueden conducir a la magia negra y a la mediumnidad. Varios Chelas impacientes, a quienes personalmente conocimos en la India, cayeron en las prácticas del Hatha Yoga, no obstante nuestras advertencias. Dos de ellos se volvieron tísicos y uno de estos murió; algunos quedaron

[468] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo VI, op. cit., p. 187.
[469] *Ibidem*, pp. 187-188.
[470] *Ibidem*, p. 206.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

casi idiotas; otro se suicidó; y uno logró desarrollarse como Tântrika o Mago Negro; pero felizmente para él, pronto vino la muerte a cortar su carrera"[471].

El impulso del protagonista de "Un fenómeno inexplicable" lo lleva al deseo egoísta y personal de desarrollar poderes. Su carácter "audaz" lo invita a trasponer los límites, y su "curiosidad" fáustica lo incita a llegar hasta el final, sin que lo frenen ni la consideración de las consecuencias que puede tener su acción ni las inquietudes que, en determinado momento, empiezan a angustiarlo horriblemente:

> yo vi operar a los *yoghis* en condiciones que imposibilitaban toda superchería [...] Entonces quise desarrollar idénticos poderes. He sido siempre audaz, y luego no estaba entonces en situación de apreciar las consecuencias. Puse, pues, manos a la obra [...] Los resultados fueron sorprendentes. En poco tiempo llegué a dormir. Al cabo de dos años producía la traslación consciente. Pero aquellas prácticas me habían llevado al colmo de la inquietud. Me sentía espantosamente desamparado, y con la seguridad de una cosa adversa mezclada a mi vida como un veneno. Al mismo tiempo, devorábame la curiosidad. Estaba en la pendiente y ya no podía detenerme [472].

Ocurre lo inevitable: el poder conquistado escapa a su control:

> poco a poco, el poder despertado en mí se volvía más rebelde... Una distracción prolongada, ocasionaba el desdoblamiento [473].

Y, a pesar de ello, determina ir aún más allá: ver lo que se desprende de él; la trágica consecuencia consiste en que produce algo parecido a la materialización de su doble, que ya permanecerá siempre como su sombra. Indudablemente se ha adentrado por una senda prohibida. La pregunta sobre el método usado que le formula el narrador es ignorada por él, que continúa sin más su exposición. Pero esa misma exposición va dejando en evidencia que los métodos empleados son ilícitos, tienen que ver con las experiencias mediúmnicas peligrosísimas, con fenómenos provocados mediante prácticas de tipo espiritista. Ya existían indicios en el texto de un interés y un seguimiento de ese tipo de experiencias, pues se había mencionado al médium Home. El protagonista ve escenas con los *yoghis* que imprime fotográficamente, lo que aduce como prueba de que no se trata de fenómenos sugestivos ni alucinatorios. Más tarde se propone, sin guía y por motivos personales, lograr resultados como los que ha contemplado. Sus explicaciones nos llevan a considerar que el medio empleado es la inducción de un tipo de sueño, el sueño extático, en que puede producirse el desdoblamiento y la materialización: menciona muy someramente los pasos, pasos que el lector profano no sabrá interpretar con precisión, pero que los lectores de la revista *Philadelphia* conocerían con todas sus implicaciones. Cuando dice que en dos meses

[471] *Ibidem*, p. 204.
[472] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 59.
[473] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

logró dormir, se refiere a ese estado que permite la separación entre cuerpo y espíritu; lo siguiente que logra es "la traslación consciente", después consigue el desprendimiento de su doble astral, el desdoblamiento, y, finalmente, empeñado en verlo físicamente, consigue un fenómeno cercano a la "materialización" de ese doble astral.

Pero, ¿de qué naturaleza es la fuerza cuyos efectos sufre ahora? ¿Por qué tiene la entidad que surge como su sombra –una sombra que cobra independencia– la forma de un mono? El hombre tiene la sensación de esa "cosa adversa mezclada a [su] vida como un veneno", lo domina la inquietud, porque ha dado vida al ""doble" inferior, que se halla mucho más profundamente sumido en la materia que su original"[474]. En lugar de despertar al ser solar encarnado en él, ha despertado al principio inferior, lunar. El hecho mismo de la licantropía, como la explica Lugones en su *Prometeo*, avala ese antagonismo entre lo solar y lo lunar, pues cuando habla allí de Apolo como numen solar por excelencia aduce entre sus rasgos el ser "destructor de lobos": "La mitología moderna cree que por una confusión eufónica (la habitual logomaquia) Apolo licio se convirtió en *licóctonos*: destructor de lobos; pero no hay tal. El lobo era un avatar de brujos, que se perpetuó hasta la edad media bajo la forma popular del *loup garou* de donde parece derivar el *lobisón* de nuestras supersticiones campesinas; y Apolo como dios de la luz, mataba o desvanecía ese espectro"[475]. La forma de mono corrobora estas ideas si nos dejamos guiar por las explicaciones de H. P. Blavatsky: "La Luna es, pues, quien representa el papel principal y de mayor importancia, tanto en la formación de la Tierra misma, como en lo referente a poblarla de seres humanos. Las Mónadas Lunares o Pitris, los antecesores del hombre, se convierten en realidad en el hombre mismo. Son las Mónadas que entran en el ciclo de evolución en el Globo A, y que pasando en torno de la Cadena de Globos, desenvuelven la forma humana, tal como se ha demostrado antes. Al principio del estado humano de la Cuarta Ronda en este Globo, *ellos "exudan" sus dobles astrales, de las formas "parecidas al mono"* que han desarrollado en la Ronda III"[476]. Además, en el relato Lugones da forma ficcional a una de las ideas que expone en su *Prometeo* y que apunta en el mismo sentido. Para explicar la enseñanza de los misterios de que "somos emanaciones de los espíritus del sol"[477], recurre a especulaciones geométricas sobre los espacios determinados por las dimensiones que los constituyen y los seres que los habitan. De ese modo cabría

[474] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo I, op. cit., p. 417.
[475] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 880.
[476] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo I, op. cit., p. 332. Las cursivas son mías.
[477] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 843.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imaginar un espacio de cuatro dimensiones habitado por seres superiores a nosotros, "los progenitores solares"[478], de los que seríamos una proyección en el espacio tridimensional, viniendo a ser "sus sombras"[479], algo que ejemplifica con nuestras propias sombras, seres proyectados por nosotros en el espacio bidimensional, inferiores a nosotros e incapaces de concebirnos: "Habría en ello una imposibilidad material desde luego. Si el ser es de dos dimensiones, o sea absolutamente superficial, nada puede percibir fuera de la longitud o la latitud. No podría, entonces, concebirnos. Lo mismo nos pasa con los seres de cuarta dimensión que conjeturemos [...] tal espacio y sus seres son para nosotros inconcebibles"[480]. Siguiendo su lógica ese "ser de la sombra" que en "Un fenómeno inexplicable" adquiere una existencia semi-autónoma sería la entidad lunar, inferior al hombre que lo engendra y lo contiene, por así decirlo. Puesto que, según explica Lugones, la magia o iniciación práctica hacía posible desarrollar las potencias espirituales en el hombre, la espiritualidad solar, "despertar al hombre celeste dormido en el hombre terrestre"[481], las prácticas ilícitas, mediúmnicas, acabarían por despertar el principio más material, el ser más hundido en la materia, el aspecto demoníaco y oscuro del hombre, lo que explica el apelativo terrible que recibe el ser de la sombra en la exclamación final del cuento: "¡El mono! ¡La cosa maldita!"[482].

Las conexiones fáusticas de la ficción son más que evidentes y el grave estado melancólico en que ha degenerado el inglés es también notorio. Pero más allá del retrato psicológico o del diagnóstico patológico, que antes esbozamos, nos interesa, cómo no, la plasmación poético-literaria del perfil melancólico saturnino. El ambiente que rodea al hombre solitario está contagiado, como en los relatos de Poe, de la decadencia incurable. Por eso, cuando el narrador refiere sus impresiones del lugar al que llega, constata el contraste entre lo amable del conjunto y lo que podríamos llamar el espíritu que reina en él: la sensación de lo deshabitado, el silencio, la tristeza, lo sepulcral... e imágenes de la fugacidad y la belleza decadente, como las "rosas de otoño", o del abandono, como las hierbas creciendo libremente, mientras que el instrumento apoyado inactivo durante no se sabe cuánto tiempo, esa pala (ocasional atributo de Saturno[483]) oxidada refrenda la impresión de absoluto descuido:

> El conjunto era agradable y fresco; pero todo parecía deshabitado.

---

[478] *Ibidem*, p. 963.
[479] *Ibidem*.
[480] *Ibidem*, p. 844.
[481] *Ibidem*.
[482] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 62.
[483] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 208, 321 y fig. 41.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> En el silencio de la tarde, allá sobre la campiña desierta, aquella casita, no obstante su aspecto de chalet industrioso, tenía una especie de triste dulzura, algo de sepulcro nuevo en el emplazamiento de un antiguo cementerio.
> Cuando llegué a la verja, noté que en el jardín había rosas, rosas de otoño, cuyo perfume aliviaba como una caridad la fatigosa exhalación de las trillas. Entre las plantas que casi podía tocar con la mano, crecía libremente la hierba; y una pala cubierta de óxido yacía contra la pared, con su cabo enteramente liado por una guía de enredadera[484] .

Todo contribuye a agudizar los sentimientos de temor y soledad:

> Empujé la puerta de reja, atravesé el jardín, y no sin cierta impresión vaga de temor fui a golpear la puerta interna. Pasaron minutos. El viento se puso a silbar en una rendija, agravando la soledad[485].

Con respecto al aislado personaje que habita ese espacio en decadencia, se acumulan los rasgos de elevación –por su fisonomía, sus ocupaciones y la consideración social con que cuenta– a la vez que un inquietante conjunto de hechos que evidencian la agonía espiritual en que vive: su mirada angustiada hacia un ángulo de la habitación, las alusiones recurrentes a la enfermedad, la sombra de la alucinación y la locura que pende sobre sus impresiones, la confesión que hace de su desesperación, de la pérdida absoluta de la alegría, de un mal devorador, de las sensaciones torturantes de inquietud y desamparo, de llevar en sí algo que emponzoña su vida, del sufrimiento de haber perdido la noción de la unidad con el aterrador desdoblamiento… Todo ello es representado emblemáticamente en dos imágenes sobre todo: la del hombre agobiado que apoya la cabeza sobre su mano izquierda y deja la mirada perdida:

> Apoyó él la cabeza en la mano izquierda, miró por sobre mí, vagamente[486],

y la del animal oscuro que ocupa el lugar de su sombra, que es su otro yo, un reflejo de sí mismo: el mono, ya de por sí ejemplar de la fauna saturnina[487], que es descrito como "negro" y "melancólico al modo de un hombre", aterrador en el parecido que los identifica:

> Es negro como mi propia sombra, y melancólico al modo de un hombre. La descripción es exacta, porque lo estoy viendo ahora mismo. Su estatura es mediana, su cara como todas las caras de mono. Pero siento, no obstante, que se parece a mí. Hablo con entero dominio de mí mismo. ¡Ese animal se parece a mí![488].

Algo tenemos aún que decir del gesto vinculado tanto al pensamiento profundo como al abatimiento. Los autores de *Saturno y la melancolía* recordaban la tradición pictórica milenaria que lo avalaba, haciendo notar que "La significación primaria de este gesto antiquísimo, que aparecía incluso en los personajes de duelo de los relieves de

[484] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 54-55.
[485] *Ibidem*, p. 55.
[486] *Ibidem*, p. 58.
[487] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 120.
[488] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 60.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sarcófagos egipcios, es el dolor, pero también puede significar fatiga o pensamiento creador"[489]. El gesto de la mejilla apoyada en la mano izquierda aparece en Ripa tanto en la representación de la Meditación como en una de las del Pensamiento, significando la entrega a pensamientos profundos, graves y elevados, así como la concentración mental. La Meditación se pinta como una "Mujer de edad madura y grave y modesto aspecto, que aparece sentada sobre un montón de libros. Estará reposando la mejilla encima de la mano del brazo izquierdo, plegándose este último sobre la rodilla del mismo lado, en actitud pensativa"[490], lo que "significa la gravedad y profundidad de pensamientos en que ocupa su mente"[491] (fig ...); el Pensamiento es figurado como un "Hombre viejo, pálido, delgado y melancólico [...] Ha de tener la mejilla apoyada en la siniestra"[492]: la explicación de la apariencia general viene dada porque "los pensamientos, especialmente aquellos que nos vienen a la mente a raíz de alguna contrariedad, son causa de que el hombre se aflija en grado sumo, doliéndose y consumiéndose de continuo"[493], mientras que "Los cabellos revueltos y muy tiesos, y la siniestra apoyada en la mejilla, son símbolo clarísimo de elevación y concentración de mente"[494]. El gesto refleja la condición del personaje de "Un fenómeno inexplicable", hundido en la pesadumbre, reconcentrado en el pensamiento obsesivo y autodestructivo. El hecho de que en el cuento de Lugones se ponga de relieve que es la mano izquierda aquélla en que se apoya la cabeza puede ser muy relevante en otro sentido: la siniestra es la mano del Diablo[495] y el protagonista ha caído en los abismos del mal, se ha precipitado por el peligroso terreno de los saberes prohibidos sin la guía conveniente que demandaba H. P. Blavatsky, quien se refiere a la Magia Negra como el "Sendero de la mano Izquierda", el de aquellos que practican la hechicería, los "Hijos de la Sabiduría Tenebrosa", esos ocultistas a quienes se oponen, por supuesto, los de la mano derecha, los que ejercen la Magia Blanca, encarnando ambas facciones la lucha entre lo solar y lo lunar, entre el Bien y el Mal, entre las fuerzas divinas y "los poderes terrestres inferiores o cósmicos[496]. El gesto revelador daría, pues, una connotación demoníaca al fatal

[489] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 281.
[490] Cf. C. Ripa, *Iconología,* II, op. cit., p. 63.
[491] *Ibidem*, pp. 63-64.
[492] *Ibidem*, p. 193.
[493] *Ibidem*.
[494] *Ibidem*, p. 194.
[495] Ese contenido simbólico se ha dado como explicación de que en las representaciones pictóricas de Cristo como *Varón de dolores* en la posición del melancólico sea la mano derecha la que sostiene su cabeza (véase por ejemplo en las figs. 59 y 60). Cf. H. Prigent, *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, Paris, Gallimard, 2005, p. 55.
[496] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo I, op. cit., pp. 66, 350; Tomo IV, pp. 79-83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desdoblamiento, consecuencia de un atrevimiento temerario que bien puede conducir al desdichado a las simas del dolor y la locura.

La índole demoníaca del fenómeno se ve corroborada por la naturaleza de la entidad de la sombra, siempre aludida en términos indicativos de una intensa malignidad: "cosa adversa", "veneno", "horrible animal", "La cosa maldita"; es el mono, negro y melancólico, que reaparece como símbolo-metáfora del ser que detenta el dominio de las sombras en el poema de *Lunario* "La muerte de la luna":

> Tras del horizonte abstracto,
> Húndese al fin la luna con lúgubre abandono,
> Y las tinieblas palpan como el tacto
> De un helado y sombrío mono[497].

Uno de los mayores aciertos de la narración está en el modo en que el autor refleja el confuso problema de identidad provocado por el desdoblamiento que sufre el protagonista, primero mediante el equívoco pronominal, después mediante la indeterminación de las categorías que nos explica y los desórdenes de la percepción:

> Desde entonces no se aparta de mí. Lo veo constantemente. Soy su presa. A donde quiera *él* va, *voy conmigo*, con *él*. Está siempre ahí. Me mira constantemente, pero no se *le* acerca jamás, no *se* mueve jamás, no *me* muevo jamás... [...] Figúrese usted, he perdido el concepto de la unidad. Sé que dos y dos son cuatro, por recuerdo; pero ya no lo siento. El más sencillo problema de aritmética carece de sentido para mí, pues me falta la convicción de la cantidad. Y todavía sufro cosas más raras. Cuando me tomo una mano con la otra, por ejemplo, siento que aquélla es distinta, como si perteneciera a otra persona que no soy yo. A veces veo las cosas dobles, porque cada ojo procede sin relación con el otro...[498]

El perfil bestial que traza el lápiz del narrador corrobora la versión del inglés, y vuelve a refrendar la idea de que no es la visión de los narradores la que refleja la verdad del caso, pues el de este cuento habla a lo largo del mismo de la locura del protagonista, de la sugestión que sufre y lo llama "alucinado" en varias ocasiones. Sin embargo, aunque existe un desequilibrio, una enfermedad que podríamos llamar del alma, no hay delusión, no existe ese trastorno siquiera parcial (sólo de la facultad imaginativa) que caracteriza cierta forma de melancolía (el propio narrador cree estar ante "un caso curioso de locura que no excluía el más perfecto raciocinio"[499]): el licántropo es un melancólico por la angustia en que vive, pero es también la figura oscura y fabulosa en que se desarrollan dos naturalezas, en la que la inevitable mezcla lunisolar del hombre queda fatalmente escindida.

---

[497] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 303.
[498] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 59-60. En cursivas en el original.
[499] *Ibidem*, p. 60.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.6. "Yzur". El maestro

En "Yzur" es el propio experimentador el que narra la historia que constituye el relato. El mono, el animal saturnino que formaba parte del yo desdoblado del inglés en "Un fenómeno inexplicable", comparte protagonismo en este cuento con un hombre de negocios interesado por la antropología que, obsesionado con la idea de que "Los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar"[500], se hace con un chimpancé –Yzur– y dedica ímprobos esfuerzos a intentar que desarrolle la capacidad de hablar. Siguiendo un arduo programa de adiestramiento para el que se basa en analogías entre el sordomudo y el mono, consigue hacer que el animal emita algunos sonidos articulados pero no palabras enteras, mientras observa ciertos cambios en el "carácter" de Yzur, que se va humanizando. El protagonista, por su parte, confiesa que se le ha ido despertando, a causa del fracaso, cierta hostilidad hacia el animal, con quien empieza a emplear un trato más rudo. Una noche el cocinero le dice haber sorprendido al chimpancé hablando, lo que hace que el hombre –más convencido que nunca de que el mono no habla porque no quiere– pierda la paciencia, intente forzar al animal y acabe azotándolo. Yzur enferma, y su dueño, llevado en parte por el remordimiento y en parte por el temor a perder la oportunidad de lograr sus fines, lo cuida con todo esmero. Al cabo del tiempo el chimpancé mejora un poco, habiendo desarrollado una evidente gratitud hacia su dueño. Éste reinicia sus intentos por hacerlo hablar, sin conseguir resultados. El entristecido animal no acaba de recuperarse y llega el día en que finalmente agoniza; es entonces cuando, justo antes de morir, Yzur despierta a su dueño, quien inclinado hacia su rostro está seguro de oír las palabras que exhala con su último suspiro: "–AMO, AGUA. AMO, MI AMO..."[501].

"Yzur" es destacado por Borges como uno de los mejores cuentos de *Las fuerzas extrañas*; los otros son "La lluvia de fuego", "Los caballos de Abdera", y "La estatua de sal", y a propósito de todos ellos señala que "Estas páginas se cuentan entre las más logradas de las literaturas de lengua hispana"[502]. No está de más recordar que en su relato "El inmortal" hay un eco de "Yzur", y se relaciona con la idea del mutismo voluntario sospechado en seres que se muestran refractarios al aprendizaje del lenguaje. El origen de la experiencia que emprende el protagonista del relato de Lugones está en una lectura por la que supo que:

---

[500] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 117.
[501] *Ibidem*, p. 126.
[502] Cf. J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones*, op. cit., p. 71.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> los naturales de Java atribuían la falta de lenguaje articulado en los monos a la abstención, no a la incapacidad. "No hablan, decían, para que nos los hagan trabajar"[503].

En el cuento de Borges el narrador y protagonista, que concibe enseñar algunas palabras al troglodita que parece esperarlo a la salida de la Ciudad de los Inmortales y va con él (ese troglodita que resulta ser uno de los Inmortales, Homero), fracasa en su intento, lo que le hace recordar

> que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar y atribuí a suspicacia o a temor el silencio de Argos[504].

La idea de partida en que se basa la ficción de "Yzur" contradice la teoría evolutiva darwinista que sostiene que el hombre desciende del mono, puesto que la conclusión a que llega el protagonista del cuento es justo la contraria: los monos fueron hombres que por algún motivo cesaron de hablar. Lugones también refleja estas concepciones (y sostiene que están avaladas por ciertos descubrimientos de la propia ciencia[505]) en la décima lección de su "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones":

> al aparecer en la tierra la vida animal, su primer representante ha tenido que ser el hombre [...] El ser planetario se había dividido en existencias. De éstas, las destinadas a formar el reino animal, eran inteligencias, es decir hombres, según correspondía, dado que el hombre era la fuerza superior en la animalidad, y debía, por lo tanto, aparecer primero. Todas las formas animales son derivados de aquellas células, ideaciones suyas, y la escala darwiniana se encuentra así totalmente invertida. El hombre es, pues, el progenitor del reino animal[506].

Esta idea que invierte el evolucionismo darwinista procede, como se ha dicho en más de una ocasión, del ocultismo, y en *La doctrina secreta* H. P. Blavatsky se ocupa del tema insistiendo en esta cuestión, sobre todo en los volúmenes III y IV dedicados a la "Antropogénesis"[507]. Así pues, también en este caso se elige una antropología ocultista del tipo de la postulada por H. P. Blavatsky en oposición a la ortodoxa, y el personaje del cuento es de nuevo un heterodoxo en su campo de estudio. La involución que se

---

[503] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 127.

[504] Cf. J. L. Borges, *El aleph,* en *Obras completas I,* Barcelona, Emecé, 1999, p. 539. El estrecho paralelismo entre ambas citas confirma esta sospecha de Gutiérrez Girardot: "Si se comparan las narraciones de *Las fuerzas extrañas* de Lugones con las de Borges, entonces se podrá comprobar filológicamente que hay en el científico-teósofo seguras suscitaciones de Borges". Cf. R. Gutiérrez Girardot, "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991, p. 35. García Ramos ha observado la afinidad entre la situación planteada en el cuento de Lugones y en el de Borges, pero no señala la precisa analogía textual.

[505] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 187-188.

[506] *Ibidem*, pp. 186-187.

[507] La cuestión es desarrollada en la Parte II del Tomo IV, la "Addenda" titulada "Ciencia y doctrina secreta comparadas", particularmente en la Sección III "Las reliquias fósiles del hombre y del mono antropoide". Se enuncian las ideas de modo muy directo en las pp. 395 y 513 del volumen. Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo IV, op. cit., pp. 387 y ss. Véase también Tomo III, pp. 308-317, 321, 429, 436-437, 478-479.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propone como hipótesis en el relato habría estado determinada por el mutismo voluntariamente asumido como producto de la cruel dominación del antropoide llevada a cabo por el despotismo humano. Las sugerencias de los horrores que condenarían al "suicidio intelectual" a la "semibestia en trance de evolución" que acabaría "refugiándose como salvación suprema en la noche de la animalidad"[508] conforma una de las páginas más estremecedoras con las que el escritor realiza una de sus incursiones en los abismos ancestrales del instinto. El destierro intelectual, la sumisión obligada y la derrota condenan a aquellas criaturas primitivas

> a [la] gran cobardía de la vida que encorvaría eternamente, como en distintivo bestial, sus espaldas de dominado, imprimiéndole ese melancólico azoramiento que permanece en el fondo de su caricatura[509].

Tan melancólico destino es llevado a un extremo insoportable por la especie de consciencia de que se llega a dotar al triste chimpancé Yzur, pues esa consciencia lo hace reo además de la melancolía específicamente humana. El animal, ya al inicio un ejemplar "notable" puesto que "La educación del circo [...] había desarrollado mucho sus facultades"[510], al irse humanizando desarrolla, junto con una mayor sensibilidad, actitudes meditabundas y contemplativas que sugieren incluso el vislumbre de ideas sobre el lugar del sujeto en el universo y quién sabe si la percepción de lo sublime:

> Por despacio que fuera, se había operado un gran cambio en su carácter. Tenía menos movilidad en las facciones, la mirada más profunda, y adoptaba posturas meditativas. Había adquirido, por ejemplo, la costumbre de contemplar las estrellas. Su sensibilidad se desarrollaba igualmente; íbasele notando una gran facilidad de lágrimas[511].

Aún añade poco después el narrador que a medida que el fracaso en sus propósitos le provocaba "una sorda animosidad contra Yzur", el animal "se intelectualizaba más, en el fondo de su mutismo rebelde"[512]. El clímax de la nueva actitud desarrollada por el mono recibe su representación emblemática en la imagen con que lo describe el cocinero cuando dice haberlo visto hablando: en la ubicación tópica del pensador bajo el árbol, una higuera[513], a lo que se suma la soledad y el contexto de la noche:

> El cocinero, horrorizado, vino a decirme una noche que había sorprendido al mono "hablando verdaderas palabras". Estaba, según su narración, acurrucado junto a una higuera de la huerta[514].

---

[508] *Ibidem*, p. 125.
[509] *Ibidem*, p. 126.
[510] *Ibidem*, p. 118.
[511] *Ibidem*, pp. 122-123.
[512] *Ibidem*, p. 123.
[513] La higuera forma parte de la flora saturnina. Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 119.
[514] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 123.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esa pesadumbre agudizada en el animal –aparentemente por la consciencia– se agrava al verse sometido al maltrato de su dueño, y precisamente una de las manifestaciones de esa pesadumbre es lo que da al traste con las esperanzas del maestro: el mutismo reconcentrado en el dolor que tiene la misma raíz que la afasia del melancólico:

> Lo único que logré fue su llanto y un silencio absoluto que excluía hasta los gemidos[515].

La caída en la enfermedad resulta inevitable; sólo hacía falta que la tristeza incubada diera en el estado de postración absoluta al revelársele al desvalido chimpancé el aspecto más cruel de la existencia:

> A los tres días cayó enfermo, en una especie de sombría demencia complicada con síntomas de meningitis. Sanguijuelas, afusiones frías, purgantes, revulsivos cutáneos, alcoholaturo de brionia, bromuro –toda la terapéutica del espantoso mal le fue aplicada[516].

Jamás se repondrá del todo, pero el mal que lo menoscaba, el mal ligado al proceso de su humanización, agranda su estatura moral y se presenta como el precio inevitable de alcanzar el grado mayor de desarrollo intelectual que probablemente puede lograr el mono, pues enferma –se nos dice– "de inteligencia y de dolor".

> Mejoró al cabo de mucho tiempo, quedando, no obstante, tan débil, que no podía moverse de su cama. La proximidad de la muerte habíalo ennoblecido y humanizado [...] Su convalecencia seguía estacionaria. La misma flacura, la misma tristeza. Era evidente que estaba enfermo de inteligencia y de dolor. Su unidad orgánica habíase roto al impulso de una cerebración anormal, y día más, día menos, aquél era caso perdido[517].

En una de las últimas imágenes, la creciente humanización del animal y su aflicción se resumen en una expresión con la que Lugones intensifica magistralmente, como tan bien sabe hacerlo, el conmovedor efecto –dosificado a lo largo de todo el relato– que resulta de la mezcla de la caricatura y el patetismo:

> Una dulce agonía a ojos cerrados, con respiración débil, pulso vago, quietud absoluta, que sólo interrumpía para volver de cuando en cuando hacia mí, con una desgarradora expresión de eternidad, su cara de viejo mulato triste[518].

Sólo al final, ya con Yzur al borde de la muerte parece vislumbrar el narrador, más allá de su obsesión y a pesar de no haberla superado, la monstruosidad –también por el sufrimiento ocasionado– a que ha dado lugar:

> El mono, con los ojos muy abiertos, se moría definitivamente aquella vez, y su expresión era tan humana, que me infundió horror[519].

Es un efecto que se puede poner en paralelo con el distanciamiento de todo aquel cuya creación acaba por superarlo, por ejemplo el del doctor Frankenstein, "el moderno

---

[515] *Ibidem*.
[516] *Ibidem*, pp. 123-124.
[517] *Ibidem*, pp. 124-125.
[518] *Ibidem*, p. 126.
[519] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Prometeto", ante la criatura desdichada formada por él y llevada a la vida por su ambiciosa obsesión. Tiene también algo de Prometeo el protagonista de "Yzur" que, en cierto modo, crea igualmente a un nuevo ser, al menos le da a un organismo un nuevo tipo de vida al humanizarlo, infunde –como el titán según las concepciones del escritor argentino– mente, inteligencia en la tosca criatura. Además Lugones subrayaría en su ensayo de 1910 que "El lenguaje fué un don de Prometeo"[520]. Puesto que ese don se adquiere de hecho a través de un proceso de aprendizaje, define a quien lo da como maestro, y ese es el papel del protagonista de nuestro cuento, un papel que está determinado por la posesión del conocimiento y su transmisión: esa conexión con el conocimiento lo acerca al ámbito de lo saturnino, máxime al adquirir la dimensión civilizadora que le otorga su adscripción prometeica. Y al mismo tiempo afloran los "defectos", la falta de moderación fáustica característica en tantos de los personajes de estos cuentos. En el que nos ocupa se exterioriza –además de por el predominio de la pulsión obsesiva que comentaremos con más detenimiento– en dos momentos concretos: cuando se hace explícita la "excesiva curiosidad" que lo domina al conocer por el cocinero que el mono ha hablado:

> No necesito decir que pasé la noche poseído de una gran emoción; y lo que en tres años no había cometido, el error que todo lo echó a perder, provino del enervamiento de aquel desvelo, tanto como de *mi excesiva curiosidad*[521],

y cuando, a pesar del acercamiento que se ha producido entre Yzur y su dueño por la enfermedad de aquél y de los sufrimientos del animal, el experimentador –poseído por "El demonio del análisis" que define, usando una expresión de Poe, como el "espíritu de perversidad"[522]– decide reiniciar sus tentativas:

> El demonio del análisis, que no es sino una forma del espíritu de perversidad, impulsábame, sin embargo, a renovar mis experiencias. En realidad el mono había hablado. Aquello no podía quedar así[523].

La parodia lugoniana, siempre tan fina, es en cierto modo lo contrario de lo que parece: la técnica caricaturesca es aplicada al mono y, sin embargo, la figura depreciada es la del obsesivo maestro, absolutamente cegado, que cae en una progresiva

[520] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 893.
[521] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 123. Las cursivas son mías.
[522] En dos cuentos, "The black cat" y "The imp of the perverse", desarrolla Poe la idea de un impulso fatal que incita al hombre a hacer algo estúpido o malvado por el mero hecho de que no debe hacerlo, a pesar de que le resulte doloroso, incluso a pesar de que acarree su perdición (más bien precisamente por ello), y lo llama "el espíritu de la perversidad". En "El gato negro" ese impulso –al que se une un cambio de carácter acaecido en el protagonista, de naturaleza inicialmente benévola, por la intemperancia en la bebida– se dirige hacia el animal que empezó siendo su favorito y al que llega a infligir terribles crueldades. Cf. E. A. Poe, *Tales of mystery and imagination,* op. cit., pp. 291-292.
[523] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 124.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

deshumanización, un embrutecimiento cruel que contrasta con la generosidad agradecida del animal, cuya transformación acrecienta en el lector el sentimiento de una ternura dolorosa. Cierto es que el propio personaje se da cuenta –aunque no pueda evitarlo– de que la brutalidad en que incurre le hace cometer el mismo tipo de injusticias y crueldades que sospecha como origen ancestral del silencio del mono. En cualquier caso, el don prometeico y, claro está, el personaje que reproduce el correspondiente papel, es el que "sufre" en esta ocasión la devaluación paródica. Ello se logra, como apuntábamos, de un modo sutil y que contiene no poca carga irónica: el mono recibe el tratamiento aparentemente ridiculizante, al menos caricaturesco:

> Cada vez que lo veía avanzar en dos pies, con las manos a la espalda para conservar el equilibrio, y su aspecto de marinero borracho, la convicción de su humanidad detenida se vigorizaba en mí [...] La gimnasia produjo luego su efecto, pues a los dos meses ya sabía sacar la lengua para burlar. Ésta fue la primera relación que conoció entre el movimiento de su lengua y una idea; una relación perfectamente acorde con su naturaleza, por otra parte. Los labios dieron más trabajo, pues hasta hubo que estirárselos con pinzas; pero apreciaba -quizá por mi expresión- la importancia de aquella tarea anómala y la acometía con viveza. Mientras yo practicaba los movimientos labiales que debía imitar, permanecía sentado, rascándose la grupa con su brazo vuelto hacia atrás y guiñando en una concentración dubitativa, o alisándose las patillas con todo el aire de un hombre que armoniza sus ideas por medio de ademanes rítmicos [...] En el circo había aprendido a ladrar como los perros, sus compañeros de tarea; y cuando me veía desesperar ante las vanas tentativas para arrancarle la palabra, ladraba fuertemente como dándome todo lo que sabía [...] No conseguí sino las *pes* y las *emes* con que me tenía harto, las guiñadas hipócritas y –Dios me perdone– una cierta vislumbre de ironía en la azogada ubicuidad de sus muecas[524].

Las analogías que el protagonista establece, por ejemplo, entre el mono y el niño, o entre aquél y el negro, y finalmente entre el animal y el sordomudo inciden en la impresión desvalorizadora (marcada por un tipo de pensamiento antropológico concreto). Pero la obcecación vestida de racionalismo silogístico del obsesivo acaba por hacer que se refleje el efecto deformante en su propia figura.

En efecto, la perversión del pensamiento obsesivo es tal que aunque habíamos observado como rasgo psicológico fundamental de un grupo de personajes de estos cuentos ese carácter, debemos hacer notar que en el de esta narración dicho rasgo ejerce un dominio absoluto, y así queda insistentemente reflejado en el texto. Una de las formas en que se nos muestra es a través de una serie de conclusiones, las certidumbres a las que llega el personaje que revelan la reflexión continua sobre las mismas cuestiones; son certezas resaltadas a veces incluso tipográficamente (poniéndolas en cursivas o separándolas en un párrafo) y destacadas como ese conjunto de ideas fijas que van determinando las acciones del experimentador:

[524] *Ibidem*, pp. 118-123.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Semejante idea, nada profunda al principio, acabó por preocuparme hasta convertirse en este postulado antropológico: Los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar [...] Trabajado por mi idea fija del lenguaje de los monos, agoté toda la bibliografía concerniente al problema, sin ningún resultado apreciable. Sabía únicamente, con entera seguridad, *que no hay ninguna razón científica para que el mono no hable.* Esto llevaba cinco años de meditaciones [...] el tanto pensar sobre aquel tema fue llevándome a esta conclusión: *Lo primero consiste en desarrollar el aparato de fonación del mono*[525].

Como se ve, en el propio discurso del personaje aparecen los indicios del pensamiento obsesivo: "Semejante idea [...] acabó por preocuparme", "Trabajado por mi idea fija [...] agoté toda la bibliografía concerniente al problema", "Esto llevaba cinco años de meditaciones", "el tanto pensar sobre aquel tema". Cada vez que una reflexión se abre paso en la mente del investigador las conexiones que puedan establecerse no cesan de impregnar sus pensamientos:

> Así es, en efecto, como se procede con los sordomudos antes de llevarlos a la articulación; y no bien hube reflexionado sobre esto, cuando las analogías entre el sordomudo y el mono se agolparon en mi espíritu[526].

Cuando empieza el proceso de adiestramiento se ponen de manifiesto las elevadas dosis de paciencia que sólo puede alimentar una obsesión inquebrantable, "dolorosa" incluso, como confiesa él mismo:

> La gimnasia produjo luego su efecto, pues a los dos meses ya sabía sacar la lengua para burlar [...] Los labios dieron más trabajo [...] Al fin aprendió a mover los labios [...] Las consonantes me dieron un trabajo endemoniado [...] Y pasaron tres años, sin conseguir que formara palabra alguna [...] Las lecciones continuaban con inquebrantable tesón, aunque sin mayor éxito. *Aquello había llegado a convertirse en una obsesión dolorosa*, y poco a poco sentíame inclinado a emplear la fuerza[527].

Esa obsesión está sin duda fomentada por la "gran soledad" en que dice vivir[528], y por supuesto se mantiene aun después del retroceso, dictada como está por "El demonio del análisis", esa forma del "espíritu de perversidad" que lo lleva en algunos momentos al maquiavélico deseo de que el mono "se volviera loco, a ver si el delirio rompía al fin su silencio"[529]. No es extraño, pues, que se plantee la ambigüedad del final, que queda abierto a dos posibilidades, la de que el animal emitiera realmente las palabras antes de morir o la de que todo fuera el fruto de la imaginación alucinada del obsesivo, pese a la convicción que manifiesta:

> y entonces, con su último suspiro, el último suspiro que coronaba y desvanecía a la vez mi esperanza, brotaron –estoy seguro–, brotaron en un murmullo (¿cómo explicar el tono de una voz que ha permanecido sin hablar diez mil siglos?) estas palabras cuya humanidad reconciliaba las especies:

---

[525] *Ibidem*, pp. 117-119. En cursivas en el original.
[526] *Ibidem*, p. 119.
[527] *Ibidem*, pp. 120-123. Las cursivas son mías.
[528] *Ibidem*, p. 124.
[529] *Ibidem*, p. 125.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

–AMO, AGUA, AMO, MI AMO...[530]

Existe –puede aducirse– el testimonio del cocinero, pero es posible que el hombre, incapaz de recordar las palabras que escuchó pronunciar al animal, no oyera en realidad sino los patéticos esfuerzos del mismo por producir palabras, o conjuntos de aquellos sonidos vocálicos y consonánticos que sí había sido capaz de emitir.

No queremos acabar sin hacer una matización importante a nuestra propuesta sobre la presentación del personaje de este cuento. Se ha señalado que "Es obvio [...] que Lugones quiso burlarse en "Yzur" de los eruditos e investigadores *enragés*, de los poseídos del "demonio del análisis". El profesor Robert M. Scari ha puesto en relieve ese elemento satírico del cuento: «"Yzur" está bien nutrido de alusiones ya de una sutil ironía, ya plenamente satíricas, dirigidas no a la burguesía sino al hombre racional, a cierto tipo de investigación científica, a la ciega y servil dependencia, para la solución de toda clase de problemas, sea lo que sea su naturaleza, en el método científico, y finalmente a aquellos individuos que para Lugones equivalían a modernos eruditos a la violeta»"[531]. Creemos, como hemos apuntado, que el autor parodia al fracasado protagonista en su reflejo de un perfil arquetípico prometeico y –por su ambición obsesiva y transgresora del orden natural– fáustico, pues tal es el modo en que Lugones desarrolla con frecuencia su diálogo con la tradición y con los modelos que recrea, pero no nos parece que el personaje se corresponda exactamente con el retrato que transmite la cita anterior ni que la sátira tenga un carácter absoluto: hemos de recordar, en primer lugar, que no puede decirse que lo que el experimentador y maestro pretende sea un objetivo propio del típico "hombre racional"; en segundo lugar, que las concepciones que sostiene se parecen más a las defendidas por el propio Lugones, a las de la heterodoxia ocultista, que a las de los eruditos típicos, ortodoxos de la ciencia oficial; y en tercer lugar, que ese personaje no pierde toda su dignidad y competencia, siquiera sea porque aún contiene en sí la voz del narrador, que es al fin y al cabo aquélla con la que el escritor plasma la página final, reveladora y magistral.

---

[530] *Ibidem*, p. 126.

[531] Cf. A. Flores, "Antecedentes de "Yzur"", en A. Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, op. cit., pp. 57-58, y R. M. Scari, "Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones", *Revista iberoamericana*, XXX, No. 57 (junio 1964), pp. 183-184, citado por A. Flores, "Antecedentes de "Yzur"", op. cit., pp. 57-58.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.7. "El escuerzo". El sentenciado

Entramos con "El escuerzo" en un tipo de relatos muy distinto a los anteriores, de sabor a leyenda folclórica, sobre el que se ha subrayado que "no es un cuento folklórico, porque ello sería sinónimo de invención, de ficción. Lo suyo es otra especie de narrativa folklórica: un *caso* o *sucedido*, historia que se da como verídica, se sitúa en las cercanías del lugar donde se narra, en un pasado inmediato y con protagonistas conocidos"[532]. Sea como fuere, nos permitimos una transición suave porque sí hay un elemento con el que conectamos con lo anteriormente estudiado. Desde la fauna lúgubre de "Viola Acherontia", el siniestro animal de la sombra de "Un fenómeno inexplicable" y el melancólico mono "Yzur", pasamos a un ejemplar de la fauna maldita: el escuerzo. Como en otros casos, el primer título que dio Lugones al cuento al publicarlo en *El Tiempo* nos proporciona una clave, ayudándonos además a darle este lugar en la serie, pues apareció en tal publicación con el nombre de "Los animales malditos"[533], y quién sabe si alguno de los cuentos apuntados no serían pensados para formar parte del grupo al que parece aludirse con el título.

El narrador es en esta ocasión alguien que evoca la historia que le relató una vieja criada cuando niño. El muchacho había matado un día a pedradas a una especie de sapo que le era desconocida y fue a enseñárselo a la vieja criada. Ella se alarmó al verlo y se dispuso a quemarlo, celebrando que el chico lo hubiera traído, pues se trataba de un escuerzo, un animal que –le explicó– "resucita si no lo queman"[534]. La mujer iba a empezar a contarle al impresionado muchacho lo que le pasó al hijo de una amiga suya con un escuerzo, cuando entró una mujer de treinta años –la señorita Julia– que puso el contrapunto burlón a las supersticiones de la vieja, pero ésta le recordó que se trataba de una historia real. Antonia, viuda de un soldado, vivía con su único hijo. Un día éste regresó a casa tras el trabajo y le contó a su madre que había aplastado a un escuerzo con su hacha. La mujer, afligida, insistió en buscar al animal, que de no ser encontrado y quemado se vengaría de su verdugo matándolo a su vez. El hijo condescendió por complacerla, pero no pudieron dar con el batracio. La entristecida madre, que se temía lo peor, insistió en que al menos durmiera el joven dentro de una caja de madera que

[532] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., pp. 25-26.
[533] Apareció en *El Tiempo*, a. IV, núm. 965, 10 de diciembre de 1897, p. 1, c. 6. Cf. P. L. Barcia, "Noticia bibliográfica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 61.
[534] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 74.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tenía guardada. Estaba ya el hijo dormido, mientras ella se mantenía en vela para evitar la acción del bicho, cuando la luna empezó a iluminar la estancia; al ver entonces la mujer que el animalito se acercaba a saltos, dejó caer la tapa para proteger a su hijo. El animal no se detuvo, saltó sobre la caja y comenzó a hincharse hasta triplicar su tamaño, después volvió a su volumen inicial y se fue. Cuando la mujer, después de haber sufrido agónicamente, levantó la tapa, se encontró con que el hijo yacía muerto, totalmente frío y rígido ya.

Este relato, mucho menos extenso que los otros, es también más sencillo, aunque perfectamente efectivo. Contribuye a esa efectividad el que, como se ha indicado[535], no se vuelva al marco narrativo al final de la historia, sino que ésta acabe –sin descender del clímax– con la inexplicable consecuencia propiciada por el infausto suceso. Vamos, pues, a determinar los puntos que resultan relevantes para nuestra aproximación. Por el papel que juega la luna en la narración podría haber incluido el autor este cuento en su *Lunario sentimental*. Cinco veces aparece el nombre del astro maléfico que marca el inicio del acto final de la historia y no deja de estar omnipresente a partir de ahí: cuando empieza a proyectar su luz sobre la estancia, el animal perverso entra para llevar a cabo su venganza, y ésta es culminada cuando el astro ilumina todo el aposento; finalmente su "triste luz" "[amortaja] aquel despojo sepulcral"[536] en que ha quedado convertido el muchacho. Pero la luna es aquí mucho más que un elemento escénico, de ella parece proceder el poder necesario para la venganza. En efecto en este cuento actúan las fuerzas lunares, de las que Lugones nos enseñaría mucho en su *Prometeo*: allí insistiría en que son vengativas, pertenecen al ámbito de lo diabólico, lo maldito, la magia negra, como el animal del título. Por su carácter acuático el sapo es parte, en la simbología que Lugones emplea, de la fauna lunar[537]. Dice Barcia además que "el escuerzo está asociado al poder lunar; y cuando es escuerzo bicorne, a la imagen del demonio"[538]; aunque el escuerzo siempre tiene dos protuberancias sobre los ojos, especie de cuernos –que son atributo lunar–, aquéllos son más prominentes en la especie *Ceratophrys cornutus*. Pero también es el sapo animal saturnino, y en el cuento hay una referencia al "atrabiliario sapito"[539]. E. C. Agrippa incluye entre los lunares a "todos los animales

[535] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 25.
[536] *Ibidem*, p. 77.
[537] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 971.
[538] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 26
[539] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 73.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

llamados anfibios, que viven en la tierra y en el agua"[540], y en la fauna saturnina introduce asimismo a los sapos[541]. El escuerzo es una especie de sapo autóctono de Argentina de boca muy ancha, muy devorador, de hábitos terrestres pues se entierra en el barro, gusta de habitar en lugares sucios y cenagosos junto a aguas estancadas, y por eso aunque no es realmente venenoso sí que puede producir fácilmente infecciones con su mordedura; es además de movimientos muy lentos, tendiendo al estatismo y la inactividad. Tal caracterización lo hace entrar con más razón en el grupo de los animales saturninos, que son "devoradores [...] de movimiento lento, se alimentan de comida inmunda"[542].

Pero, sobre todo, el escuerzo del cuento es, en tanto que uno de esos "animales malditos" a los que el autor aludió en el título que dio primeramente a la narración, una entidad malévola que convierte al personaje que entra en su campo de acción en alguien que representa tipológicamente al sentenciado, un ser tocado por un destino fatal, que debe sufrir un sino adverso porque, aunque sin proponérselo, ha interactuado con fuerzas demoníacas, malignas. Se ha situado bajo el dominio de dos astros desfavorables: la luna y Saturno. Y también podemos apreciar en esta ocasión una representación muy icónica de la desgracia y la pesadumbre. La caja en la que la afligida madre le propone a su hijo dormir actúa como una evidente prefiguración del ataúd; pero las sensaciones más angustiosas se producen por la concreción de la venganza del sapito, que una vez sobre la tapa se hincha extraordinariamente y se queda ahí un minuto, recordando vivamente las imágenes que pretenden representar las opresiones de la pesadilla como una entidad que oprime físicamente con su peso al durmiente. Henry Fuseli aportó en su lienzo más famoso, *La pesadilla* (en dos versiones, una de 1781 y otra de 1790), una poderosa figuración de los ahogos de la pesadilla sobre una durmiente en cuyo pecho se asienta una extraña criatura, posiblemente la encarnación demoníaca conocida como íncubo que buscaba tener relaciones sexuales con la durmiente, mientras tras ella hay una especie de caballo de aspecto pavoroso, con los ojos encendidos (figs. 112 y 113). Starobinski, que ha estudiado el lienzo, señala que "La «pesadilla» es una criatura sobrenatural, macho o hembra, que oprime con todas sus fuerzas el pecho del durmiente, a veces hasta asfixiarlo. Las formas que se le atribuyen son innumerables: gato, simio, pájaro,

[540] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 117.
[541] *Ibidem*, p. 120.
[542] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

demonio"[543]. En el cuento de Lugones podría ser esa criatura, encarnación o agente de un poder demoníaco, el escuerzo, el animalito que triplicando su tamaño lleva hasta el final, a través de la tapa que cubre el lecho del durmiente para que lo extraordinario cobre más intensidad, el ahogo definitivo, la asfixia. Incluso tenemos un precedente literario en que hay una plasmación semejante como respuesta vengativa de un animal al que se ha infligido un daño, y está en un cuento de Edgar Allan Poe que hemos mencionado, "El gato negro": el animal que parece volver de ultratumba para vengarse de quien, poseído por el "espíritu de la perversidad", lo asesinara, no deja a su dueño ni de día ni de noche, haciendo que el asesino deba soportar su lacerante y continua presencia, pues lo acompaña dondequiera que vaya, encarnando además las opresiones más terribles de la pesadilla:

> Alas! neither by day nor by night knew I the blessing of rest any more! During the former the creature left me no moment alone; and, in the latter, I started, hourly, from dreams of unutterable fear, to find the hot breath of *the thing* upon my face, and its vast weight—an incarnate nightmare that I had no power to shake off—incumbent eternally upon my *heart*![544]

Hábilmente el autor de "El escuerzo" transfiere la sensación consciente de la opresión pesadillesca a la figura que vela al muchacho, la viuda afligida por cuyo corazón pasan "todos los ahogos de la muerte" en el momento culminante de la narración:

> Antonia no se atrevió a hacer el menor movimiento. Toda su vida se había concentrado en sus ojos. La luna bañaba ahora enteramente la pieza. Y he aquí lo que sucedió: el sapo comenzó a hincharse por grados, aumentó, aumentó de una manera prodigiosa, hasta triplicar su volumen. Permaneció así durante un minuto, en que la pobre mujer sintió pasar por su corazón todos los ahogos de la muerte. Después fue reduciéndose, reduciéndose hasta recobrar su primitiva forma, saltó a tierra, se dirigió a la puerta y atravesando el patio acabó por perderse entre las hierbas[545].

La eficacia del relato debe mucho a la mezcla de lo familiar, de lo conocido y cercano con lo extraordinario e inexplicable. Y parte de la efectividad la logra Lugones con el uso de los diminutivos; Barcia observa al respecto que tal uso "parece minimizar la apariencia del animal que resultará fatídico"[546], pero lo cierto es que, puesto que la mayor parte de los diminutivos tienen que ver ciertamente con el animal: "sapito", "animalito", "bultito", "saltito", "figurita lúgubre", el contraste entre las dimensiones de todo cuanto le concierne y los efectos terribles, letales que produce (para la angustiada

---

[543] J. Starobinski, "La visión de la durmiente", en *La posesión demoníaca. Tres estudios,* op. cit., p. 95.
[544] Cf. E. A. Poe, *Tales of mystery and imagination,* op. cit., p. 296. "¡Ay, ni de día ni de noche pude yo gozar de la bendición del reposo! De día, aquella criatura no me dejaba un instante solo; de noche, despertaba hora a hora de los más horrorosos sueños, para sentir el ardiente aliento de *la cosa* en mi rostro y su terrible peso –pesadilla encarnada de la que no me era posible desprenderme– apoyado eternamente sobre *mi corazón*". Cf. E. A. Poe, *Cuentos, 1*, op. cit., p. 114. En cursivas en el original.
[545] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 77.
[546] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 26.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

madre la "figurita lúgubre en la puerta llena de luna se agrandaba extraordinariamente, tomando proporciones de monstruo"[547]), consigue más bien favorecer excepcionalmente la aparición del sentimiento de lo siniestro, tan efectivo cuando se quiere introducir el terror en lo cotidiano.

[547] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 76.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.8. "El origen del diluvio". El condenado

Con "El origen del Diluvio" iniciamos la serie de tres cuentos de inspiración bíblica –al menos en tanto en cuanto se refieren en ellos cataclismos muy conocidos en su versión bíblica, bien que el mito del diluvio sea común a muy diversas religiones–, e inauguramos también el pequeño grupo de los dos relatos narrados por sendos espíritus desencarnados, aunque son cuentos, por lo demás, muy diferentes entre sí; el que nos ocupa ahora se vincula con los cientificistas por el tono en las explicaciones, y aunque contiene descripciones de rara belleza, es bastante inferior a los otros dos de esta serie; la parte exclusivamente química y de exposición de los procesos se convierte en un lastre que puede hacer penoso cierto tramo de lectura.

"El origen del Diluvio" se presenta como la "Narración de un espíritu" del que luego sabremos que ha sido invocado en una sesión de espiritismo en cuyo seno se proporciona el desenlace de la historia. Prácticamente consiste en el relato de una parte de la evolución planetaria en la que hubo formas de vida inconcebibles para nosotros y que acabaría con la catástrofe a que se llama diluvio, que procedió del contacto de la atmósfera lunar con la terrestre y el paso de elementos de aquélla a la de nuestro planeta. Tras la desintegración y destrucción total acaecida por los fenómenos producidos, la tierra se sumiría en la inactividad hasta la nueva emergencia de la vida, comenzada en el agua y cuyos primeros seres humanos serían sirenas. Al finalizar la narración, el espíritu se dirige a quienes lo escuchan e indica su morada actual en "el cono de sombra de la tierra", donde deberá permanecer –dice– "durante toda la edad del planeta"[548]. La médium calla entonces, y justo después de que uno de los asistentes, Mr. Skinner, exprese su escepticismo con respecto a lo que ha oído, se producen unos prodigios que introducen la realidad narrada por el espíritu en la reunión del momento.

Lo que se relata en este cuento está en consonancia con muchas de las ideas evolutivas vertidas por H. P. Blavatsky en *La doctrina secreta* y, por ende, con las que el propio Lugones expuso en su *Prometeo* como fondo explicativo de las fábulas mitológicas. En efecto, lo que el autor hace en su ensayo de 1910 es desentrañar la simbología mitológica con el sentido que se les daba en los misterios y de acuerdo con las enseñanzas teosóficas. En una de las secciones de ese libro, la titulada "Los moradores del gran límite", el autor se refiere a su cuento "El origen del Diluvio" como lugar en el que ha desarrollado alguna de las ideas que plantea en el ensayo. Para

[548] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 99.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encontrar la explicación que sostiene esas ideas en el sistema de pensamiento expuesto por el escritor argentino es conveniente tener presente las principales cuestiones que constituyen el amplio contexto en que se insertan. Las asuntos propuestos se basan en la consideración de las entidades mitológicas como fuerzas cósmicas, desde las primordiales hasta las relacionadas con nuestro sistema planetario –reflejadas como encarnaciones varias de las huestes solar y lunar–, que explicarían los sucesivos estados del universo. La evolución señalaría un camino desde lo monstruoso e inconsciente –despertado por las primeras potencias manifestadas–, pasando por diversos grados de organización de la materia, hasta dar en la existencia intelectual y consciente, efecto de una caída portentosa del espíritu en la materia que habría sido llevada a cabo por los númenes solares. Todo eso, con innumerables matices que aportan una notable complejidad al tema, es lo que representan las grandes epopeyas mitológicas, con sus luchas de titanes, las guerras heroicas contra monstruos, los sometimientos de los fuertes por los débiles… Esto último es representado por las hazañas de "los númenes desgraciados"[549], como Hércules, Vulcano o Prometeo, que pese a su superioridad han debido soportar la tiranía del poder lunar, vengativo y despiadado, y que han aceptado el autosacrificio en aras del progreso espiritual del hombre, insuflando inteligencia, razón, consciencia en la carne mortal a expensas de su sufrimiento. Además la propia "guerra de los titanes […] representa el drama cósmico de la "caída" de los espíritus solares, si bien en un sentido más general, es el dominio de las fuerzas instintivas de la Naturaleza por las inteligentes"[550].

Lugones considera la teogonía como una narración alegórica del génesis: así, el Caos equivaldría, por supuesto, al "estado negativo del universo anterior reasumido en lo absoluto, si bien traído por la ley de periodicidad al momento en que debía engendrar el universo actual con el despertamiento de las fuerzas primordiales"[551], siendo Gea, que vino después, "la fuerza creadora, la naturaleza en su sentido más general"[552]; el Tártaro, "la fuerza destructora, su antagonista necesario"[553]; el Amor, "potencia que congrega, armonizando aquella oposición primordial"[554]; y Urano, engendrado por Gea, el firmamento. Creaciones posteriores serían figuradas por entidades representativas de fuerzas o principios vitales: la del Océano tendría que ver con las aguas genéricamente

[549] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 851.
[550] *Ibidem*, p. 856.
[551] *Ibidem*, p. 852.
[552] *Ibidem*.
[553] *Ibidem*.
[554] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

consideradas, con lo líquido; además de él hay otros doce hijos de Gea que son entidades inmateriales entre los que cita Lugones a Cronos (el tiempo), Temis (la justicia) y Mnemosina (la memoria). Van seguidos por "los cíclopes creadores y los gigantes de cien brazos, o fuerzas organizadoras de la materia, y sus opuestos [...] Después la Noche engendra, "sin unirse a ninguna divinidad", las parcas, las pasiones depresivas, los dolores, todos agentes del destino [...] psicológicamente esos engendros [...] representan la aparición de la conciencia suscitada por el dolor"[555]. Por fin se llega al punto de la mutilación de Urano "cuya sangre y restos sexuales engendrarían andando el tiempo a Venus y a varias divinidades; lo que quiere decir que el universo sufrió una evolución hacia condensaciones materiales más positivas, puesto que iban "triunfando", o mejor dicho, suscitándose con la evolución de aquél, fuerzas progresivamente inferiores. Tal combate entre las fuerzas opuestas es el primer acto de las guerras celestes que todos los génesis mencionan: la lucha por la vida que libran todos los seres como resultado de la evolución general. Más adelante viene toda una serie de generaciones de monstruos, engendrados por los elementos al impulso de la ley fatal: seres ineptos para la vida, y destinados por lo tanto a perecer víctimas de los mejores o dotados de inteligencia. Así Medusa y Gerión, vencidos por Hércules y Perseo, héroes solares; así casi todos los monstruos que estos héroes debieron combatir después; así la Sirena, la Quimera y la Esfinge"[556].

Fácilmente reconocemos en las palabras anteriores elementos de la narración "El origen del Diluvio". Éste escenifica un momento de condensación de la materia, aquel en que

> ...LA TIERRA acababa de experimentar su primera incrustación sólida y hallábase todavía en una oscura incandescencia[557],

un momento en que el planeta se encuentra habitado por criaturas monstruosas y perversas, engendros gelatinosos destinados a extinguirse, de los que ahora entendemos que estaban determinadas por "la ley fatal". La siguiente fase evolutiva que narra el cuento presenta estructuras más complejas, son ya las entidades determinadas por las fuerzas y elementos lunares –puesto que de hecho han surgido de la llegada de componentes de la luna a la tierra al haberse mezclado las atmósferas de ambos astros–, entre las que se encuentran las sirenas, "los primeros seres humanos [...] monstruos hermosos, mitad pez, mitad mujer", monstruos que, por cierto, según presenta la

[555] *Ibidem*, p. 853.
[556] *Ibidem*, pp. 853-854..
[557] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 93.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mitología que Lugones nos recuerda, fueron combatidos por héroes solares. Un relato que estudiaremos después nos proporciona la alegoría de un estadio evolutivo posterior, una vez entra en acción la inteligencia ordenadora de las fuerzas instintivas. El hecho de que nos movamos entre cuestiones cosmológicas y otras que podríamos llamar psicológicas viene dado por la interpretación que el propio Lugones da a las fábulas mitológicas, pues el autor señala en su *Prometeo*: "Los símbolos, como se ve, son dobles; refiriéndose así a realidades cósmicas, como a estados espirituales"[558].

La misma ley fundamental que determina los cambios de estados y elementos del universo hace que los mitos se repitan, si bien representando estadios diferentes de la evolución, de modo que "El principio de que el universo no alcanzó su relativa armonía actual sino a costa de numerosas revoluciones, es [...] enteramente visible en la teogonía"[559]. Una clara síntesis de la relación entre la historia teogónica y la evolución cósmica sería la que se propone en esta explicación: "Urano es la materia astral difusa. Cronos el sol, en su carácter de primera ordenación de esta materia, simbolizada por nuestro sol visible. Zeus, la materia planetaria y la organización sexual de los seres terrestres representada por la luna. Prometeo, el sacrificio de los espíritus solares: nuestro sol como patria espiritual de nuestras almas"[560]; aún estaría por llegar Hércules, esto es, "la humanidad ya dotada de inteligencia"[561].

Lugones presenta también el aspecto científico del sistema que expone, ya que tras la sucesión de edades propuesta por la mitología hesiódica estaría la idea de la ciencia antigua de una correspondencia entre "la generación de los elementos" y las razas, entendidas en el sentido extenso de "verdaderas humanidades distintas"[562].

En definitiva, el desarrollo de la vida tendría varias etapas y antes de la aparición de la inteligencia ordenadora existiría una primera ordenación efectuada por los espíritus de la luna y que vendría determinada por la aparición de la vida orgánica en el medio acuático, fase narrada en "El origen del Diluvio": "Los seres ovíparos procedían de una anterior creación acuática y monstruosa, que los fragmentos de Sanchoniaton llaman "hombres del agua terribles y malos"; especie de sanguijuelas por su estructura rudimentaria [...] Pues la mitología afirmaba que el agua fue el elemento donde tomó origen la vida, por medio de creaciones monstruosas, al faltar una inteligencia

[558] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 854.
[559] *Ibidem*, p. 855.
[560] *Ibidem*, p. 856.
[561] *Ibidem*, pp. 856-857 n. 64.
[562] *Ibidem*, p. 859.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ordenadora. Los espíritus lunares, primero, y después los del sol, ordenaron las cosas, emanando de su ser las primeras estructuras a modo de esbozos semietéreos. Los antiguos decían, como se recordará, que el estado líquido, el cuarto estado de la materia para ellos, corresponde a la primera posibilidad de nuestra vida orgánica [...] El elemento líquido era el origen de la vida, más no por generación espontánea de un *bathybius* químico sino por *siembra* de elementos provenientes de otros planetas como ha llegado a suponerlo el botánico Van Thiegem. En mis *Fuerzas Extrañas*, he desarrollado esta idea (*El origen del Diluvio* y *Ensayo de una Cosmogonía*, lección 7ª)"[563].

Se podría hacer un estrecho paralelismo entre las formulaciones que acabamos de leer y las descripciones que el escritor plasma en su relato primero y en su "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" después. Insistimos en que se plantean las mismas cuestiones hábilmente desarrolladas con distintos grados de cualidad literaria y elaboración alegórica. El cuento tiene entre sus valores específicos más notables la creación de un mundo en el que el vértigo de los elementos químicos que se nos hacen visibles en la descripción inicial, unido a la extraña conformación de los seres antediluvianos y de las ciudades que habitaban descritos de un modo muy plástico, y a la presencia de lo sobrenatural que resulta del hecho de saber que se está leyendo (o escuchando) la "Narración de un espíritu" (pues esto aparece como epígrafe del texto), generan la sensación de poder aprehender cierta belleza cósmica, de asistir como testigos imposibles a un portentoso capítulo del pasado de nuestro mundo, de acercarnos a la gran cuestión de los orígenes. El mundo mostrado inicialmente es descrito en estos términos:

> ...LA TIERRA acababa de experimentar su primera incrustación sólida y hallábase todavía en una oscura incandescencia. Mares de ácido carbónico batían sus continentes de litio y de aluminio, pues éstos fueron los primeros sólidos que formaron la costra terrestre. El azufre y el boro figuraban también en débiles vetas.
> Así el globo entero brillaba como una monstruosa bola de plata. La atmósfera era de fósforo con vestigios de fluor y de cloro. Llamas de sodio, de silicio, de magnesio, constituían la luminosa progenie de los metales. Aquella atmósfera relumbraba tanto como una estrella, presentando un espesor de muchos millares de kilómetros[564].

En consonancia con este medio poco sólido, los seres que habitan la tierra, justo antes de que la "primera incrustación sólida" esté a punto de propiciar variaciones fundamentales, son criaturas sin huesos, gelatinosas, "inconcebibles" –dice el narrador– para nuestra imaginación. Merece la pena leer la exacta descripción:

---

[563] *Ibidem*, pp. 864-865.
[564] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 93.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> no existiendo aún el fosfato de cal, dichos seres carecían de huesos [...] no obstante su constitución de moluscos, vivían, obraban, sentían, de un modo análogo al de la humanidad presente. Habían llegado por ejemplo, a construir enormes viviendas con rocas de litio; y el sudor de sus cuerpos oxidaba el aluminio en copos semejantes al amianto incandescente.
> Su estructura blanda, era una consecuencia del medio poco sólido en que tomaron origen, así como de la ligereza específica de los continentes que habitaban. Poseían también la aptitud anfibia; pero como debían resistir aquellas temperaturas, y mantenerse en formas definidas bajo la presión de la profunda atmósfera, su estructura manteníase recia en su misma fluidez.
> Esbozos de hombres, más bien que hombres propiamente dicho, o especies de monos gigantescos y huecos, tenían la facilidad de reabsorberse en esferas de gelatina o la de expandirse como fantasmas hasta volverse casi una niebla. Esto último constituía su tacto, pues necesitaban incorporar los objetos a su ser, envolviéndolos enteramente para sentirlos. En cambio, poseían la doble vista de los sonámbulos actuales. Carecían de olfato, gusto y oído. Eran perversos y formidables, los peores monstruos de aquella primitiva creación. Sabían emanar de sus fluidos organismos, seres cuya vida era breve pero dañina, semejantes a las carroñas con los gusanos. Fueron los gigantes de que hablan las leyendas[565].

Esta imagen es completada por la de las viviendas donde habitaban estas criaturas ("una especie de caparazón [como el de los caracoles] exudado por su habitante"[566]) y las de las ciudades como "cúmulos de nubes brillantes"[567], la del cielo, que en vez de azul era anaranjado y rojo por la falta de aire, la de las extrañas aves que volaban tan alto que podían acabar cayendo exánimes en los campos helados de la luna, así como la de una flora gigantesca y monstruosa que compartía rasgos del reino animal. Después, puesto que en el relato se pretende presentar realmente una historia de la evolución, se produce el tono científico, y las referencias a la composición química y a fenómenos físico-químicos, que dan lugar a ciertos cambios, constituyen la parte más tediosa.

Ahora bien, Lugones se reserva el relato estrictamente científico del proceso evolutivo para su "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones", y algunas cuestiones presentadas en "El origen del Diluvio" y en el párrafo de *Prometeo* sobre el tema que citamos más arriba no están constreñidas –como allí se afirma– a la lección 7ª de la Cosmogonía, aunque empiezan a exponerse en dicha lección, en la que se ocupa ya de "Los elementos terrestres": es en ella donde argumenta científicamente el origen de la vida orgánica en el agua en un momento en que "La tierra era una especie de océano esferoidal denso y glutinoso"[568], y es también en ella donde nos recuerda la clave que nos permite entender de la manera más amplia y global el proceso aludido; éste puede simplificarse en el hecho de que la evolución cósmica camina primero desde el espíritu a la materia y luego a la inversa, esto es, parte del universo reasumido en sí mismo que despierta a la actividad hasta alcanzar el grado sumo de materialización, para progresar

---

[565] *Ibidem*, pp. 93-94.
[566] *Ibidem*, p. 94.
[567] *Ibidem*.
[568] *Ibidem*, p. 173.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

después hacia la eterización de la materia y la vuelta al estado latente, negativo, de inactividad y reabsorción en lo absoluto, existiendo un momento de equilibrio entre materia y espíritu. Puesto que todo se rige por la analogía, este proceso se realiza también con un planeta concreto como el nuestro. Lugones dedicó algunos de sus cuentos a ilustrar tales ideas (recordemos el significado de "La fuerza Omega"), y lo expresó así de claro en la séptima lección de la Cosmogonía:

> Cuando un planeta ha organizado toda su materia en los tres estados, o en términos más generales: cuando la materia de un planeta ha alcanzado su *máximo* de estabilidad, comienza el proceso de desintegración de esta materia [...] La función vital preponderante, que era condensar éter, es reemplazada por la de "eterizar" la materia, aunque esto no quiere decir que haya sustitución completa de un proceso por otro. El equilibrio entre ambos persiste por mucho tiempo, exactamente como ahora lo vemos en nuestro mundo, sin diferencias apreciables, pero con tendencia progresiva hacia la eterización. A esto último responde la aparición de los seres orgánicos[569].

Será en la octava lección, sobre "La vida orgánica", en la que se referirá a criaturas parecidas a las descritas en "El origen del Diluvio", pues menciona "La fluidez de esos [primeros] seres", su "estructura gigantesca y a la vez sencillísima"[570], entendiendo ya que son hombres, o mejor dicho, proto-hombres, engendros sin mente en los que aún no habían obrado un primer ordenamiento los espíritus lunares ni se había encarnado en ellos la espiritualidad solar:

> El hombre, o mejor dicho el ser inteligente que devendría hombre con el tiempo, bogaba en el fluido glutinoso del mar universal como una célula gigantesca, sin órganos, sin conciencia, sin mente, reproduciéndose como los zoófitos y desvaneciéndose como ellos, sin morir realmente, en los seres que de su masa engendraba[571].

El propio escritor argentino revelará en su ensayo de 1910 el origen de esas figuraciones: "Las estancias del libro de *Dzyan*, poema religioso arcaico de la India, donde se lo tiene por más antiguo que el Veda, hablan de una humanidad muy primitiva que se reproducía por brotación, llamando a sus individuos "los nacidos del sudor"; cosa que también afirma el *Vishnú Purana*. El "sudor" pretendía representar los brotes a manera de gotas, como en los zoófitos gelatinosos"[572]. Cuando Lugones se refiere al hombre en los inicios de la vida orgánica está nombrando a la entidad pensante que dirige, aún rudimentariamente, la evolución del planeta, pues distingue "entre el hombre como espíritu de la tierra y como ser material"[573]:

> Antes del proceso cristalino y del vegetativo, en el cual la ciencia va encontrando ya las células poliédricas primordiales, así como los rudimentos de un sistema nervioso, el espíritu del hombre

---

[569] *Ibidem*, pp. 173-174.
[570] *Ibidem*, p. 177.
[571] *Ibidem*, p. 178.
[572] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 958.
[573] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 188.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> existía ya, pero no dividido todavía en seres humanos, sino como una entidad sintética que dirigía la evolución todavía poco diferenciada de su planeta. Era un habitante de la nebulosa ígnea que constituía la tierra entonces, y engendraba por acción mental, es decir *pensaba* su descendencia.
> Cuando el planeta entró al estado líquido, aparecieron en su seno los cristales blandos, los rudimentos de existencias filamentosas que constituirían la vegetación, y las primeras células animales. El ser planetario se había dividido en existencias. De éstas, las destinadas a formar el reino animal, eran inteligencias, es decir hombres, según correspondía, dado que el hombre era la fuerza superior en la animalidad, y debía, por lo tanto, aparecer primero[574].

El proceso no es exactamente un continuo devenir de un estado en otro, de unas criaturas en sus descendientes, pues hay momentos de disolución y destrucción, de catástrofes. Refiriéndose a las inteligencias directrices del cosmos, señala el escritor que al no tratarse del Dios omnipotente y omnisapiente de las religiones, el camino seguido no está exento de errores, "errores de criterio y de procedimiento en esas inteligencias primordiales"[575], errores que constituyen los cataclismos cósmicos. También el hombre primordial los cometería:

> Muchos errores había cometido el hombre, espíritu puro sin conciencia, en sus engendros de la animalidad, así como en los tanteos para adoptar su propia forma; y de este modo, sobre el glutinoso mar primitivo, iban formándose los monstruos (fracasos) cuya descendencia estudia nuestra paleontología[576].

El relato "El origen del Diluvio" narra uno de esos momentos y sus consecuencias. Pero merece la pena leer la relación alucinatoria de engendros, productos de semejantes errores, tal y como los enumera Lugones en la Cosmogonía:

> Sobre un coágulo de temblorosa masa albúmina, aparecía de pronto un inmenso ojo azul; una pulida mano que al carecer de huesos era más tierna aún, surgía de la antena de un molusco monstruoso; peces con cara humana, copos de nácar fluido en cuyo centro latían con intermitente fosforescencia glándulas pineales; serpientes engendradas por el simple movimiento de las olas coloidales, y aniquiladas de pronto en una multitud de cabecitas de pájaro; membranas de colores, esbozando en su tornasol complicaciones intestinales y vesículas natatorias...[577]

Todas estas ideas tienen un desarrollo muy completo y –hay que decirlo– complejo en *La doctrina secreta*: en el Tomo I forman parte sobre todo de los comentarios que lleva a cabo Blavatsky sobre la Estancia VI de *Las estancias del Dzyan* –texto sobre la evolución cósmica que Lugones menciona en varias ocasiones, como pudimos ver más arriba, y del que su "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" puede considerarse un comentario o explicación mucho más abreviada que la de la teósofa rusa–, y de manera más pormenorizada en los Tomos III y IV que corresponden, como ya indicamos, a la "Antropogénesis". Es un asunto tan complejo, y en ocasiones críptico si no se está familiarizado con la terminología, que llevaría largas aclaraciones y citas

[574] *Ibidem*, pp. 186-187.
[575] *Ibidem*, p. 182.
[576] *Ibidem*, pp. 189-190.
[577] *Ibidem*, p. 190.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conseguir transmitir las nociones con la mayor transparencia posible, pero sí podemos ofrecer algún ejemplo que demuestre el parentesco entre los aspectos que hemos reseñado en el autor argentino y los que H. P. Blavatsky comenta. La autora cita las enseñanzas de A. P. Sinnett, autor del texto teosófico *Esoteric Buddhism* (1883), de las que reflejamos los estadios anteriores a la aparición del intelecto, que son los que se muestran en "El origen del Diluvio":

> "Ronda I. El Hombre en la Primera Ronda y en la Primera Raza en el Globo D, nuestra Tierra, era *un ser etéreo* (un Dhyâni Lunar, como hombre), no inteligente, sino super-espiritual, y correspondiendo en la ley de analogía a la Primera Raza de la Cuarta Ronda. En cada una de las razas y sub-razas subsiguientes... *se desarrolla más y más como ser revestido o encarnado, pero todavía preponderantemente etéreo*... Carece de sexo, y como los animales y vegetales, *desarrolla cuerpos monstruosos correspondientes a lo grosero de todo cuanto le rodea*.
> "Ronda II. *Es todavía el hombre gigantesco y etéreo, pero su cuerpo aumenta en firmeza y se condensa más; es un hombre más físico, pero, sin embargo, todavía menos inteligente que espiritual*, porque la evolución de la mente es más lenta y más difícil que la de la estructura física...
> "Ronda III. Posee ahora un cuerpo peritamente concreto o compacto; *al principio la forma de un mono gigantesco*, más inteligente, o más bien mas astuto, que espiritual. Pues, en el arco descendente, ha llegado ahora a un punto en el cual su espiritualidad primordial es eclipsada y oscurecida por la mentalidad naciente. En la ultima mitad de la Tercera Ronda, su estatura gigantesca decrece, su cuerpo mejora en contextura y se convierte en un ser mas racional, si bien es todavía más un mono que un Deva...[578]

Se recordará que también Lugones describía a sus "esbozos de hombres" antediluvianos como "especies de monos gigantescos y huecos". El que se hable en varias ocasiones y por parte de los autores que estamos citando de las formas de monos de esta humanidad primitiva no contradice el anti-darwinismo que profesaban, y que hemos visto firmemente expresado. Sirva esta cita de la obra de H. P. Blavatsky como rotunda confirmación de lo que decimos: "lo que los ocultistas no han admitido jamás, ni admitirán nunca, es que el hombre haya sido *un mono en ésta o en cualquier otra Ronda*, o que pueda jamás convertirse en tal, por mucho que haya sido su "parecido con el mono""[579]. Nos excusamos de dar las explicaciones precisas que justifican esta visión, pues nos llevarían demasiado lejos.

La cualidad perversa y dañina de las criaturas humanoides que Lugones presenta en "El origen del Diluvio" apunta a la dimensión moral que tiene el relato y que puede entenderse por las explicaciones en *Prometeo*, en el "Ensayo de una cosmogonía" y en la obra de Blavatsky. Estos "esbozos de hombres" representan de algún modo el reducto primitivo del hombre actual y por eso el mono que se apropia de la sombra del inglés en "Un fenómeno inexplicable" remite por su forma a estos engendros rudimentarios. En

[578] Citado por H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo I, op. cit., pp. 344-345. Las cursivas son mías.
[579] *Ibidem*, p. 342. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" Lugones deriva la cualidad perversa de los monstruos como los que describe en "El origen del Diluvio" de la falta de conciencia que propicia fatales errores, lo que los convierte en "fracasos", según vimos más arriba. Se corresponden con las criaturas anteriores al sacrificio prometeico según el modo en que el escritor argentino interpreta la cita que recoge del texto de Esquilo: "«Al principio miraban en vano y no veían; escuchaban y no oían. Durante mucho tiempo, semejantes a las imágenes de los sueños, confundían ciegamente las cosas [...] Vivían sin pensar»"[580], es decir, carecían de memoria, raciocinio y conciencia, "Sólo tenían, como los animales, el instinto de prever la muerte, que [...] volvíalos esclavos de la fatalidad"[581]. Es de tal modo como está planteada esa perversidad en la "Antropogénesis de las Estancias de Dzyan" que H. P. Blavatsky comenta en *La doctrina secreta*. La Estancia II menciona a "Hombres acuáticos, terribles y perversos"[582] en una fase que según explica la teósofa "se refiere a una inclinación del eje, de las cuales hubo varias, y a un consiguiente diluvio y caos sobre la Tierra (sin referencia, sin embargo, al Caos Primordial), en que fueron creados monstruos, medio humanos, medio animales"[583] que resultaron "fracasos" de la evolución, cuya naturaleza moral viene determinada por su procedencia exclusivamente física: ""Los hombres acuáticos terribles y perversos" que fueron producto de la Naturaleza Física sola, resultado del "impulso evolucionario", y el primer intento para crear el "hombre", la corona, el objeto y la meta de toda vida animal en la Tierra, se indican como fracasos en nuestras Estancias"[584]. La explicación que se propone como avalada por las distintas versiones cosmogónicas, coincide con lo que refleja el cuento de Lugones: "Sostienen los *Purânas*, los fragmentos egipcios y caldeos y hasta el *Génesis*, que ha habido dos y aún más "creaciones" antes de la última formación del Globo, el cual, al cambiar sus condiciones geológicas y atmosféricas, cambió también su flora, su fauna y sus hombres. Este aserto no sólo concuerda con todas las Cosmogonías antiguas, sino también con la Ciencia Moderna, y aun, hasta cierto punto, con la teoría de la evolución, como puede demostrarse en pocas palabras"[585]. También el *Zohar*, ponderado por Lugones, "habla de mundos primordiales que perecieron tan pronto vinieron a la

[580] Citado por L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 994.
[581] *Ibidem*, p. 995.
[582] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo III, op. cit., p. 23.
[583] *Ibidem*, pp. 83-84.
[584] *Ibidem*, p. 84.
[585] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

existencia"[586]. El proceso de creación del hombre, como bien sabemos, sólo podría ser culminado con éxito merced a los "poderes espirituales": "La Naturaleza física, al estar abandonada a sí misma en la creación del hombre animal, vemos que fracasó. Ella puede producir los dos primeros reinos, así como el de los animales inferiores; pero cuando le toca el turno al hombre, son necesarios para su creación poderes espirituales, independientes e inteligentes, además de los "vestidos de piel" y del "soplo de vida animal". Las Mónadas humanas de las Rondas precedentes necesitan algo más elevado que los materiales puramente físicos, para construir sus personalidades"[587].

El diluvió que selló uno de los fracasos evolutivos, y que el escritor argentino presenta en su cuento no como la "inundación acuosa" que los hombres llamarían así, sino como la consecuencia de una serie de fenómenos químicos (con la intervención del agua) que describe con cierto detalle y el característico tono científico, y que se relacionaría con un contacto entre las atmósferas de la luna y de la tierra, acabaría por dar un protagonismo crucial al astro muerto, ya que tras la disgregación total de la vida en nuestro planeta y "la soledad y la negra noche"[588] que reinaron durante millares de años, todo empezó a recomponerse, los elementos químicos se diversificaron y

> los vapores de la luna trajeron consigo gérmenes vivificantes, que el nuevo estado de la tierra fue llamando lentamente a la existencia[589].

El último hecho que añade el espíritu que narra la historia es que

> los primeros seres humanos fueron organismos del agua: monstruos hermosos, mitad pez, mitad mujer, llamados después sirenas en las mitologías. Ellos dominaban el secreto de la armonía original y trajeron al planeta las melodías de la luna que encerraban el secreto de la muerte.
> Fueron blancos de carne como el astro materno[590].

Se inicia, pues, otra fase, la nueva ordenación, aún no definitiva, producida por los espíritus de la luna, cuyo significado cabal deja expresado el escritor en el "Ensayo de una cosmogonía":

> Los espíritus de la luna trajeron al hombre su experiencia, es decir le dieron la percepción mental que puso orden en aquella confusión; pero esto no bastaba; requeríase aún la conciencia y la memoria para que aquel espíritu tuviera responsabilidad, o sea para que se individualizara del todo, aprendiendo a causar su propio destino.
> Entonces los espíritus solares se esparcieron por el planeta.
> Iban a ayudar al hermano inferior en su obra, que la simple ley evolucionaria habría llevado a término; pero que por este acto, se adelantaba hacia la perfección, economizando edades[591].

---

[586] *Ibidem*, p. 85.
[587] *Ibidem*, p. 89.
[588] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 98.
[589] *Ibidem*.
[590] *Ibidem*.
[591] *Ibidem*, p. 190.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se recordará, pues así lo vimos en otra parte de nuestro trabajo, que también en su *Prometeo* narraría Lugones el complejo proceso evolutivo del espíritu humano incluyendo el paso de los espíritus lunares a la tierra[592].

Cuando se acaba la narración propiamente dicha, el espíritu de "El origen del Diluvio" nos dice de modo enigmático algo sobre él, y tal vez con esos elementos podamos determinar hasta cierto punto quién puede ser, o de qué tipo de entidad puede tratarse.

> ...He aquí lo que mi memoria, millonaria de años, evoca con un sentido humano, y he aquí lo que he venido a deciros descendiendo de mi región, el cono de sombra de la tierra. Os añadiré que estoy condenado a permanecer en él durante toda la edad del planeta[593].

Probablemente lo que más llama la atención en principio es la ubicación en que dice encontrarse: "el cono de sombra de la tierra". Lugones nos habla de tal espacio en otros lugares de su obra; en *Prometeo* proporciona la explicación que se daba en los misterios, según los cuales el Hades o morada de las sombras era "el cono de sombra de la tierra proyectado sobre la luna; también *un estado* de materia en el cual erraban hasta encontrar el descanso antecedente a una nueva encarnación, las almas de los difuntos"[594].

Aún lo explica mejor un poco más adelante: "La *región* del Hades o Purgatorio griego, tenía una existencia real, bien que no material, según la enseñanza de los misterios. Era el antes mencionado cono de sombra de la tierra, donde las almas de los muertos, revestidas de su cuerpo astral o *doble etéreo*, al cual se llamaba genéricamente *sombra*, iban a reposar un tiempo; mientras la evolución mortuoria se completaba con la pérdida de dicha envoltura sutil y el pasaje consiguiente a otro estado de mayor paz, que duraba siglos al parecer, y donde se perdía la memoria del pasado terrestre: el Leteo, o río del olvido, cuya etimología está evidente en *Leto*, la noche. La determinación de las vidas anteriores sacaba de allí el alma para una nueva encarnación"[595]. Formaba parte, pues, ese cono de sombra del ciclo por el que atravesaba el alma: tras una existencia habitando un cuerpo, el alma –aún en el residuo material que constituía el doble astral de aquél– pasaba a esa especie de purgatorio (el cono de sombra) donde aún recordaba la vida anterior; al fin, una vez perdidos los vestigios de materialidad y sutilizada el alma, entraba en un estado de bienaventuranza y mayor paz, de olvido de la vida en la

[592] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., pp. 838-839.
[593] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 99.
[594] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 925.
[595] *Ibidem*, p. 926. En cursivas en el original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tierra (Leteo), y por último se reiniciaba el ciclo con la llamada a una nueva encarnación. Podemos verlo en un sencillo diagrama:

> Existencia material, alma encarnada → Cono de sombra (purgatorio, alma con vestigios materiales) → Leteo (bienaventuranza, estado de paz, olvido, alma sutilizada) → Nueva encarnación.

La existencia en el cono de sombra era, por tanto, una condena que retrasaba el estado dichoso, y el tiempo que se debía permanecer en él estaba determinado por la naturaleza moral del ser, traducida al fin y al cabo en el grado de inmersión en la materia: "Como el pasaje [al Leteo] consistía, según queda dicho, en un despojo de materia, los menos sensuales y egoístas, es decir, los menos apegados a ella, ejecutábanlo más pronto"[596]. Esto nos deja claro por qué el espíritu que narra "El origen del Diluvio" puede recordar (se halla aún en ese estado intermedio previo al olvido dichoso), y también se nos sugiere que tal espectro, que nos habla de una memoria "millonaria de años" y de una condena que ha de extenderse hasta el final de "la edad del planeta" (un largo intervalo de tiempo para su purificación), debió de haber sido una entidad groseramente sumida en la materia densa; el propio hecho de que lo que recuerde sean estadios evolutivos en que existían los seres monstruosos y perversos antediluvianos que describe apuntaría a que pudo haber sido uno de ellos primero, o bien, en la siguiente fase, una de las entidades ya animadas por los espíritus de la luna, pero víctimas de las reticencias de algunos espíritus solares: los retardados, aquellos que en lugar de obedecer al deber de encarnarse para hacer progresar al hombre no quisieron descender de su lugar superior hasta que hubieron de hacerlo impelidos por la fatalidad y arrostrando las consecuencias de animar las mónadas irremediablemente retrasadas por su culpa, que al comprender "que durante la vida de este globo no pueden alcanzar la perfección continúan entregados a la fatalidad, que es la transgresión del deber, es decir *haciendo mal*"[597]; nos sugiere esto el que el revelador del "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" se refiera a tales entidades como condenados precisamente por el espacio de tiempo que señala el espíritu de "El origen del Diluvio": durante el ciclo del planeta:

> Hay condenados por su culpa (por no haber animado voluntariamente las mónadas) pero su condenación no es eterna, sino respecto al ciclo de evolución de este planeta. Los que han preferido obrar como fuerza ciega, son las víctimas de la fatalidad[598].

---

[596] *Ibidem*, p. 927.
[597] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 191.
[598] *Ibidem*. también lo explica claramente en L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 847.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por otra parte, en "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" el cono de sombra es descrito como el vehículo que los espíritus lunares habrían utilizado para su tránsito a la tierra, algo ocurrido cuando "Al entrar la tierra en el estado líquido, la vida orgánica de la luna había concluido su ciclo de manifestación, y las mónadas de sus seres inteligentes debieron pasar a incorporarse en las nuestras. No lo hicieron como puras energías sino también como agregados de materia sutil que se infiltró en la masa de la gigantesca célula humana a modo de influencia magnética, comunicándole nuevas propiedades, de la manera que el imán al acero. De aquí que las relaciones magnéticas que el estado líquido conserva con la luna bajo la forma de mareas"[599]. Puesto que el cono de sombra se considera así una vía de contacto entre la luna y la tierra, y aquélla es un astro muerto, dicho vehículo "durante los eclipses nos trae exhalaciones maléficas de aquel astro; pues siendo él un cadáver, no ha de exhalar vida naturalmente"[600]. En cualquier caso, el Hades o cono de sombra es una "comarca de terrores para los vivos"[601], y la última parte del cuento de Lugones supone una objetivación de ese horror. Las sombras, las tinieblas, la falta de luz crean el vehículo para que las presencias sentidas a través de la médium se materialicen en esas formas de horror para los presentes, pues "siendo la luz el más poderoso agente de eterización de la materia, donde ella falta, es decir donde hay sombra, la materia es más densa y puede servir de vehículo"[602]. Así sucede en el cuento:

> De su costado izquierdo [el de la médium] desprendíase rápidamente una masa tenebrosa, asaz perceptible en la penumbra. Creció como un globo, proyectó de su seno largos tentáculos, y acabó por desprenderse a modo de una araña gigantesca. Siguió dilatándose hasta llenar el aposento, envolviéndonos como un mucílago y jadeando con un rumor de queja. No tenía forma definida en la obscuridad espesada por su presencia; pero si el horror se objetiva de algún modo, aquello era el horror[603].

H. P. Blavatsky identificó las entidades con las que se podía tener contacto en las prácticas espiritistas, dejando claro que no se trataba de lo que los propios espiritistas consideraban los "espíritus de los muertos", el principio inmortal de la persona desencarnada, sino de entidades más groseras, los "cascarones" o "elementarios", esos restos astrales sin purificar que no están despojados de todo vestigio material: "los llamados 'espíritus' que pueden en ocasiones apoderarse de los cuerpos de los médiums, no son las Mónadas o Principios Superiores de personalidades desencarnadas.

---

[599] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 189.
[600] *Ibidem.*
[601] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 927.
[602] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 189.
[603] *Ibidem*, p. 99.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Semejantes 'espíritus' pueden ser tan sólo Elementarios, o Nirmânakâyas'"[604]; son los restos del "Manas inferior" o yo personal que "sobreviven como Kâma Rûpa. Este Kâma Rûpa es el cascarón o concha astral que los espiritistas ven surgir a veces en sus sesiones como 'formas' materializadas que inconsideradamente toman por 'espíritus de los muertos'"[605]. En el relato que nos ocupa sólo la luz, ese "poderoso agente de eterización de la materia", hace que se desvanezca la presencia:

> Nadie intentaba moverse, ante el espantoso hormigueo de tentáculos de sombra que se sentía alrededor, y no sé cómo hubiera acabado eso, si la medium no implora con voz desfallecida:
> -¡Luz, luz Dios mío!
> Tuve fuerzas para saltar hasta la llave de la luz eléctrica; y junto con su rayo, la masa de sombra estalló sin ruido, en una especie de suspiro enorme [...] Algo como un lodo heladísimo nos cubría enteramente[606].

Así se ilustra que, en efecto, "Cuando se dice que la luz ahuyenta los espectros, se expresa una verdad más grande de lo que parece"[607]. El fenómeno que paraliza de horror a quienes están en la sesión de espiritismo es lo que se conoce en ese campo como materializaciones, y el modo en que el segundo narrador describe la que se produce en el relato coincide en ciertos detalles con las explicaciones que se dan en *La doctrina secreta*, donde se menciona "el fenómeno de una forma que se materializa surgiendo de los poros de un médium, y otras veces de su *costado izquierdo*"[608]. Además si consideramos que Lugones utiliza la experiencia espiritista para narrar parte de la evolución en la tierra, podemos pensar que tal vez fuera la propia Blavatsky quien le suministrara la idea inspiradora para este relato, pues la teósofa sugirió la posibilidad de hacer comprensible parte de la evolución mediante el fenómeno de la materialización: "Si las formas materializadas, que a veces se ven emanar de los cuerpos de ciertos médiums, pudiesen fijarse y hacerse sólidas en lugar de desvanecerse, la 'creación' de la Primera Raza sería perfectamente comprensible"[609]. Es además significativo que la escritora rusa utilice el hecho de las materializaciones ocurridas mediante el desprendimiento de una forma de un médium, como argumento que consolidaría la idea de que en una parte del proceso de la evolución humana pudo darse la generación por desprendimiento a modo de "sombras de las Sombras" o "Cuerpos

---

[604] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo I, op. cit., p. 414.
[605] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo VI, op. cit., p. 232.
[606] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 99.
[607] *Ibidem*, p. 189.
[608] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo III, op. cit., p. 140. En cursivas en el original.
[609] *Ibidem*, p. 290.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Astrales" de los espíritus lunares, "si es que un ser etéreo tal como un "Espíritu Lunar" puede suponerse que goza de un Cuerpo astral, además de otro apenas tangible"[610].

En "El origen del Diluvio" no sólo el condenado quejumbroso debe de ser una entidad lunar; la figura de la pequeña sirena (monstruo femenino y acuático) que aparece muerta en la palangana que va a usar el escéptico Mr. Skinner, corrobora que la experiencia espiritista ha supuesto un contacto con tales entidades. En el cuento se pone de manifiesto el origen de la sirena: aparece "irradiando mortalmente su blancor", un blancor que el espíritu narrador había puesto en relación con el "astro materno" de las criaturas monstruosas que "trajeron al planeta las melodías de la luna que encerraban el secreto de la muerte"[611]. El relato acaba dejando las pruebas del contacto real con los monstruos que representan las dos fases de la narración del espíritu, relacionados con el agua y, por ende, con la luna, pues como explica Lugones en su *Prometeo*: "en la teogonía, la raza correspondiente al cuarto elemento, o agua, no está asimilada a ningún metal. Ello significa que no perteneció a la tierra. Fue la hueste de los espíritus lunares que produjo en nuestro planeta al hombre propiamente dicho, bien que inconsciente todavía, encarnándose en los organismos, por así decirlo, autóctonos. El agua o cuarto elemento, tenía por símbolo la cruz, que es también una imagen del hombre con los brazos abiertos; pues fue entonces cuando la humanidad prototípica de la nuestra, se formó"[612].

No es extraño que se nos descubran aspectos de lo lunar en una sesión de espiritismo, pues Lugones habló de la relación entre el culto lunar y acuático (de ahí que se haya atraído a entidades como "las tentadoras sirenas"[613]), y la evocación de los muertos:

> el *culto acuático* estuvo siempre unido a las *artes de la hechicería* por la *relación de las aguas con la luna*, fuente de las influencias mágicas. Pero esas eran *malas artes*, como todas las que se relacionan con los *dioses lunares*, entre otras la *evocación de los muertos*[614].

Esto nos revela las implicaciones fáusticas de la práctica que atrae al triste condenado de su zona en el cono de sombra para explicarnos –antes de manifestarse en la sesión "con un rumor de queja"– los cataclismos que formaron parte de los momentos en que se fue fraguando la humanidad naciente. El "Prólogo al lector cristiano" en la narración anónima de la leyenda de Fausto nos advierte vivamente con citas bíblicas de los

---

[610] *Ibidem*, p. 139.
[611] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 98.
[612] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 860.
[613] *Ibidem*, p. 923.
[614] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

peligros de evocar espíritus de muertos y nos pone en guardia contra las artes nigrománticas[615], y el Fausto de Marlowe, que en la primera escena aparece en su estudio declarando su insatisfacción por la mayor parte de las disciplinas que ha estudiado, se siente sin embargo arrebatado por los "libros nigrománticos"[616]. El componente prometeico también está implícito en el hecho de que se trate de la historia de la génesis del hombre, aunque en este caso el foco de atención se encuentre en las etapas formativas previas a la adquisición del don intelectual provisto por el titán rebelde. No obstante, el agua implicada en el diluvio tiene la doble virtualidad que el fuego, elemento de Prometeo: es agente de destrucción –al mismo tiempo que, por eso mismo, de purificación– y a la vez medio en el que germina la nueva vida.

Como en tantos otros de los cuentos que hemos estudiado encontramos la oposición entre los hechos extraordinarios que sostiene un personaje, que incluso nos introduce en el misterio, y la visión escéptica. En este relato hay en realidad dos narradores: el espíritu, en la primera parte, y, en el encuadre narrativo, uno de los asistentes a la sesión de espiritismo cuya identidad no se determina, pero que, en medio de lo que oye y de la incredulidad manifestada por el tal Mr. Skinner, actúa de testigo de las materializaciones, sobre todo la de esa que permanece sin disolverse –según quería H. P. Blavatsky– como para despejar cualquier duda sobre la verdad de lo contado, la de la pequeña sirena muerta que parece un comentario irónico al escepticismo de Skinner plasmado –por el lugar donde aparece la criatura muerta y por algún elemento de la descripción ("no más grande que un ratón")– con el característico componente de depreciación grotesca mezclado con lo maravilloso, bello, singular o noble tan caro a Lugones:

> En el fondo de la palangana, yacía no más grande que un ratón, pero acabada de formas y de hermosura, irradiando mortalmente su blancor, una pequeña sirena muerta[617].

No han faltado, no obstante, ejemplos de interpretaciones incorrectas de la ironía lugoniana, como la proporcionada por el comentario que hace de este final un editor de *Las fuerzas extrañas*, que subraya "el irónico final de este relato, en el que hay –dice– una crítica implícita a las diversas teorías evolutivas que se infundieron a fines del pasado siglo"[618]. Sin apartarnos de la idea de que el escritor realiza una recreación ficcional de una parte del proceso evolutivo, no podemos soslayar, no ya las

[615] Cf. Anónimo del siglo XVI, *Historia del doctor Johann Fausto,* op. cit., p. 30-31.
[616] Cf. C. Marlowe, *Dr. Faustus,* op. cit., 1.50, p. 5.
[617] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 180.
[618] Cf. A. García Ramos, nota, en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 180 n. 17.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

confluencias entre las ideas expresadas en su *Prometeo*, en su "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" y en las doctrinas teosóficas que compartió, sino su propia afirmación en un escrito serio de que las ideas evolutivas que exponía allí estaban desarrolladas en su cuento "El origen del Diluvio"[619].

[619] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., pp. 864-865.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.9. "La lluvia de fuego". El dandy

Si podemos incluir "El origen del Diluvio" entre los cuentos de inspiración bíblica, al menos porque el referente más inmediato procede de esa fuente, "La lluvia de fuego" la hace explícita al presentarse como la "Evocación de un desencarnado de Gomorra" y al ir precedida de una cita del *Levítico*. Atendamos, pues, primeramente a lo que se rememora. En una soleada mañana y en medio de la bulliciosa actividad de una ciudad, el narrador y protagonista ve desde su terraza que empiezan a caer chispas de lo que parece cobre incandescente. A pesar de que la extraña lluvia no para, al llegar el mediodía el hombre se dispone a comer, una de las actividades –junto con la de la lectura– que practica con mayor delectación. Presenta su vida solitaria, dedicada a sus jardines, sus pájaros, sus peces, sus comidas, breves visitas de escasos amigos, y apenas turbada por algunos ataques de gota. La lluvia de fuego no cesa y, en mitad de la comida, un esclavo que llega con un plato es herido por una de las chispas incandescentes al atravesar el jardín. De pronto, durante la siesta, el protagonista recibe la intuición de un cataclismo, pues piensa que aquella lluvia, cuyas chispas –indica– "venían de todas partes y de ninguna"[620], debe ser general, idea que frena su huida tanto como la del horror de irse abandonando sus queridas posesiones. Observa de repente que la lluvia ha cesado, y la ciudad, que había quedado silenciosa e inactiva durante la amenaza, se despierta más animada que nunca, entregándose a la celebración y al placer sensual. Por la noche lo visitan un par de amigos y hace una breve salida de la que regresa agotado. Cae dormido rápidamente, pero de pronto se despierta agobiado por la sequedad y el calor; se da cuenta de que la lluvia ha vuelto, más densa ahora. Una vez descubre que su servidumbre se ha ido, como también sus caballos, baja al sótano –donde tiene su bodega– y se hace con un pomo de vino envenenado para disponerse a contemplar el espectáculo que se le ofrece teniendo la posibilidad de elegir el momento de su muerte. Desde una puerta que da acceso a la terraza puede ver el efecto de la lluvia de fuego sobre el paisaje; la lluvia no cede en todo el día y a lo largo de él contempla cómo mueren atrozmente sus conciudadanos y cómo se va consumiendo todo, entre un hedor y clamores espantosos procedentes de todas las bestias. Se refugia en la cisterna del sótano y a medida que pasan las horas el terror se va adueñando de él.

[620] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 42.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Cuando se han consumido las lámparas que llevaba consigo sale al exterior ante el miedo de morir asfixiado allí. Entonces descubre que la lluvia ha cesado de nuevo. Todo yace en ruinas, la ciudad está arrasada, el paisaje ha quedado devastado, mientras el sol sigue brillando. De pronto ve a alguien que se acerca hacia él: se trata de un piloto que, como él, se refugió en una bodega y ha tenido que salir al acabársele el agua. Repentinamente observan que se aproxima del lado del desierto un tropel de leones furiosos que, sedientos, acuden a la ciudad en busca de agua. Sin encontrar lo que deseaban, las agotadas fieras rugen al cielo, y despiertan en el narrador un horror que supera el sentido por todo lo anterior. Vuelve a llover cobre incandescente con más fuerza que nunca y los dos hombres van a la bodega. Mientras el piloto se entrega a la embriaguez que le proporcionan las provisiones, el narrador se dispone a darse un último "baño fúnebre" en la cisterna, con la tranquilidad de tener en su mano el pomo liberador, que finalmente se lleva a los labios al ver que las llamas se aproximan por la puerta del sótano.

Estamos ante el relato probablemente más perfecto de la serie; su fuerza y eficacia son incontestables, y parece difícil sustraerse a la tentación de comentar incontables aspectos, pues es desde luego una mina para el análisis, tanto estilístico como narratológico, temático, etc. De hecho, ha sido objeto del examen minucioso y la disección pormenorizada, lo que nos exime de tal tarea y nos invita a ceñirnos a la labor de destacar ciertos aspectos desde la perspectiva que dicta nuestro enfoque. Poco se podría añadir a los elogios vertidos por sus aciertos estilísticos, su sobriedad y tensión narrativa, la plasticidad con que se representa el fenómeno[621], el manejo de los ritmos, la eficaz estructuración para la progresión del horror, "La pulida creación verbal"[622], la precisión descriptiva y narrativa que no está reñida con la economía expresiva cuando ésta es más conveniente... Por otra parte, repetiríamos cosas ya dichas si nos demoráramos, por ejemplo, en explicaciones sobre el eficaz contraste –que se va intensificando– entre la impasibilidad e inmutabilidad del cielo azul, del sol brillante, y el fenómeno que, puesto que parece proceder de ese ámbito, resulta más inexplicable y aterrador, junto con otros elementos que crean una atmósfera inquietante[623].

Aparte del fenómeno, y la fuerza que lo desata, el gran foco de interés lo constituye la sociedad que lo sufre –representada emblemáticamente por la ciudad

[621] Cf. A. M. Pucciarelli, "Dimensiones de "La lluvia de fuego"", en A. Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano,* op. cit., pp. 67-80, p. 69.
[622] *Ibidem*, p. 80.
[623] Véanse por ejemplo en A. M. Pucciarelli, "Dimensiones de "La lluvia de fuego"", op. cit., p. 78.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

destruida– y sobre todo el protagonista narrador que nos cuenta sus percepciones y su modo de enfrentarse al desastre. Se ha hecho notar el anacronismo y el sincretismo en la presentación tanto del mundo reflejado como del personaje principal; Robert M. Scari subraya el componente contemporáneo y circunscrito al mundo del autor al destacar la sensación que el cuento deja en el lector de "encontrarse muy lejos de Gomorra, entre los patios, terrazas y toldos de Buenos Aires"[624], pero sobre todo se ha puesto de relieve que el espacio del relato muestra una mayor cercanía con el mundo de la decadencia romana que con el hebreo; Ana María Pucciarelli especifica que "incluso trae reminiscencias creto-micénicas, alejandrinas"[625], y en su análisis sobre el libro de Lugones, Emma Susana Speratti Piñero confiesa la contrariedad que le producen algunos anacronismos y "el sentir que ese mundo pertenece más a la decadencia romana que a la antigüedad bíblica y que se inspira en una Pompeya cercana", pues ambas cosas –opina– "mortifican nuestra atención para el misterio hacia el cual se pretende arrastrarnos"[626]. Por el contrario vemos en ese sincretismo, considerado de un modo más plural y abarcador por Carmen Ruiz Barrionuevo al apuntar que "el mundo bíblico se combina con la decadencia romana y aún con nuestro mundo moderno"[627], una voluntad definida de trascender el engranaje puramente narrativo y dar al relato una dimensión eminentemente artística, y un acierto –muy en sintonía con las ideas sobre las culturas de Lugones y su visión analógica también en este ámbito– por agrupar elementos que vinculan a varias sociedades decadentes (la de las ciudades bíblicas libertinas, la del ocaso del imperio romano y la del fin del siglo diecinueve), aspectos que le permiten desenvolverse con una más amplia libertad y con los que logra además dotar de una mayor universalidad a su creación. Pero sobre todo vislumbramos en ese sincretismo la clave para la comprensión del significado artístico del texto, de una estrecha filiación literaria.

Tal sincretismo aparece reflejado, por supuesto, en el protagonista, del que si Borges apunta que "tiene menos de hebreo que de griego"[628], Barcia señala que "más

---

[624] Cf. R. M. Scari, "Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones", op. cit., p. 184, citado por C. R. Barrionuevo, "De lo fantástico a lo neofantástico", op. cit., p. 135 n. 14.
[625] Cf. A. M. Pucciarelli, "Dimensiones de "La lluvia de fuego"", op. cit., p. 73.
[626] Cf. E. S. Speratti Piñero, "La expresión de *Las fuerzas extrañas* en Leopoldo Lugones", en A. M. Barrenechea y E. S. Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México D. F., Imprenta Universitaria, 1957.
[627] C. Ruiz Barrionuevo, "De lo fantástico a lo neofantástico", en G. Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía,* op. cit., p. 135.
[628] Citado por P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 36.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

parece un alejandrino epicúreo que un israelita"[629], sugerencias a las que se ha añadido, cómo no, la del decadentismo finisecular: "presenta las facetas de un rico ciudadano de Gomorra y de un decadentista finisecular, un misántropo ahíto de placer que encuentra satisfacción en las mesas de exquisitos manjares, en la lectura y en los deleites de la vida"[630]. La naturaleza de dicho decadentismo se ha expresado asimismo como "una combinación de un epicúreo griego [...] y de un *dandy* decadente al modo de los delineados por Oscar Wilde o Villiers"[631]. Ana María Pucciarelli describe el epicureísmo dándolo como clave principal para la caracterización que hace del personaje: "Este narrador podría ser un habitante de Pompeya, de Herculano; sereno, de vida placentera, acepta los límites de sus placeres, no se queja de sus carencias ni dolores y, en una situación crítica, se manifiesta separado de lo sacro y no teme a la muerte; todo esto parecería orientado, parcial aunque profundamente, por los "conocimientos liberadores" [...] enseñados durante siglos por la escuela epicúrea; una confrontación sintética con la doctrina del maestro que según Lucrecio, *De rerum natura*, liberó a los hombres del terror de lo sobrenatural, nos recuerda que afirmaba como esencial para la felicidad la condición íntima, de la que el hombre es dueño, y como sumo bien, la serenidad independiente de las circunstancias exteriores"[632].

La historia del dandysmo nos ofrece fases diferenciadas con reflexiones sobre el tipo humano que lo representa y ejemplares diversos que muestran algunos de los caracteres más importantes que reúne el personaje de "La lluvia de fuego"; así pues, éste aparece vinculado con diferentes retratos que se han ido proyectando de un tipo que llegó a su punto culminante de presencia artística en el fin de siglo, y el sincretismo con que está construido es fundamental para darle una dimensión superior y convertirlo en una especie de arquetipo. En el capítulo "La rebelión de los dandies" de su libro *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Hans Hinterhäuser determinó el denominador común del fenómeno del dandysmo al apuntar que "en todas las fases de la historia cultural parecen haber existido esos *happy few* capaces de dictar las pautas de la moda y de atraer con su estilización deliberada las miradas de envidia y admiración de los demás"[633]. El aislado personaje de "La lluvia de fuego" ostenta cierta relevancia social, si no para dictar las pautas de la moda sí como modelo para el mundo libertino en el que lo que más se

---

[629] *Ibidem*.
[630] C. R. Barrionuevo, "De lo fantástico a lo neofantástico", op. cit., p. 136.
[631] Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 113 n. 8.
[632] Cf. A. M. Pucciarelli, "Dimensiones de "La lluvia de fuego"", op. cit., p. 76-77.
[633] Cf. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos,* op. cit., p. 69.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

valora son los logros para halago de los sentidos, y así se ha convertido en un referente en cuestiones culinarias, ha alcanzado un "éxito" con sus salsas que lo ha encumbrado a una cierta celebridad de una clase perfectamente afín con la sociedad hedonista a la que pertenece, pues por ello ha merecido una estatua:

> Tenía el honor de ser consultado para los banquetes, y por ahí figuraban, no sin elogio, dos o tres salsas de mi invención. Esto me daba derecho —lo digo sin orgullo— a un busto municipal, con tanta razón como a la compatriota que acababa de inventar un nuevo beso[634].

Una gran cantidad de matices en cuanto a la relación del personaje con la sociedad en que vive están implícitas en esas pocas observaciones, entre cuyas líneas se ve algún vestigio también del orgullo que niega el narrador y un tanto de la ironía que Barbey d'Aurevilly[635] veía como requerimiento imprescindible para habérselas con el difícil equilibrio entre su vida en sociedad y su apartamiento del mundo, así como la "«fusión del espíritu y el cuerpo»" en sus modales[636].

Encastillado en la casa donde vive, el protagonista se presenta ya al principio, desde su posición elevada en la terraza, como observador del mundo que se agita a su alrededor:

> Recuerdo que era un día de sol hermoso, lleno del hormigueo popular, en las calles atronadas de vehículos. Un día asaz cálido y de tersura perfecta.
>
> Desde mi terraza dominaba una vasta confusión de techos, vergeles salteados, un trozo de bahía punzado de mástiles, la recta gris de una avenida...[637]

Todo eso constituye la forma en que habita el mundo: desde un aislamiento dictado por su misantropía, su misoginia, su actividad centrada en sí mismo. El distanciamiento del mundo y la orgullosa reclusión en un universo propio le permiten la impasibilidad ante los acontecimientos que estaba presente en ciertas caracterizaciones del dandy, como la de Barbey d'Aurevilly, que presentó como principio fundamental de este tipo humano el formulado por George Bryan Brummell (1778-1840): "la impasible imperturbabilidad

---

[634] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 41.

[635] Él y Baudelaire proporcionarían los principales modelos para la hacer que el tipo del dandy llegara a tener "una silueta definida". Cf. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos,* op. cit., p. 73. Barbey d'Aurevilly escribió el ensayo *Du dandysme et de George Brummell* (1845) y Charles Baudelaire dedicó el capítulo nueve de *Peintre de la vie moderne* (aparecido en *Le Figaro* los días 26 y 29 de noviembre y 3 de diciembre de 1863) al dandy.

[636] *Ibidem*, pp. 73-74.

[637] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 39.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ante las peripecias de la vida"[638]; o la que se desprende de las observaciones de Baudelaire:

> el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no sorprenderse nunca. Un dandi puede ser un hombre hastiado, puede ser un hombre doliente; pero, en este último caso, *sonreirá como el lacedemonio bajo la mordedura del zorro* [...] El carácter de belleza del dandi consiste sobre todo *en el aire frío que proviene de la inquebrantable resolución de no emocionarse*; se diría un fuego latente que se deja adivinar, que podría pero que no quiere irradiar[639].

Son dimensiones del epicureísmo y estoicismo que forman parte de las caracterizaciones del dandy. El personaje de "La lluvia de fuego" exhibe ese temple como uno de sus rasgos salientes a lo largo de todo el cuento, en que pocas veces se deja penetrar por el terror absoluto y ejerce un dominio sobre sus nervios incluso en los momentos en que tiene la absoluta certeza del fin, o a las puertas mismas de la muerte; la mayoría son alusiones a temores vagos o superados por el análisis, por el afán por sobreponerse o por la curiosidad estética. Cuando comprueba que caen chispas de metal incandescente confiesa sentir un "*vago* terror", y sólo "*cierto* miedo de las chispas"[640] cuando atraviesa el jardín para pasar al comedor; los temores parecen desarrollarse en un principio sólo de manera incipiente, de modo que ante la actitud de los asustados pájaros manifiesta: "Entonces *comenzó a* intimidarme la idea de un cataclismo", y, algo alarmado por lo insólito del hecho, afirma: "*Ganábame poco a poco* una extraña congoja"[641]. Como indicábamos, otras veces se pone de relieve el dominio de la reflexión y del análisis sobre el miedo: "No obstante el vago terror que me alarmaba, decíame todo eso claramente, lo discutía conmigo mismo, un poco enervado a la verdad por el letargo digestivo de mi siesta consuetudinaria"[642]. A medida que avanza la narración van apareciendo diversas formas de terror: lo que al inicio era inquietud por pensamientos repentinos, alarma por determinados incidentes, o temor impreciso adquiere otras formas e intensidades emocionales: al despertarse "bañado en sudor" y en medio de la sequedad y el calor agobiantes, declara la reacción inevitable: "por mi cuerpo corrió como un latigazo el escalofrío del miedo"[643], pero en cuanto constata y analiza la situación revela el temple predominante en él, que implica la aceptación serena del fin: "Y con una tranquilidad que hacía honor a mis nervios, me di cuenta de

[638] Citado por H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos,* op. cit., p. 73. A. García Ramos pone de manifiesto la correspondencia de esta característica con el protagonista de "La lluvia de fuego". Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 76.
[639] Cf. Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte,* op. cit., pp. 378, 380. Las cursivas son mías.
[640] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 40.
[641] *Ibidem*, p. 42. Las cursivas son mías.
[642] *Ibidem*.
[643] *Ibidem*, p. 44.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que estaba perdido"[644]. Ocurre en él que las emociones están atemperadas por la curiosidad y el raciocinio, por eso no son ni la lluvia de fuego ni la terrible idea de un cataclismo lo que le producen más pavor, sino el despertamiento de instancias inconscientes. Hay una cita que compendia a la perfección la actitud del personaje: en primer lugar porque una vez más el análisis se impone a las emociones hasta el punto de que la reflexión que se hace y la decisión que adopta suponen una aceptación de la muerte sin aspavientos ni lamentaciones, y lo que es más –pues ello lo diferencia radicalmente del hombre común–, un apropiamiento de la muerte misma; en segundo lugar, porque se destaca su carácter de observador distanciado de la realidad, de espectador del mundo; y en tercer lugar, porque el esteticismo alcanza una de sus cotas más altas, pues se presenta al personaje aceptando de antemano la catástrofe y dándola por buena –como a su propio fin– ya que han de proporcionarle una experiencia estética impagable:

> Reanimado por el vino, examiné mi situación. Era asaz sencilla. No pudiendo huir, la muerte me esperaba; pero con el veneno aquél, la muerte me pertenecía. Y decidí ver eso todo lo posible, pues era, a no dudarlo, un espectáculo singular. ¡Una lluvia de cobre incandescente! ¡La ciudad en llamas! Valía la pena[645].

Ese esteticismo llega a cobrar un carácter perverso cuando lo vemos prevaleciendo sobre el dolor humano[646]; la contemplación del horror engendra en él una mezcla de sentimientos, pero nos sorprende con el distanciamiento emocional que se desprende de sus palabras, en las que está implícito de nuevo el predominio de la percepción y la curiosidad estéticas[647]:

> Esa tarde y toda la noche *fue horrendo el espectáculo de la ciudad*. Quemada en sus domicilios, la gente huía despavorida, para arderse en las calles, en la campiña desolada; *y la población agonizó bárbaramente, con ayes y clamores de una amplitud, de un horror, de una variedad estupendos. Nada hay tan sublime como la voz humana*[648].

La curiosidad es, sin duda, una pasión dominante en él hasta el punto de que se presenta como amortiguador del miedo y del dolor, e incluso lo libra de caer en la desesperación. Además, llevado por la inercia de su existencia recluida, a salvo de

---

[644] *Ibidem*, p. 45.
[645] *Ibidem*.
[646] A. M. Pucciarelli habla del "anormal esteticismo" del personaje y del "predominio intelectual y estético" que se da en él. Cf. A. M. Pucciarelli, "Dimensiones de "La lluvia de fuego"", op. cit., pp. 72, 77. A. García Ramos señala el rasgo de "su absoluta indiferencia ante el dolor humano, como no sea para deleitarse en los valores estéticos del horror". Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 76.
[647] Carolina Depetris ha analizado la vinculación entre la experiencia del horror y el sentimiento de lo sublime de filiación burkeana en este cuento, poniéndolo en relación con el relato de Poe "Manuscrito hallado en una botella". Cf. C. Depetris, "Estética del horror: La sublimidad en dos relatos de Edgar Allan Poe y Leopoldo Lugones", en *Revista Chilena de Literatura*, Nº 57, 2000, pags. 95-104.
[648] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 46. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cualquier agente externo, la sensación de inmunidad parece haberlo provisto de una idea de salvación providencial, la cual es, junto con la impasibilidad destacada y el apego a sus pertenencias y a su cómoda forma de vida, una de las razones por la que no piensa en huir cuando se desata la lluvia de fuego, como lo corrobora su afirmación de que "después de todo, algo me decía que el fenómeno no iba a pasar de allí"[649]. Tanto esa curiosidad como el sentido de salvación providencial prevalecen hasta bien avanzado el relato, cuando antes de la última y definitiva lluvia de metal incandescente, el personaje apunta: "La singularidad de la situación, lo enorme del fenómeno, y sin duda también el regocijo de haberme salvado, único entre todos, cohibían mi dolor reemplazándolo por una curiosidad sombría"[650]; y ese prurito es tan dominante que acompaña al protagonista a las puertas de la muerte, pues al explicar las sensaciones que tenía mientras bajaba las escalinatas para entregarse a su baño final, declara: "Llevaba conmigo el pomo de veneno, que me causaba un gran bienestar, apenas turbado por la curiosidad de la muerte"[651].

Y sin embargo, en medio de la terrible amenaza, que no le hace perder los nervios, se apoderan de él repentinamente terrores incontrolables e irracionales que parecen proceder de los estratos últimos del inconsciente:

> Bajé a la cisterna, sin haber perdido hasta entonces mi presencia de ánimo, pero enteramente erizado con todo aquel horror; y al verme de pronto en esa oscuridad amiga, al amparo de la frescura, ante el silencio del agua subterránea, me acometió de pronto un miedo que no sentía – estoy seguro– desde cuarenta años atrás, el miedo infantil de una presencia enemiga y difusa; y me eché a llorar, a llorar como un loco, a llorar de miedo, allá en un rincón, sin rubor alguno[652].

Es la oscuridad lo que despierta ese pánico inexplicable, basado en amenazas imprecisas pero insoportables, terrores infantiles que todos reconocemos bien, y por eso se transforma en un espanto paralizante cuando está a punto de consumirse el único par de lámparas que ha llevado:

> De repente mis lámparas empezaron a amortiguarse, y junto con eso el terror, el terror paralizante esta vez, me asaltó. Había gastado, sin prevenirlo, toda mi luz, pues no tenía sino aquellas lámparas. No advertí, al descender esa tarde, traerlas todas conmigo[653].

En realidad, eso se parece bastante al horror que le produce al personaje "el pavor de lo incomprensible" que describe en los leones, expresándose en los rugidos que elevan las

[649] *Ibidem*, p. 42.
[650] *Ibidem*, p. 48.
[651] *Ibidem*, p. 50.
[652] *Ibidem*, p. 47.
[653] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fieras al cielo: "Ah... nada, ni el cataclismo con sus horrores, ni el clamor de la ciudad moribunda era tan horroroso como ese llanto de fiera sobre las ruinas"[654].

En cualquier caso, los vaivenes y algunas fluctuaciones emocionales no son óbice para que el círculo se cierre como empezó y el protagonista tenga la oportunidad de demostrar la impasibilidad propia del dandy, que exhibió en un principio, también en su momento final. Su dedicación exclusiva a sí mismo, el cultivo de su persona exigían el no ser tocado por lo externo, el que se entregara a sus rituales sin perturbaciones, y así lo hizo cuando no permitió que las primeras chispas incandescentes caídas le impidieran almorzar. El último acto que realiza cuando comprende que no hay escapatoria le devuelve, en cierto modo, esas prerrogativas, que se concretan es estos puntos: el protagonista selecciona el modo y, hasta donde puede, el momento y las circunstancias de su muerte; reconquista, en medio de la destrucción, sus viejos privilegios que le hacen recordar su ya acabada "existencia de rico"; elige –contrastando con la opción grosera del compañero– un placer refinado que es también una especie de ritual de purificación final al entregarse a lo que llama su "baño fúnebre", con el que recupera de paso toda su admirable calma:

> comprendiendo que aquel nuevo chaparrón iba a consumar la ruina, me dispuse a concluir.
>
> Mientras mi compañero abusaba de la bodega —por primera y última vez, a buen seguro— decidí aprovechar el agua de la cisterna en mi baño fúnebre; y después de buscar inútilmente un trozo de jabón, descendí a ella por la escalinata que servía para efectuar su limpieza.
>
> Llevaba conmigo el pomo de veneno, que me causaba un gran bienestar, apenas turbado por la curiosidad de la muerte.
>
> El agua fresca y la oscuridad, me devolvieron a las voluptuosidades de mi existencia de rico que acababa de concluir. Hundido hasta el cuello, el regocijo de la limpieza y una dulce impresión de domesticidad, acabaron de serenarme.
>
> Oía afuera el huracán de fuego. Comenzaban otra vez a caer escombros. De la bodega no llegaba un solo rumor. Percibí en eso un reflejo de llamas que entraban por la puerta del sótano, el característico tufo urinoso... Llevé el pomo a mis labios, y...[655]

La otra gran cualidad que define al personaje y que resulta de una singular relevancia es la mezcla de lo espiritual y lo material en su contextura moral. Esa mezcla está implícita en la presentación que hace el narrador de sí mismo: pronto sabemos que sus dos grandes aficiones son comer y leer, y en perfecta correlación, sólo su comedor compite con su biblioteca en el orgullo que le causan. Ha renunciado al trato con

[654] *Ibidem*, p. 49.
[655] *Ibidem*, pp. 50-51.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mujeres y se entrega moderadamente a un "vicio" benigno, más si cabe por el refinamiento y sibaritismo con que lo ejerce:

> En el comedor me esperaba un almuerzo admirable; pues mi afortunado celibato sabía dos cosas sobre todo: leer y comer. Excepto la biblioteca, el comedor era mi orgullo. Ahíto de mujeres y un poco gotoso, en punto a vicios amables nada podía esperar ya sino de la gula[656].

El hedonismo del personaje es tan evidente como templado; se trata de ese ideal epicúreo que invita a moderar los placeres para reducir sus peores consecuencias, y que en su caso se encuentra fortalecido por el apartamiento del mundo. Se percibe una evolución en su vida social y en sus hábitos, de modo que todo lo que le quedan de las antiguas orgías a que también supo darse es esa gula que sigue cultivando a pesar de los ataques de gota (que, reducidos a dos o tres al año, no son tan frecuentes como para reprimir su gusto por la buena mesa), y cuya satisfacción se une a otra de orden intelectual, ya que en sus solitarias comidas se hace leer narraciones geográficas por un esclavo; por otra parte, los placeres mundanos han sido sustituidos por pasatiempos igualmente solitarios e inocuos, que implican un compromiso estético y emocional:

> ¡Diez años me separaban de mi última orgía! Desde entonces, entregado a mis jardines, a mis peces, a mis pájaros, faltábame tiempo para salir. Alguna vez, en las tardes muy calurosas, un paseo a la orilla del lago. Me gustaba verlo, escamado de luna al anochecer, pero esto era todo y pasaba meses sin frecuentarlo [...] Escasos amigos; breves visitas; largas horas de mesa; lecturas; mis peces; mis pájaros; una que otra noche tal cual orquesta de flautistas, y dos o tres ataques de gota por año...[657].

Perfectamente mezcladas se presentan, por un lado, las devociones que implican el cuidado de un mundo construido por él en su encierro, los escasos paseos para la contemplación estética, las lecturas y la música, y por otro, una exigua vida social y la pasión dominante del gourmet. Si una forma de su vinculación con lo material es visible a través de su apego a las posesiones (A. M. Pucciarelli ha hecho notar los marcadores estilísticos –un total de treinta y cuatro posesivos– y discursivos –"el desagrado ante la idea de la fuga"– de tal idea[658]), el reverso de esa entrega a las posesiones es que éstas –al menos las que él menciona con más frecuencia e interés– tienen el carácter de pertenencias de orden intelectual, sentimental o estético: son sus libros, sus pájaros, sus jardines, etc.

La combinación de las satisfacciones materiales y espirituales que busca el sibarita (dándose la "fusión del espíritu y el cuerpo" que apuntaba Barbey d'Aurevilly para el dandy) resulta particularmente relevante, como señalábamos, en su interacción

---

[656] *Ibidem*, p. 40.
[657] *Ibidem*, pp. 40-41.
[658] Cf. A. M. Pucciarelli, "Dimensiones de "La lluvia de fuego"", op. cit., p. 75.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con las aspiraciones de su ciudad y los goces a que ésta se da. La conflictiva relación entre ambos se insinúa con varias observaciones y experimenta un desarrollo a lo largo de la narración del cataclismo, que los aboca a un mismo destino. Fundamentalmente se pasa de un distanciamiento acentuado, que relaciona al protagonista con su ciudad como mero observador de la misma –para la que él es a su vez un admirado referente en cuestiones culinarias– a una cierta hermandad sentida cuando reverdece la alegría de sus conciudadanos tras el primer cese esperanzador de la lluvia de fuego, y que culmina con el paseo nocturno y solitario en que el personaje parece sentir la necesidad de mezclarse con ellos, hasta la aceptación final de una vinculación afectiva entre ambos que le hace proferir: "la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre, hedía como un verdadero cadáver"[659]. A partir de ahí el individuo se queda solo, sin lo que podría sentirse como el soporte de la colectividad, pero puesto que, en realidad, ha vivido alejado de ella, pronto sustituye el dolor por su inherente curiosidad y por "el regocijo de haberme salvado, único entre todos"[660].

La hediondez de cadáver a la que se refiere el personaje más arriba y de cuya percepción se deja constancia tantas veces en el texto es fiel trasunto de la podredumbre moral del ser enfermo que es la ciudad libertina, encenagada en la materia. Aparentemente el hedonismo une al narrador y a su ciudad, pero el refinamiento de aquél se aleja de la impudicia y obscenidad que exhiben sus conciudadanos, de ahí su falta de orgullo al declarar que le han dedicado un busto municipal por sus logros gastronómicos: compara tal mérito, con ironía, con el de la invención de un nuevo beso, que haría al inventor merecedor del mismo honor. Decíamos que la relación entre ambos sujetos –el protagonista y su ciudad– se adivina agridulce: la ciudad es ya para él "un desierto donde se refugiaban [sus] placeres"[661], y si bien es verdad que se dejaba consultar en los banquetes también lo es que se había convertido en un misántropo y en un misógino dado a cultivar escasas relaciones. No obstante, antes de volver a replegarse como un mero observador distanciado del espectáculo apocalíptico que le brinda la ciudad, vive un intervalo de cierta comunión con ella que sirve para retratarla en un momento álgido de su desenfreno:

> Ésta despertaba de su fugaz atonía, doblemente gárrula [...] Acodado al parapeto de la terraza, miraba con un desconocido bienestar solidario la animación vespertina que era todo amor y lujo [...] Más numerosa que nunca, la gente de placer coloría las calles; y aun recuerdo que sonreí vagamente a un equívoco mancebo, cuya túnica recogida hasta las caderas en un salto de

[659] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 48.
[660] *Ibidem.*
[661] *Ibidem*, pp. 40-41.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> bocacalle, dejó ver sus piernas glabras, jaqueladas de cintas. Las cortesanas, con el seno desnudo según la nueva moda, y apuntalado en deslumbrante coselete, paseaban su indolencia sudando perfumes. Un viejo lenón, erguido en su carro, manejaba como si fuese una vela una hoja de estaño, que con apropiadas pinturas anunciaba amores monstruosos de fieras: ayuntamientos de lagartos con cisnes; un mono y una foca; una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real. Bello cartel, a fe mía; y garantiza la autenticidad de las piezas. Animales amaestrados por no sé qué hechicería bárbara, y desequilibrados con opio y con asafétida.
> Seguido por tres jóvenes enmascarados pasó un negro amabilísimo, que dibujaba en los patios con polvos de colores derramados al ritmo de una danza, escenas secretas. También depilaba al oropimente y sabía dorar las uñas. Un personaje fofo, cuya condición de eunuco se adivinaba en su morbidez, pregonaba al son de crótalos de bronces, cobertores de un tejido singular que producía el insomnio y el deseo. Cobertores cuya abolición habían pedido los ciudadanos honrados. Pues mi ciudad sabía gozar, sabía vivir[662].

El narrador parece entrar y salir hábilmente de lo que cuenta, pues igual se inserta en el paisaje gracias a ese "desconocido bienestar solidario", que incluso lo invita a sonreír al muchacho equívoco, como se distancia de lo narrado con indicaciones de sutil ironía (al fin y al cabo él se había alejado de ese tipo de vida) mientras describe los excesos sensualistas en las escenas de exhibición procaz y perversiones monstruosas, manipulaciones antinaturales de una "hechicería bárbara" y ofrecimientos para el goce desordenado. Aún así los lazos se estrechan siquiera breve y precariamente, pues también en él la terrible amenaza agudiza el deseo de encuentro, aunque siempre nos queda la impresión de no consumación, tal vez por el fondo irreductible del hábito solitario que le impide participar abiertamente de la vida común y dejar de ser otra cosa que espectador de la misma[663]:

> Al anochecer recibí dos visitas que cenaron conmigo. Un condiscípulo jovial, matemático cuya vida desarreglada era el escándalo de la ciencia, y un agricultor enriquecido. La gente sentía necesidad de visitarse después de aquellas chispas de cobre. De visitarse y de beber, pues ambos se retiraron completamente borrachos. Yo hice una rápida salida. La ciudad, caprichosamente iluminada, había aprovechado la coyuntura para decretarse una noche de fiesta. En algunas cornisas, alumbraban perfumando, lámparas de incienso. Desde sus balcones, las jóvenes burguesas, excesivamente ataviadas, se divertían en proyectar de un soplo a las narices de los transeúntes distraídos, tripas pintarrajeadas y crepitantes de cascabeles. En cada esquina se bailaba. De balcón a balcón cambiábanse flores y gatitos de dulce. El césped de los parques palpitaba de parejas.
> Regresé temprano y rendido[664].

La figura del dandy se define en relación con la sociedad en que vive, pese a su distanciamiento de ella o precisamente por él: es, al fin y al cabo, un fruto de las sociedades decadentes, y con ellas mantiene una relación inevitablemente conflictiva. Reseñando a Barbey d'Aurevilly, se refiere Hinterhäuser a su consideración del dandysmo como fenómeno histórico: "«El dandysmo no es invención del hombre, sino

---

[662] *Ibidem*, p. 43.
[663] A. García Ramos señala el sentido y los antecedentes de este tema, importante en la literatura contemporánea, del paseante solitario, perdido en la muchedumbre, en quien se agudiza la soledad. Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 77-79.
[664] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 44.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

consecuencia de cierta situación social». Es decir, la consecuencia del profundo *ennui* que tiene que producir en cada hombre de ingenio la mentalidad materialista y ramplona de la burguesía dominante. El dandy trata de huir del «ennui»; el «ennui» y la rebeldía son, pues, las dos raíces psicológicas a que puede reducirse en último término todo el sistema de su «manera de ser». Sin embargo, para Barbey –en consonancia con la postura de Brummell– tal reacción se produce dentro de los límites impuestos por la convención, ya que el dandy no puede prescindir de la sociedad: su vanidad (legítima) necesita del aplauso de aquélla; pues, hijo al fin de esa sociedad decrépita, carece de fuerzas para romper radicalmente con ella"[665]. Algo de todo eso hay en el protagonista de "La lluvia de fuego", que igual confiesa su misantropía como reconoce algunos contactos sociales o tener "el honor de ser consultado para los banquetes"; además se sitúa en puntos extremos de la integración social: es un habitante rico, con sus esclavos, una gran casa, jardines y posesiones fuera de la ciudad, y por eso la marginación que vive es autoimpuesta e implica un desdén. En ese desdén se deja ver una consecuencia de su experiencia vital, que hace cierta la idea que también reproduce Hinterhäuser de Barbey d'Aurevilly de que "En último término, la actitud del dandy viene a ser una forma moderna de estoicismo. Pero «la calma de los antiguos procedía de la armonía entre sus facultades y la plenitud de una vida desarrollada libremente, mientras que la calma del dandy es la pose de un espíritu que ha dejado atrás ya muchas ideas y siente una desgana tan profunda, que no logra interesarse por nada…»"[666].

El dandy es un tipo melancólico por excelencia, y aunque el personaje de "La lluvia de fuego" se refiera a sus "cincuenta años de placidez, en la dicha del presente, en el descuido del mañana", presenta un perfil tipológico inconfundible: el estoicismo con que afirma sus dos o tres ataques de gota por año, el celibato dictado por su hastío, su dedicación concentrada a unos pocos asuntos (entre ellos la lectura), la manera resignada con que manifiesta entregarse a ¿sus pasiones? cuando dice que "en punto a vicios amables *nada podía esperar ya* sino de la gula", la soledad y el encierro, la falta de actividad física… lo presentan en una especie de ocaso lento de su vida, en un momento de desengaño, evidente por el desarrollo del aborrecimiento que le inspiran los hombres y el fastidio que le causan las mujeres:

> si las mujeres me hastiaban, como he dicho, ya comprenderéis que aborrecía a los hombres[667].

---

[665] Cf. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos,* op. cit., p. 74.
[666] *Ibidem*, pp. 74-75.
[667] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 40.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y luego están el sentido –bien que algo perverso– de lo sublime, la elección del suicidio por envenenamiento. Aunque el hábito solitario parece haberlo acompañado siempre, pues afirma cosas como que "Nunca había podido comprender las comidas en compañía"[668], también se desprende del hartazgo desarrollado por los excesos, porque hubo un tiempo de mucha mayor frecuentación social, humana, de un género de vida más mundana.

¿Y qué tiene este personaje del otro influyente teorizador del dandysmo, Baudelaire? El poeta francés coincide, como veíamos, con algunas de las ideas expuestas por Barbey d'Aurevilly[669], y hay además ciertos rasgos que forman parte del aspecto global que el tipo humano a que nos referimos sigue manteniendo en casi todas las fases de su andadura histórica: la ociosidad y el "culto de sí mismo", el esteticismo... Baudelaire explica el sentido sublimado de esos rasgos en el dandy: el cuidado externo, plasmado como una elegante *distinción* desprovista de toda huella de vulgaridad, es ante todo "un símbolo de la *superioridad aristocrática de su espíritu*" que le crea "la necesidad ardiente de hacerse una *originalidad*"[670]. De nuevo encontramos una mezcla, o mejor una interacción, de lo externo, de lo propio de una actitud, y de lo espiritual, que le hace afirmar que "En ciertos aspectos, el dandismo limita con el espiritualismo y el estoicismo. Pero un dandi nunca puede ser un hombre vulgar", y puesto que su espiritualismo no renuncia –sino todo lo contrario– a la atención a las formas, Baudelaire acaba exclamando: "¡Extraño espiritualismo!". Lo considera como "una especie de religión" en la que "son a la vez sacerdotes y víctimas" en los que "todas las complicadas condiciones materiales a las que se someten, desde el arreglo irreprochable a todas las horas del día y de la noche hasta las pruebas más peligrosas del deporte, no son sino una gimnasia adecuada para fortificar la voluntad y disciplinar el alma"[671]. Aunque el personaje de "La lluvia de fuego" no tenga quizás toda la dimensión heroica que tiene el dandy de Baudelaire, en su culto de sí mismo y en las maneras rituales que demuestra sí hay algo de ese sacerdocio, e incluso, a veces, de esa mezcla de "sacerdotes y víctimas": en medio del peligro que lo amenaza se dedica a degustar su almuerzo, y cuando el episodio del esclavo alcanzado por una

[668] *Ibidem*.
[669] Y, por cierto, deja constancia de haber leído su obra *Del Dandismo* en el capítulo XVIII del *Salón de 1846*, titulado "Del heroísmo en la vida moderna". Cf. Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte,* op. cit., p. 186.
[670] Cf. Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte,* op. cit., p. 378.
[671] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

chispa incandescente que le hace gemir de dolor le quita el apetito, sigue probando los platos sólo "para no desmoralizar a la servidumbre"[672]; el baño fúnebre ritual con el que decide acabar su vida supone para él esa gimnasia o ejercicio de que hablaba Baudelaire con la que consigue fortificarse y recuperar su esencial temple, una serenidad que, ejercida en un momento que excitaría en cualquier persona otra forma de pánico o de huida, lo transforma en hombre extraordinario. También Baudelaire tiene una visión histórica y, más aún, sociológica del dandysmo, perspectiva que le hace matizar: "El dandismo aparece sobre todo en las épocas transitorias en las que la democracia no es todavía todopoderosa, en las que la aristocracia sólo está parcialmente vacilante y envilecida", y los representa como unos "hombres desclasados, hastiados, desocupados, pero todos ricos en fuerza natural"[673]. El dandysmo que se presenta en "La lluvia de fuego" es, en este sentido, de corte más finisecular; se presenta una sociedad absolutamente decadente y enferma, pues en alguna rápida alusión el narrador nos da la idea de que la corrupción ha llegado hasta la clase de hombres a quien correspondería la mayor excelencia y de que, junto a los indicadores de injusticia social (presencia de los esclavos), hay signos de un igualitarismo espurio, basado en el poder del dinero:

> Al anochecer recibí dos visitas que cenaron conmigo. Un condiscípulo jovial, matemático cuya vida desarreglada era el escándalo de la ciencia, y un agricultor enriquecido [...] ambos se retiraron completamente borrachos[674].

Pero sobre todo, como adelantábamos más arriba, el retrato esbozado por Baudelaire da una dimensión heroica del dandy precisamente en relación con la sociedad en que vive: "El dandismo es el último destello de heroísmo en las decadencias"[675]. Esta heroicidad tiene, eso sí, un punto de precariedad, y su grandeza, que está mezclada con la derrota, es eminentemente melancólica; por eso, afirma –echando mano del imaginario más sublime de la melancolía– que "El dandismo es un sol poniente; como el astro que declina, es soberbio, sin calor y lleno de melancolía"[676]. Aunque el protagonista de "La lluvia de fuego" no tiene un perfil heroico evidente, tal vez sí haya en él algo parecido a ese "último destello de heroísmo" del que habla Baudelaire: el modo en que se administra su propia muerte dota de dignidad el fin de su vida (recordemos la opinión muy positiva que merecía a Lugones la muerte voluntaria); pero sobre todo está la contextura moral mixta de que hablamos: hemos visto que su hedonismo no excluía el

---

[672] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 41.
[673] Cf. Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte,* op. cit., p. 379.
[674] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 44.
[675] Cf. Ch. Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte,* op. cit., p. 379.
[676] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

placer estético ni el goce espiritual, y son precisamente esas trazas de espiritualidad las que le confieren algo de heroísmo, siquiera sea de baja intensidad, especialmente por el contraste con el materialismo inherente a la sociedad en que vive, del que se nos ofrece, además de las imágenes de sensualismo y perversión, una que rebaja el colosal fenómeno que empezaron a vivir los habitantes de la ciudad, pues el metal caído se convierte en mera mercancía:

> Muchachos afanosos recogían en escudillas la granalla de cobre, que los caldereros habían empezado a comprar. Era todo cuanto quedaba de la grande amenaza celeste [677].

Puede pensarse que esa diferencia entre el narrador –moralmente híbrido– y la ciudad que habita (como entidad que representa simbólicamente las cualidades dominantes de sus moradores) lo hacen digno, si no de salvarse como uno de los pocos justos que lo merecerían, sí al menos de ser el último en morir y tener el privilegio, que su mirada estética supo agradecer, de ver el prodigio hasta el final.

Hemos apuntado ya algo de la filiación finisecular del personaje de "La lluvia de fuego". A. García Ramos compendia algunos ingredientes de esa variante: "Toda una corriente de la literatura finisecular se encuentra representada en el dibujo de este protagonista anónimo. El aristocratismo y la profanación, el amoralismo y el sadismo; el goce del mundo ajeno a cualquier concepción ética frente a la proclamación de lo artístico como hiperestesia y sensualismo; todo ello se funde en el narrador y protagonista de *La lluvia de fuego*"[678]. El ejemplo paradigmático de dandy finisecular es el del protagonista de *À rebours*, y en él tenemos a algo más que un modelo para el personaje del cuento de Lugones. Señala Hinterhäuser que "en *A rebours* aparecen llevadas al extremos las ocurrencias más sublimes que hayan tenido hasta ahora nuestros dandies en sus momentos de mayor inspiración. La novela de Huysmans se nos presenta, ya por este solo motivo, como un producto de postrimerías"[679]; aún así, no es extraño que algunos de los rasgos esenciales de este dandy tengan su fuente en Baudelaire, poeta venerado por Des Esseintes[680]; entre ellos menciona Hinterhäuser "su misantropía y misoginia, su odio frenético a la sociedad de su tiempo, su aversión a la naturaleza y su programa de vida artificial, así como su opción por la inmovilidad física

---

[677] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 43.
[678] Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 76.
[679] Cf. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos,* op. cit., p. 82.
[680] El capítulo I de la novela de Huysmans acaba con la presentación de una especie de altar sobre la chimenea de la casa del protagonista que ostenta, sobre un fastuoso canon de iglesia y protegidas por un cristal, unas copias sobre pergamino de tres poemas de Baudelaire. Cf. J.-K. Huysmans, *A contrapelo,* op. cit., pp. 136-137. Después, en el capítulo XII, donde afirma que "La admiración que sentía por Baudelaire no tenía límites", se extiende en un análisis de sus aportaciones. *Ibidem*, pp. 276-279.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y la soledad"[681]. Es fácil comprobar que la mayoría de ellos son aplicables al protagonista de "La lluvia de fuego", y aunque éste no presente las complejidades, crisis físicas y espirituales, e inquietudes metafísicas del personaje de *À rebours*, sí tiene otros rasgos concretos que lo recuerdan, aunque, por supuesto, de una manera esquemática. Huysmans puede proporcionar en su novela una visión pormenorizada del universo de su personaje; Lugones no tiene más remedio, en el reducido espacio de un relato, que reflejar el mundo del suyo dando algunas rápidas pinceladas, más si cabe porque la ciudad y, sobre todo, el extraño fenómeno comparten protagonismo con el narrador. Hay un rasgo concreto que contrasta, sin embargo, en ambos personajes: el vicio particular del de Lugones, la gula, se opone a los hábitos austeros en lo que se refiere a las comidas de Des Esseintes:

> eran [...] poco complicadas y muy escuetas, pues las molestias que le producía su estómago ya no le permitían probar manjares variados y pesados[682].

Por una parte, esto responde al hecho de que el sibarita de "La lluvia de fuego" tiene ese componente de materialismo sensualista que comentábamos y que lo condena; por otro lado, cabe preguntarse si al hacer a su personaje presa del vicio de la gula no estaría respondiendo el escritor argentino a una especie de desafío lanzado por Huysmans en el "Prólogo del autor" a su libro, que indica estar "Escrito veinte años después de la novela" (es decir, en 1903). Allí, refiriéndose a aquella época en que triunfaba el naturalismo, el escritor francés rastrea con cierto sarcasmo los temas que les atraían por entonces destacando el campo de los vicios, que se hallaban concretados en los siete pecados capitales; el panorama se empobrecía, pues todo quedaba restringido a la Lujuria después de suprimir los ya explorados y los más anodinos, entre los que contaba a la Gula y la Pereza, que –señala el escritor con ironía– "parecían más apropiados para personajes secundarios y mejor adaptados para comparsas que para primeras figuras o primeras damas cantantes de las novelas de costumbres", cuando en realidad "la Gula, arrastrando tras de sí a la Lujuria, a la Pereza y al Hurto, habrían dado también lugar a sorprendentes indagaciones, si se hubieran enfocado estos pecados con la linterna de la Iglesia, y teniendo Fe"[683]. Con o sin la linterna de la Iglesia y la Fe, la observación pudo ser un acicate para que el escritor argentino tratara de hacer un personaje definido por una debilidad poco explorada. Veamos ahora los paralelismos.

---

[681] Cf. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos,* op. cit., p. 82.
[682] Cf. J.-K. Huysmans, *A contrapelo,* op. cit., p. 139.
[683] *Ibidem*, p. 101.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Aunque la reclusión absoluta a que se somete el protagonista del libro de Huysmans en su retiro de Fontenay-aux-Roses no se refleje con tal grado en el personaje de nuestro cuento, el contacto con la ciudad –ya que su casa no está fuera de ella– es muy reducido, y, absorbido por sus aficiones, confiesa: "faltábame tiempo para salir"[684]. La sedentaria vida que llevan ambos en sus respectivos encierros es insana y necesariamente implica unas dosis de artificialidad que es aspecto fundamental en la existencia que se diseña Des Esseintes y está implícita en las preferencias del personaje de Lugones: frecuenta sus jardines –la naturaleza domesticada por sus manos–, sus pájaros y peces en cautividad. No obstante, las cosas no han sido siempre así para los dos. La "Nota preliminar" de *À rebours*, que da cuenta de la vida del protagonista antes de su retiro y deja plasmado el proceso de desengaño y hastío sufrido por él, muestra los intentos de contacto humano en una búsqueda de afinidades y satisfacciones condenada al fracaso, pues acabaría acrecentando "Su desprecio por la humanidad"; tampoco resultaría gratificante el trato con mujeres, ya que "Se había entregado a los manjares carnales con un apetito de hombre caprichoso y enfermo, obsesionado por el hambre, pero cuyo paladar se embota y se hastía en seguida"[685]. Probó el trato con distintas clases de mujeres hasta acabar entregándose a los mayores excesos y a "placeres pervertidos" que lo condujeron a la extenuación. También en el primer capítulo de la novela se menciona la época anterior a la del retiro del protagonista en que "le gustaba recibir mujeres en su aposento", a veces "jóvenes prostitutas"[686]. Por su parte, el narrador de "La lluvia de fuego" alude a orgías ya lejanas en el tiempo y a su "afortunado celibato" actual. El proceso seguido por ambos ha sido similar: Des Esseintes pasa de una época de extravagante vida social, frecuentación femenina y organización de banquetes a la búsqueda de la soledad y la organización de las cosas "para su propia satisfacción personal y no ya para asombrar a los demás"[687]; el narrador del cuento de Lugones ha reducido al mínimo su vida social y se emplea en el disfrute de sus largas comidas solitarias.

Las otras aficiones confesadas por el protagonista del relato encuentran también algún paralelo en las que cultiva Des Esseintes. Aquél tiene en su biblioteca uno de sus orgullos; la nutrida biblioteca del personaje de Huysmans nos permite conocer sus gustos literarios por extenso, ocupando varios capítulos. El protagonista de "La lluvia

[684] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 40.
[685] Cf. J.-K. Huysmans, *A contrapelo,* op. cit., p. 125.
[686] *Ibidem*, p. 128
[687] *Ibidem*, p. 132.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de fuego" siente devoción por sus jardines "ya ennoblecidos de antigüedad"[688] y Des Esseintes manifiesta "una afición loca por las flores"[689] que lo lleva a atesorar las más curiosas colecciones (capítulo VIII). El personaje de Lugones está entregado además a sus pájaros, que mantiene en una pajarera, y a sus peces, para los que acaba de estrenar un vivero que puede traernos a la memoria el peculiar acuario donde el protagonista de *À rebours* tenía sus peces artificiales y cuya agua coloreaba a su capricho[690].

A la inclinación de Des Esseintes por el viaje imaginario corresponde la afición del protagonista de "La lluvia de fuego" por oír narraciones geográficas leídas por su esclavo a lo largo de sus dilatadas comidas. Aquél disfruta de las sensaciones que se suministra con toda una serie de elementos acumulados en una de las estancias de su refugio:

> De esta manera, sin tener que moverse de su casa, conseguía obtener, rápida e intensamente, las sensaciones de un largo viaje, y este placer del desplazamiento, que, al fin y al cabo, sólo existe en el recuerdo y casi nunca en el momento de su realización, lo saboreaba Des Esseintes plenamente, a sus anchas, sin cansancio, sin complicaciones, en esta cabina cuyo estudiado desorden, cuyo aspecto transitorio y cuya instalación aparentemente provisional, se correspondían con bastante exactitud con las breves visitas que él hacía a este local y con la breve duración de sus comidas[691].

Esa facultad lo incita incluso, en el capítulo XI, a sustituir un viaje real a Londres que sintió el impulso de emprender por una jornada imaginaria que fragua con su capacidad hiperestésica para la evocación. Unas horas antes de coger el tren desde París sigue un limitado periplo: una librería, el establecimiento la "Bodega" repleto de ingleses y americanos donde las bebidas que saborea y la atmósfera que percibe le permiten poblarla con los personajes de las novelas de Dickens que acaba de leer o con los inquietantes rostros inspirados por los relatos de Poe, y por último, una fonda igualmente repleta de británicos a los que observa y cuyo ambiente lo invita a saborear una suculenta comida satisfecho en la comodidad de estar resguardado de las inclemencias del tiempo. Recuerda la decepción que sintió en un anterior viaje a Holanda que le deparó una visión mucho más vulgar que la que se había forjado en su imaginación a través de las pinturas del Louvre, y sus dudas finales de si coger el tren acaban con las siguientes reflexiones:

> Pero, ¿y para qué moverse cuando uno puede viajar tan magníficamente sin tener que levantarse de la silla? ¿Acaso no se encontraba ya en Londres? ¿Acaso su atmósfera peculiar, sus olores característicos, sus habitantes, sus alimentos y sus utensilios no le rodeaban ya por todas partes? [...] En realidad, puedo decir que ya he experimentado y he visto todo cuanto quería

[688] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 42.
[689] Cf. J.-K. Huysmans, *A contrapelo,* op. cit., p. 215.
[690] *Ibidem*, p. 140.
[691] *Ibidem*, p. 141.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> experimentar y observar. Desde que salí de casa me he ido saturando de vida inglesa, y habría que estar loco para decidirse a perder todas estas imperecederas experiencias, emprendiendo un torpe y desafortunado viaje[692].

Por su parte, el protagonista de "La lluvia de fuego" que, aun en medio de la terrible amenaza se resiste a huir, logra igualmente intensas sensaciones de lugares lejanos a resguardo de toda incomodidad y decepción a través de las narraciones que le son leídas:

> Entre tanto, mi esclavo leía. Leía narraciones de mar y de nieve, que comentaban admirablemente, en la ya entrada siesta, el generoso frescor de las ánforas[693].

La originalidad creativa que en el personaje de la novela de Huysmans vemos desarrollarse en distintos ámbitos (desde aspectos decorativos a los que su sensibilidad y sentido de la analogía daban un valor más alto hasta invenciones de una sofisticación exquisita como su órgano de licores), tiene expresión en el protagonista de nuestro cuento a través de su pasión culinaria y se concreta, por ejemplo, en la invención de salsas. En ambos se relaciona esa creatividad con una capacidad extraordinaria para la percepción sensorial y sus matices (el narrador de "La lluvia de fuego" la exhibe además en sus descripciones del fenómeno y sus efectos: auditivos, visuales, olfativos). Sin embargo, Des Esseintes proyecta sus sensaciones por los caminos de la sugerencia, la analogía y la evocación, y les da una trascendencia y un valor artístico que no demuestra el personaje más netamente sensualista de "La lluvia de fuego".

Y, sin embargo, nos parece que la relación más fascinante entre las creaciones de Huysmans y de Lugones está en un nivel más profundo y significativo, aunque hay unas palabras que actúan como un vínculo revelador. El último capítulo de *À rebours* parte de la necesidad prescrita por los médicos de que el protagonista abandone el tipo de existencia recluida que lo ha llevado a una grave crisis de neurosis y un peligroso estado de consunción física, pues "únicamente la distracción, las diversiones y la animación podían ejercer una influencia positiva y eficaz sobre este tipo de enfermedad cuyo componente anímico escapaba a los efectos de los remedios químicos"[694]. Des Esseintes se resiste, pero el temor a soportar lo horribles dolores padecidos y la unanimidad en el juicio de los médicos hacen que de muy mala gana acate sus indicaciones. Es el

---

[692] *Ibidem*, pp. 273-274.
[693] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 41.
[694] Cf. J.-K. Huysmans, *A contrapelo,* op. cit., p. 357. Paliativos clásicos para combatir la melancolía como enfermedad. Tengamos en cuenta que el mal que sufre el personaje hasta la extenuación es consecuencia de una exacerbación de las tendencias que cultiva y de la debilidad congénita del último vástago de una estirpe en declive. Des Esseintes presenta todos los caracteres del melancólico en su "versión" finisecular, y la condición dual de la melancolía se exterioriza claramente en él, que vive con igual intensidad la elevación espiritual y la tendencia contemplativa que los síntomas enfermizos.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

momento, pues, de que el individuo se confronte con la sociedad de su tiempo, ya que tomó la decisión de apartarse de ella en su retiro solitario y ahora deberá volver a su seno. La aversión que le causa abandonar el género de vida elegida de un modo tan consciente se intensifica cuando reflexiona sobre lo que le espera cuando salga al mundo. No describe la sociedad que Baudelaire veía más proclive a la aparición del dandysmo, la propia de aquellas épocas "en las que la aristocracia sólo está parcialmente vacilante y envilecida", sino una que se presenta en absoluta descomposición –y así lo atestigua la caída de las clases altas–, una en la que la miseria moral y la codicia iguala a todos los estamentos y que más bien se parece a la Gomorra de "La lluvia de fuego":

> la nobleza se encontraba ya descompuesta, y había muerto; pues la aristocracia había ido cayendo en la imbecilidad o en la depravación. Se extinguía entre la progresiva memez de sus vástagos cuyas facultades iban disminuyendo con cada generación, llegando hasta producir esos ejemplares con instinto de gorilas y cerebro de palafreneros o de jockeys; o también [...] se enfangaba entre el lodo de los escándalos y de los pleitos que la rebajaban al mismo nivel de ignominia y de infamia de las demás clases sociales [...] Los menos escrupulosos, los menos obtusos entre ellos, sin ningún pudor, se habían metido hasta el cuello en extorsiones y en estafas financieras [...] y terminaban por comparecer, como vulgares rateros, ante los tribunales [...] Esta fiebre por obtener beneficios, este afán de lucro, habían repercutido también en esa otra clase que siempre se había apoyado en la nobleza; en el clero[695].

Pero entre todas las clases, la burguesía emergente despierta el desprecio más profundo de Des Esseintes:

> esa clase burguesa que había ido ascendiendo poco a poco, aprovechándose de todos los desastres para aumentar su riqueza, provocando todo tipo de catástrofes para imponer el respeto ante sus atentados y sus rapiñas [...] A la vieja aristocracia de la cuna y el linaje, le había sucedido ahora la aristocracia del dinero [...] Más perversa y más vil que la nobleza arruinada y desposeída, y que el clero destituido y despojado de su rango y poderío, la burguesía había tomado de ellos su frívola ostentación, su arrogancia caduca, y la estaba degradando por su falta de elegancia y de corrección [...] autoritaria y solapada, mezquina y cobarde, ametrallaba y explotaba sin piedad a la eterna víctima a la que había embaucado con sus falsas y engañosas promesas: el populacho [...] El resultado de su encumbramiento [el del burgués] se había traducido en la represión y el atropello de toda inteligencia, la negación de toda honradez, la muerte de todas las formas del arte[696].

La ciudad entregada a placeres perversos, el matemático de vida disoluta, el agricultor enriquecido no sabemos cómo, el cobre celeste convertido en mera mercancía... son en el relato de Lugones notas elocuentes de que el mismo rasero igualitario impuesto por un materialismo grosero nivela a toda clase de ciudadanos. Tal vez por eso una de las imágenes finales evocada por Des Esseintes parece estar proyectada sobre el cuento del escritor argentino, que pone en escena la destrucción reclamada por el protagonista de *À rebours*:

---

[695] *Ibidem*, pp. 359-360.
[696] *Ibidem*, pp. 363-364.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Todo quedaba bajo la inmensa, la profunda, la inconmensurable grosería del financiero y del nuevo rico, resplandeciendo como un sol abyecto sobre la ciudad idólatra que, tumbada boca abajo, se regodeaba eyaculando impuros cánticos de alabanza ante el impío tabernáculo del dinero custodiado en los bancos.
> –¡Derrúmbate, pues, sociedad! ¡Muérete ya, viejo y asqueroso mundo! –exclamó Des Esseintes, indignado ante la ignominia del espectáculo evocado[697].

Pero aún nos aguarda la alusión definitivamente reveladora, pues la aniquilación que acaba con la ciudad de Gomorra y con el dandy anónimo de Lugones llega precisamente como la deseó el personaje de Huysmans, nostálgico de aquella antigua "lluvia de fuego":

> No podía disimular y cerrar los ojos por más tiempo: ya no le quedaba nada, todo estaba derrumbado. Bajo las ruinas grandiosas de la Iglesia que se había convertido en un lugar de citas, en un montón de escombros, profanados por incalificables chirigotas y escandalosas obscenidades, los burgueses engordaban con sus groseras y vulgares comilonas. ¿Acaso el terrible Dios del Génesis y el pálido crucificado del Gólgota, para demostrar de una vez por todas que existían, *no podrían reactivar de nuevo los cataclismos del pasado y encender la lluvia de fuego que antaño devastó las ciudades malditas que fueron arrasadas*?[698]

A través de estas palabras aparece de un modo tan poderoso la vinculación entre los textos de Huysmans y de Lugones que podría pensarse que el autor del cuento realiza en él una amplificación de este párrafo de la página final de la novela; es más, podemos conjeturar que con su relato el escritor argentino da forma al último sueño o alucinación de la sobreexcitada mente de Des Esseintes, proclive a los sueños alucinatorios (como aquel que describimos en que se le representó la Gran Sífilis). El imaginario que el autor de "La lluvia de fuego" pone en escena en su cuento recoge motivos cardinales del decadentismo finisecular, y los principales están también presentes en esos párrafos finales de *À rebours*: son la ciudad muerta y maldita, y la visión apocalíptica, con los que a su vez el escritor argentino da continuidad al imaginario de lo maldito (inserto en el de la melancolía) que despliega en sus cuentos de *Las fuerzas extrañas*. Los motivos aludidos han sido estudiados por Hans Hinterhäuser en su libro sobre el fin de siglo; él nos proporciona algunas referencias de las visiones apocalípticas: "surgieron toda una serie de imágenes literarias apocalípticas en las que la tendencia a destruir para volver a comenzar de nuevo aparece dosificada de modo diverso, según el autor y las circunstancias histórico-sociales [...] Hellmuth Petriconi ha demostrado que ya en los años setenta –concretamente en la obra de Richard Wagner y Emile Zola– aparecen *visiones de un incendio mundial*. No obstante, la manifestación directa y sin rebozos de fantasías apocalípticas tiene lugar en Francia sólo a partir de los años ochenta. Así, por ejemplo, en Ernest Hello y León Bloy, en quienes el tema adquiere carácter

[697] *Ibidem*, p. 365.
[698] *Ibidem*, p. 366. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

verdaderamente obsesivo"[699]. Pero además, para la construcción de su imaginario, tan plásticamente presentado en "La lluvia de fuego" –especialmente en lo que se refiere a la representación del fenómeno que causa el cataclismo– Lugones bien pudo tener en su imaginación el pasaje del Apocalipsis que al describir la apertura del sexto sello –lo que desencadena el día de la ira– relata cómo "cayeron las estrellas del cielo a la tierra"[700], y pudo tener en su retina la imagen del grabado de Durero que en su parte inferior ilustra ese pasaje representando la caída de los astros como una verdadera lluvia de fuego (fig. 114). Precisamente el escritor argentino citó en su *Prometeo* el Apocalipsis y dijo que era "un libro de iniciación, un escrito neoplatónico o gnóstico"[701], lo que le sirvió para explicar alguna de las imágenes del libro bíblico refiriéndose a la espiritualidad solar.

También lo que Lugones cuenta en el relato que nos ocupa tiene que ver una vez más con esas tensiones entre lo solar y lo lunar, la alta espiritualidad y la materia, y los símbolos que emplea se reparten esos significados. Es fácil comprender la filiación lunar de la ciudad entregada a un sensualismo ilimitado. La decadencia conduce a la muerte y signa un tipo de muerte: la que procede de la corrupción; por eso estamos ya ante una ciudad muerta espiritual y moralmente (como la evoca Des Esseintes en el párrafo donde menciona la lluvia de fuego[702]) cuya defunción física se consumará en etapas: al final serán las ruinas las que plasmen con fuerza esa caída de lo que fue espléndido un día pero que había estado precedida por otra caída, la del espíritu, de ahí la frase con que se sentencia el acabamiento final: "Techos, puertas, gran cantidad de muros, *todas las torres yacían en ruinas*"[703]; pero antes, conforme a su naturaleza, le esperaba una prefiguración de los horrores del infierno y la condenación[704] –que rubrican su condición de ciudad maldita– expresados sobre todo en este espléndido pasaje que presenta un espectáculo dantesco:

> Esa tarde y toda la noche fue horrendo el espectáculo de la ciudad. Quemada en sus domicilios, la gente huía despavorida, para arderse en las calles, en la campiña desolada; y la población

[699] Cf. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos,* op. cit., p. 19. Las cursivas son mías. A. García Ramos recuerda además ciertos paralelismos entre el cuento de Lugones y uno de Villiers de L'isle Adam. Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 51-52; *Ibidem*, p. 111 n. 3.

[700] Cf. *Biblia del peregrino,* op. cit., Ap. 6, 13.

[701] Cf. L. Lugones, *Prometeo,* en *Obras en prosa,* op. cit., p. 870.

[702] En el texto original en francés se dice de esa lluvia que consumieron "les cités jadis réprouvées et les villes mortes" [las ciudades en otro tiempo reprobadas y las ciudades muertas]. Cf. J.-K. Huysmans, *À rebours*, Mozambook, 2002, p. 210.

[703] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 48. Las cursivas son mías.

[704] "El *crescendo* avanza hasta el incendio total, que se convierte en una anticipación terrena de aquel al que están condenados los habitantes". Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 36.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> agonizó bárbaramente, con ayes y clamores de una amplitud, de un horror, de una variedad estupendos [...] El derrumbe de los edificios, la combustión de tantas mercancías y efectos diversos, y más que todo la quemazón de tantos cuerpos, acabaron por agregar al cataclismo el tormento de su hedor infernal. Al declinar el sol, el aire estaba casi negro de humo y de polvaredas. Las flámulas que danzaban por la mañana entre el cobre pluvial, eran ahora llamaradas siniestras. Empezó a soplar un viento ardentísimo, denso, como alquitrán caliente. Parecía que se estuviese en un inmenso horno sombrío. Cielo, tierra, aire, todo acababa. No había más que tinieblas y fuego. ¡Ah, el horror de aquellas tinieblas que todo el fuego, el enorme fuego de la ciudad ardida no alcanzaba a dominar; y aquella fetidez de pingajos, de azufre, de grasa cadavérica en el aire seco que hacía escupir sangre; y aquellos clamores que no sé cómo no acababan nunca, aquellos clamores que cubrían el rumor del incendio, más vasto que un huracán, aquellos clamores en que aullaban, gemían, bramaban todas las bestias con un inefable pavor de eternidad!...[705]

Precisamente en su capítulo sobre las "Ciudades muertas" en el imaginario finisecular Hinterhäuser expone que habiendo tratado el tema de la "ciudad muerta" ya como motivo, ya como mito –según las exigencias de las manifestaciones literarias–, encontramos la aproximación mítica sólo en algunos casos: "en los mejores y más profundos ejemplos, vibra algo de aquella vaga inquietud religiosa que dominó ampliamente las últimas décadas del siglo XIX. Nos encontramos, en tales casos, en camino hacia el mito, o, para ser más exactos: la carga simbólica de la ciudad muerta se aproxima a las antiguas sagas de los infiernos y de viajes a los infiernos"[706]. Sin duda, el significado simbólico y la proyección mítica están en el cuento de Lugones. Él transforma la "inquietud religiosa" que sí acomete al personaje de Huysmans –debatiéndose en la duda pero anhelante de tener fe– en una forma de religiosidad que estimaba más elevada: la que proponía el sincretismo teosófico, que interpretaba las parábolas de las diversas religiones a la luz de un código único. En semejante contexto el fuego despliega todo su simbolismo múltiple y parece llamado a realizar los prodigios de la alquimia (el cobre llovido es uno de los metales alquímicos imperfectos que podía convertirse en plata por purificación), empezando por la *putrefactio* o *nigredo*: sus efectos sumen a la ciudad en los horrores del infierno, que se expresan en los hedores característicos que el protagonista describe repetidamente y en los sonidos del espanto; es, pues, un instrumento infernal, el elemento destructor que clausura un mundo, pero –como el agua de "El origen del Diluvio"– es también elemento purificador, regenerador y, por tanto, civilizador en última instancia, y como tal sigue siendo atributo prometeico. Visualmente esta duplicidad se expresa en el fuego que cae hacia la tierra en forma de lluvia y las llamas que se elevan al cielo, ennegreciendo el aire y todo a su alrededor. He aquí las explicaciones de tal simbolismo por Jean Chevalier: "Como el sol

[705] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 46-47.
[706] Cf. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos,* op. cit., pp. 64-65.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por sus rayos, el fuego por sus llamas simboliza la acción fecundante, purificadora e iluminadora. Pero presenta también un aspecto negativo: obscurece y sofoca por su humo; quema, devora, destruye: el fuego de las pasiones, del castigo, de la guerra [...] El fuego es también, en esta perspectiva, en cuanto quema y consume, un símbolo de purificación y de regeneración. Hallamos aquí el aspecto positivo de la destrucción: nueva inversión del símbolo. Purificadora y regeneradora, el agua también lo es. Pero el fuego se distingue de ella en que simboliza «la purificación por la comprensión, hasta su forma más espiritual, por la luz y la verdad»"[707]. Así lo vio Lugones –como recordaremos– en su *Prometeo*, donde aseveró que "el fuego, consumiendo la materia, liberta al espíritu puro"[708]. El propio dandy ofrece con el final que elige un trasunto de la acción purificadora de los elementos al entregarse a su "baño fúnebre", que unirá al poder purificador del fuego el del agua.

El otro gran símbolo del relato es el de ese tropel de leones que se presenta como "las fieras sobrevivientes del desierto"[709]. Creemos que con ellos, bestias solares por excelencia[710], que aparecen como "fieras disminuidas", se escenifica el triunfo de la materialidad lunar que ha provocado la destrucción provisional de lo solar; el lamento de los leones vencidos representa el último lamento de la extinta espiritualidad solar que sólo podrá resurgir de las ruinas del antiguo mundo. Lugones emplea este símbolo con su característica mezcla de la devaluación cómico-grotesca y la exaltación de lo sublime. Aquélla está presente en la descripción de las fieras:

> Pelados como gatos sarnosos, reducida a escasos chicharrones la crin, secos los ijares, en una desproporción de cómicos a medio vestir con la fiera cabezota, el rabo agudo y crispado como el de una rata que huye, las garras pustulosas, chorreando sangre —todo aquello decía a las claras sus tres días de horror bajo el azote celeste, al azar de las inseguras cavernas que no habían conseguido ampararlos[711].

Tal presentación nos trae a la memoria la combinación que el escritor empleó en "La última careta", de *Lunario sentimental*, para encarnar ni más ni menos que la figura del poeta, y en ella el contraste entre la superioridad interna y el aspecto bufonesco, representativo del lugar inferior al que la sociedad lo había relegado: el poeta aparecía en la composición en los "funambulescos calzones" de la miseria y "en dominó de harapos", teniendo al hambre por pandero y una crin de león por corona[712]. Y en

---

[707] Cf. J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos,* op. cit., p. 514.
[708] Cf. L. Lugones, *Prometeo,* en *Obras en prosa,* op. cit., p. 889.
[709] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 49.
[710] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 888.
[711] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 49.
[712] Cf. L. Lugones, *Lunario sentimental,* en *Obras poéticas completas,* op. cit., p. 235.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

"Yzur" los elementos que producen nuestra compasión admirativa por el mono se mezclan con la humanización caricaturesca del animal. Como adelantábamos, en la figura de los leones menoscabados, y también humanizados por el dolor, aparece asimismo un rasgo de dignidad que eleva la expresión de su horror a lo sublime:

> Rondaban los surtidores secos con un desvarío humano en sus ojos, y bruscamente reemprendían su carrera en busca de otro depósito, agotado también, hasta que sentándose por último en torno del postrero, con el calcinado hocico en alto, la mirada vagorosa de desolación y de eternidad, quejándose al cielo, estoy seguro, pusiéronse a rugir.
>
> Ah... nada, ni el cataclismo con sus horrores, ni el clamor de la ciudad moribunda era tan horroroso como ese llanto de fiera sobre las ruinas. Aquellos rugidos tenían una evidencia de palabra. Lloraban quién sabe qué dolores de inconsciencia y de desierto a alguna divinidad obscura. [...] Ah... esos rugidos, lo único de grandioso que conservaban aún aquellas fieras disminuidas: cual comentaban el horrendo secreto de la catástrofe; cómo interpretaban en su dolor irremediable la eterna soledad, el eterno silencio, la eterna sed...[713]

Los motivos vistos confluyen en su pertinencia para el contenido moral, un contenido moral que acerca el texto de Lugones al de Huysmans: la Gomorra de "La lluvia de fuego" está tan sumida en la materia, tan carente de cualquier forma de espiritualidad, como el "viejo mundo" del que abomina Des Esseintes:

> ¿Acaso este fango tenía que seguir extendiéndose y cubriendo con su pestilencia este viejo mundo en el que ya sólo brotaban las semillas de la iniquidad y las miserias del oprobio?[714]

Sin embargo, el protagonista de *À rebours* tiene en realidad un sentido de la religiosidad poderoso que le hace desear la fe que no puede tener; y presenta también un alto grado de consciencia, cosas que faltan al personaje de "La lluvia de fuego", quien en medio de lo que ocurre, de la misteriosa catástrofe, no se plantea ningún tipo de trascendencia ni conjetura explicación alguna. La vida elegida por Des Esseintes tenía asimismo un elevado componente espiritual, pues implicaba "recluirse en la contemplación y detenerse en el mundo del ensueño"[715], mientras que en la del narrador del cuento de Lugones, del que podríamos decir que está por debajo en la evolución del espíritu, los refinamientos materiales –aunque sin llegar a los excesos de su ciudad– y los placeres intelectuales comparten el espacio de su cómoda existencia. El tipo del dandy proporcionó a Lugones un molde apropiado en el que representar las duplicidades de su personaje. Recuérdese que conjeturábamos la posibilidad de que Lugones recreara el último sueño de un Des Esseintes abrumado que ve el fin de su vida como si ésta hubiera sido asolada por una catástrofe:

---

[713] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 49-50.
[714] Cf. J.-K. Huysmans, *A contrapelo,* op. cit., p. 366.
[715] *Ibidem*, p. 358.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Todo se ha terminado; como un maremoto, las olas de la mediocridad humana suben hasta el cielo y van a sepultar el refugio cuyos diques estoy abriendo, muy a pesar mío[716].

La destrucción del refugio construido por él y la que anheló para el mundo exterior se reflejan como una proyección de su deseo en el relato que consuma el fin de la ciudad maldita y de un dandy desprovisto de su torturante consciencia.

Por otra parte, la elección en "La lluvia de fuego" de una narración hecha por un "desencarnado" multiplica las sugerencias. "El origen del Diluvio" constituía la "Narración de un espíritu", pero en este caso se ha suprimido del relato todo signo sobre el contexto en que se produce la narración en primera persona del desencarnado, lo que le da una mayor efectividad al hacer que se establezca –como dice Pucciarelli– "un contacto inmediato [...] [que] redunda en beneficio de la unidad del cuento, como se advierte comparándolo con otros de la colección"[717]. Podríamos suponer no obstante, después de haber analizado "El origen del Diluvio", que el "desencarnado de Gomorra" se encuentra en ese Hades o cono de sombra, especie de Purgatorio, donde aún se guarda memoria de la vida terrestre y donde se encuentran las almas extraviadas "por exceso de inclinaciones materiales"[718], e incluso presumir que la evocación misma debe de darse en el seno de una sesión de espiritismo, pero es cierto que el producto artístico gana con la simple idea de una entidad errante cuya voz nos llega de un modo inexplicable y de un ámbito inconcebible, una voz que comienza su evocación ("Recuerdo...") con todas las resonancias del misterio, no desvelado en ningún momento del relato. Sin embargo, se puede conjeturar una cierta identidad para este personaje anónimo que acumula diversos aspectos del dandy en las distintas fases de su historia. En el engranaje de vidas que supone la palingenesia (implícita en el subtítulo del relato), la identidad artística del dandy se iría fraguando como tipo en las culturas decadentes de todas las épocas. Ello puede hacer que nos planteemos la posibilidad de que Lugones esté creando una identidad forjada a lo largo de diversas existencias y encarnaciones, una existencia que presenta distintos grados de espiritualización. Una sola vida, concretada en muchas existencias: el arquetipo, porque ¿qué es un arquetipo sino un "desencarnado"? ¿Y qué es Gomorra sino un emblema quintaesenciado de las decadencias, ciudad maldita donde las haya?

---

[716] *Ibidem*, p. 366.
[717] Cf. A. M. Pucciarelli, "Dimensiones de "La lluvia de fuego"", op. cit., p. 68.
[718] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 927.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El carácter unificador del arquetipo incluso nos sugiere que Lugones apura en su cuento las posibilidades de su juego incluyéndose a sí mismo en la identidad del dandy, proyectándose en él a través de unos cuantos rasgos, entre ellos la acentuada miopía, el gusto por la contemplación de paisajes a la luz de la luna, la inclinación al suicidio (se ha dicho que "Lugones habla no más de sí mismo cuando presenta protagonistas proclives al suicidio"[719]), la mezcla de estoicismo y epicureísmo[720]. ¿O es acaso el escritor ese desencarnado que se sueña dandy de otro tiempo y espectador privilegiado de un cataclismo que no existe más que como alucinación y pesadilla?[721]

[719] Cf. G. P. del Corro, *El mundo fantástico de Lugones*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1971, p. 44.

[720] Habla Alva Negri de Lugones como "uno de los grandes espíritus estoicos", matizando que "en el estoicismo de Lugones hay [...] algunos elementos del epicureísmo" Cf. T. Alva Negri, *Lugones: planteamientos para una crítica*, op. cit., p. 66.

[721] Cuando Borges, heredero de Lugones en tantos aspectos, describe "la perfección de la pesadilla", aquélla que incluye "episodios de malestares físicos, de una persecución, y el elemento del horror, de lo sobrenatural", lo ejemplifica con un sueño que sobrevino a Wordsworth mientras leía el *Quijote*, precisamente en la hora del mediodía, y explica: "La poderosa hora del mediodía, del bochorno del mediodía, en que Wordsworth, sentado en su gruta frente al mar (alrededor están la playa, las arenas amarillas), recuerda: "El sueño se apoderó de mí y entré en el sueño"". Borges relata la pesadilla que acaba con la inminencia de un cataclismo, "el diluvio que la ira de Dios envía". Cf. J. L. Borges, "La pesadilla", *Siete noches*, en *Obras completas III,* op. cit., pp. 230-231.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.10. "La estatua de sal". El eremita

Al igual que "La lluvia de fuego", "La estatua de sal" se relaciona con el episodio bíblico de la destrucción de las ciudades malditas (*Génesis*, 19, 1-29), en este caso Sodoma. Había aparecido en el periódico *Tribuna* el 17 de mayo de 1898 y forma parte del grupo de cuentos más alabados de la serie. Se presenta como el relato de un peregrino que narra una historia verdadera cuyo protagonista es el monje Sosistrato, uno de los primeros anacoretas que pasaron sus vidas en unas cuevas a orillas del Jordán, y que le había sido contada al peregrino a su vez por otro monje, el hermano Porfirio. El monje armenio Sosistrato y otros jóvenes amigos, convertidos al cristianismo después de haber llevado una existencia mundana, se entregan a una vida solitaria de oración, meditación, penitencias y ayunos. Tras treinta años de sacrificios alcanzan la santidad. Finalmente sólo queda Sosistrato ya muy viejo, que entregado por entero a la oración tiene revelaciones, mientras se mantiene exiguamente alimentado por dos palomas. Un día llega un peregrino que dice haber visto los restos de las ciudades malditas y a la mismísima estatua de la esposa de Lot, de quien afirma que está viva. Antes de irse el peregrino, que no es otro que Satanás, estimula en el monje el deseo herético de liberar a la mujer de su condena. Tras meses de lucha consigo mismo, Sosistrato tiene una visión y decide emprender el camino. Después de días de marcha encuentra a la estatua y constata que bajo la piedra que la cubre vive. Se debate en la duda; sin embargo, acaba por verter el agua bautismal y la sal se disuelve dejando a la vista a una mujer de pavoroso aspecto. Ella apenas recuerda, pero sabe que ha sufrido mucho hasta ser salvada por el monje. En medio de un atardecer que revive los resplandores del antiguo incendio y exaltado por el prodigio que contempla, Sosistrato recuerda haber sido testigo de la catástrofe y cree reconocer a la mujer; una ilimitada curiosidad se apodera de él, desea saber qué vio aquélla al volverse, y de nada sirven las advertencias que le hace. Finalmente, conminada por el monje, la mujer le susurra la palabra que anhela conocer y él cae muerto al instante.

Entre los rasgos prominentes del relato que han sido destacados por la crítica se encuentran: su complejidad compositiva interna, a propósito de la cual P. L. Barcia ha subrayado tres planos narrativos[722] y M. A. Semilla ha desentrañado tres "niveles de realidad o información" en la obra y "tres niveles de captación de los sucesos por parte

[722] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del receptor"[723]; conectado con esto último está la modernidad que se ha percibido en el cuento por la implicación del lector, al que se hace copartícipe de la curiosidad que al final condena al protagonista con un recurso que ha sido comparado con los de Borges o Cortázar: "El argumento observa una repetición *ad infinitum* de aquellas de que hace gala Borges. Condenada la mujer de Lot por no haber podido resistir su curiosidad en el momento en que huía del cataclismo de Sodoma, Sosistrato vuelve a repetir su propio destino al preguntar fatalmente a aquélla sobre lo que vio tras reconocerse «actor en la tragedia». También el lector de *Las fuerzas extrañas* ha cometido el mismo pecado de saber lo sucedido en la destrucción bíblica (de Gomorra, en *La lluvia de fuego*) y, como en *Continuidad de los parques* (Cortázar), es el último destinatario de la tragedia del protagonista"[724]; esto contribuye a la eficacia del efecto final, encomiado en extremo por los estudiosos del texto; en otro orden de cosas, se ha acentuado la lograda creación de una atmósfera de desolación y de un clima fantasmagórico[725], así como la sobriedad expresiva (acrecentada con las sucesivas revisiones del texto)[726]. No son menos relevantes el conflicto que se plantea, el estudio de temas y motivos, y el perfil tipológico que construye Lugones.

En la historia convergen dos planos de fuentes diversas: la narración bíblica de la destrucción de las ciudades malditas da soporte al motivo de la estatua de sal, y la literatura sobre los padres del desierto y las tentaciones de los eremitas sirve de base a la fábula sobre el monje Sosistrato. Con respecto a lo primero, Barcia ha indagado en las raíces legendarias de algunos elementos fabulosos de la historia que se han superpuesto a la versión bíblica, y aporta variaciones autóctonas, versiones del folclore argentino, a las que se han trasladado ciertos motivos de la historia[727]; con respecto a lo segundo, el crítico señala el apoyo de Lugones en las *Vidas de los padres del desierto* y *Vidas de los Santos Padres* de fra Dominico Cavalca (de la que tenía una edición en italiano en su biblioteca), así como en *La tentación de san Antonio* de Flaubert y la *Thais* de Anatole France[728].

---

[723] Cf. M. A. Semilla, "La organización narrativa de «La estatua de sal»", en A. Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano,* op. cit., pp. 86-98, pp. 95-97.
[724] Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 83.
[725] Cf. M. A. Semilla, "La organización narrativa de «La estatua de sal»", op. cit., pp. 89-90.
[726] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 31, y Cf. E. S. Speratti Piñero, "La expresión de *Las fuerzas extrañas* en Leopoldo Lugones", en A. M. Barrenechea y E. S. Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina,* op. cit., p. 13.
[727] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., pp. 27-29.
[728] *Ibidem*, p. 31 y n. 14.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pensamos que más que hablar de fuentes deberíamos considerar que Lugones adopta un modelo con una tradición rica, diversa, compleja y que ha recibido un tratamiento fascinado por parte de creadores de diferentes artes. El modelo elegido da la clave interpretativa del texto, sustenta la construcción tipológica y arrastra un universo de motivos adyacentes, si bien hay que entender que el escritor argentino hace confluir además su sistema de pensamiento basado en la interpretación teosófica. Todo ello explica la densa elaboración simbólica que teje su red en el relato.

El modelo al que nos referíamos es fundamentalmente el de las tentaciones que asaltan a los padres del desierto, a los monjes entregados a la vida ascética. La vida de estos hombres implicaba un pulso con las fuerzas del mal, la necesidad de resistencia ante el asalto de las pasiones y obsesiones personificadas por el Maligno, y uno de los momentos más temibles para sus asechanzas era el mediodía, cuando se abría paso el *demonio meridiano*, peligrosa amenaza a que estaban expuestos quienes llevaban el género de vida monástica o eremítica, aquélla que los hacía propensos a la forma de melancolía que se llamó acedia[729]. Entre los primeros comentaristas de la vida monástica allá por el siglo IV que describieron los efectos de este estado destacan Evagrio del Ponto y Juan Casiano; éste relacionó el demonio del mediodía y la acedia, así descrita en el libro X ("Del espíritu de la acedia") de *De institutis coenobiorum*: "Nuestro sexto combate es con… [la *acedia*], que podemos denominar fatiga o angustia en el corazón. Está emparentada con la aflicción, y es especialmente dura para los solitarios, y un enemigo peligroso y frecuente para los que moran en el desierto; es especialmente perturbadora para el monje a la hora sexta, como una fiebre que ataca a horas regulares, produciendo el ardiente calor de sus ataques en el hombre enfermo a horas fijas. Por último, algunos de los antiguos dicen que eso es el «demonio meridiano» de que habla el salmo noveno"[730]. El momento en que el sol inmóvil impone su rotunda presencia en lo más alto, un sol que es más ardiente en el desierto, al que se suma allí la sequedad y la aridez del clima, podía ser particularmente nocivo al interactuar con las condiciones vitales de extrema austeridad de los solitarios: el aislamiento, el estatismo y el silencio, el ayuno, todo tipo de privaciones y sacrificios, la entrega a la oración, a la meditación y a la contemplación… En semejante contexto el abandono acidioso constituía una tentación que podía convertirse en uno de los peores

[729] Para los cambios surgidos por la noción de acedia y su relación también cambiante con la de melancolía puede leerse el capítulo IV del libro de S. W. Jackson sobre la melancolía: *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., pp. 67-77.
[730] Citado por S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión,* op. cit., pp. 68-69.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pecados capitales (ocho, por entonces), y como tal pertenecía a la esfera del diablo, con todo un catálogo de *filiae acidiae*, variables según el tratadista, pero coincidentes básicamente: *malitia*, *rancor*, *pusillanimitas*, *desperatio*, *torpor*, *evagatio mentis*[731]. Con frecuencia se ha simplificado el carácter de la acedia y se la ha reducido en su definición a cierta desidia, una especie de pereza, noción que la palabra porta entre sus significados actuales; sin embargo, Giorgio Agamben, que considera el fenómeno en toda su riqueza, nos hace ver la actualidad que conservan las descripciones patrísticas del fenómeno, presentado como una forma de abatimiento que incluye a la vez inquietud o desazón extremas y desgana, e incluso estupor y somnolencia, desánimo ante los quehaceres espirituales al tiempo que desesperanza, entendida como el fatalismo de creerse condenado anticipadamente[732]; en definitiva, una clase de fatiga que podía contener ciertas dosis de tristeza, angustia e incluso desesperación. Puesto que a tal cuadro psicológico se le hacía entrar en el ámbito de lo diabólico, en la esfera de los pecados, el trastorno obsesivo y la consiguiente perturbación de la imaginación que engendra visiones fantásticas ("La mirada del acidioso se posa obsesivamente sobre la ventana y, con la fantasía, se finge la imagen de alguien que viene a visitarlo"[733]) adoptaba al asociarse con la condición monacal el carácter de manifestación de las tentaciones. Además, una de las formas en que se revelaba la acedia era la dejación de las actividades espirituales y el fastidio hacia el lugar en que se estaba, el deseo de abandonarlo y de abandonar el encierro[734], algo que podía conducir a alguna forma de errancia, fuera física o mental: ello es terreno abonado para las sugestiones diabólicas, para las visiones y los viajes imaginarios. No en vano una de las más peligrosas hijas de la acedia era la *evagatio mentis*, que se define como "la fuga del ánimo ante sí mismo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía"[735] (manifestada, entre otras cosas, en la *curiositas*), y de tanta importancia en el cuadro general de la acedia, que Agamben ha señalado que "La incapacidad de controlar el incesante discurso (la *co-agitatio*) de los

---

[731] Tales son las que considera Gregorio. Cf. G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 27.

[732] En ciertos momentos en que Fausto, arrepentido, podría haberse salvado es éste el pecado que lo condena definitivamente, una pertinaz desesperación que lo hace incapaz de creer en la posibilidad de salvación.

[733] Cf. Sancti Nili, *De octo spiritibus malitiae*, cap. XIV, citado por G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* op. cit., p. 24.

[734] En la descripción de Casiano leemos: "Apenas este demonio empieza a obsesionar la mente de algún desventurado, le insinúa en su interior un horror del lugar en que se encuentra". Cf. Joannis Cassiani, *De institutis coenobiorum*, l. X, cap. II, citado por G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* op. cit., p. 25.

[735] Cf. G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* op. cit., p. 27.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fantasmas interiores se cuenta entre los rasgos esenciales de la caracterización patrística de la acidia. Todas las *Vitae patrum* (*Patrología latina*, 73) resuenan al grito de los monjes y de los anacoretas a quienes la soledad enfrenta con el monstruoso y proliferante discurrir de la fantasía [...] *cogitatio,* en el lenguaje medieval, se refiere siempre a la fantasía y a su discurso fantasmático"[736].

Este es el contexto en que se gesta un tema y una iconografía de gran repercusión: los de las tentaciones de san Antonio, cuyo protagonista –nacido en Egipto en el siglo III y fundador de varias comunidades de monjes– es el modelo por excelencia de la vida eremítica en el desierto. Sus luchas contra las asechanzas del demonio se convirtieron en tema favorito para la literatura y el arte, medio en el que se representaba al santo acosado y torturado por multitud de criaturas monstruosas y diabólicas (figs. 115, 116), o rodeado por seres fantásticos y figuras tentadoras mientras él parece intentar concentrarse en la lectura, la oración o la meditación (figs. 117-120), o bien en vuelo al haber sido arrebatado a los aires por el demonio, e incluso aparecen en un mismo lienzo más de una de esas escenas (fig. 121). Entre las representaciones del asunto –tratado por muchos artistas– se destacan las de El Bosco, que volvió a él en varias ocasiones (figs. 122-123), integrando dramáticamente a veces los distintos momentos de las tentaciones, aunque la de Pieter Bruegel (fig. 124) tiene el privilegio de haber inspirado el texto literario probablemente más relevante de esta tradición: *La tentación de san Antonio* de Flaubert. Este libro en forma dramática obsesionó al escritor durante toda su vida; realizó tres versiones del mismo a lo largo de veinticinco años (en 1849, en 1856 y en 1874), y antes había escrito otras obras sobre el tema; la primera, *Viaje al Infierno*, data de la tempranísima fecha de 1835, y ya en ella el diablo lleva al protagonista por los aires para mostrarle su reino, esto es, el mundo. El rebrote de estos motivos en el diecinueve está en perfecta consonancia con los intereses del siglo y el estado anímico en que vive el artista y los personajes en que él se refleja, que recuperan las complejidades del estado acidioso tal y como lo había descrito la patrística[737]; así ocurrió que *La tentación de san Antonio* de Flaubert despertó el entusiasmo de simbolistas y decadentes, y el protagonista de *À rebours* manifestó su preferencia por esa obra entre las de Flaubert. Por otra parte, la vigencia de la acedia en

[736] *Ibidem*, pp. 27-28 n. 6.

[737] Agamben sitúa en ese contexto el *mal du siècle* decimonónico y recuerda lo cercano de las descripciones anímicas de Des Esseintes, del Baudelaire de *Mon coeur mis à nu* y de las *Fustes* o del propio *ennui* baudeleriano, a las del modelo patrístico. *Ibidem*, p. 26 n. 4. Véase también H. Prigent, *Mélancolie. Les métamorphoses de la depresión,* op. cit., pp. 104-106.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conexión con la vida del religioso, tan presente en la Edad Media, no sufrió menoscabo alguno, sino que fue desplazándose al terreno de la melancolía propiamente dicha para convertirse en una de sus variantes, algo que se reflejó en la literatura sobre el tema, y nada más sintomático que recordar que Burton dedicó una sección de su tratado a lo que ya él llamó melancolía religiosa[738] (el tipo humano –definido como "superstitious"– aparece en la parte inferior izquierda del frontispicio con hábito de monje, arrodillado y con un rosario en sus manos, fig. 8), y también se reflejó por supuesto en la esfera del arte, pues además de las imágenes comentadas más arriba sobre las tentaciones de san Antonio se creó un imaginario más completo con los aspectos representativos de la melancolía de la vida eremítica: algunos exponentes de esas líneas son las imágenes de san Jerónimo, bien la del asceta penitente que prefirió el arte italiano bien la del pensador y estudioso en el desierto o en su celda, de filiación norteña, en la que suele incluirse una calavera y el santo medita o trabaja en la típica pose del melancólico con frecuencia (figs. 6 y 7), o el san Juan Bautista en el desierto en actitud meditativa o con expresión de tristeza y la cabeza inclinada sobre su mano tal y como lo representaran Geertgen Tot Sint Jans y El Bosco (figs. 125 y 126).

Sobre todo ese fondo, particularmente en lo que se refiere a las tentaciones, construye Lugones su recreación del tema con el monje Sosistrato como protagonista. Situado en tal tradición, la visita del peregrino-demonio y el viaje a las ciudades malditas no son sino las visiones del santo varón sugeridas por el "demonio meridiano" que le ha hecho ver a la estatua de sal "sudar al sol del mediodía", precisamente en el momento de la presencia de un sol implacable de cualidades alucinatorias que lo ha llevado a mirar "humear el mar como una hornalla"[739]. Si la vinculación es tan clara como para entender que la historia del ermitaño es la historia de una tentación (la última, la definitiva en su caso) es porque su imaginación se puebla de fantasmas y visiones, que es la forma en que se manifestaban las tentaciones. La visita que recibe el anacoreta cambia radicalmente su estado espiritual, el peregrino-demonio le inocula el veneno de la acedia insinuándole una espantosa visión que generará una obsesión, y no es casual la mención tan explícita al momento fatal, tanto cuando el demonio le dice haber visto a la estatua famosa sudando "al sol del mediodía", como cuando tras la

[738] La trató como una variante de la melancolía amorosa que tenía por objeto a Dios. Reconoce en la primera página que no cuenta en este caso con ningún modelo que seguir, pues si bien se la había tratado como síntoma o causa, pocos la habían considerado un tipo específico de melancolía. Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 866-867.

[739] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 129.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

supuesta peregrinación en busca de lo que queda de la que fuera mujer de Lot se describe el árido paisaje "Bajo la reverberación meridiana"[740]. Al fin y al cabo la historia del monje se resume en dos fases: la primera es el camino hacia la santidad; los treinta años de sacrificios se sellan con una imagen muy expresiva del duelo con el diablo y la victoria sobre él, que permite imaginar los asedios que han debido sufrir los ascetas: "El demonio, vencido, aullaba de impotencia bajo el pie de los santos monjes"[741]. La segunda fase empieza con su vida en solitario, una vez han muerto sus compañeros; junto a los indicios de la espiritualización casi total del protagonista hay notas ambiguas que permiten sospechar nuevos acometimientos diabólicos: ya se nos avisa que "tenía revelaciones", y cae en un pecado de inmodestia, de la falta de humildad incompatible con la santidad si entendemos que el hecho milagroso de que cada viernes doloroso encontrara "en la cabecera de su lecho de ramas, una copa de oro llena de vino y un pan con cuyas especies comulgaba absorbiéndose en éxtasis inefables"[742] no sea cuestionado por él: ni por pensar que tal vez no fuera digno de esos favores ni por plantearse su procedencia, que bien podría ser demoníaca: "Jamás se le ocurrió pensar de dónde vendría aquello, pues bien sabía que el Señor Jesús puede hacerlo"[743]. Un día acontece la llegada del peregrino; su apariencia es engañosa hasta el extremo: ora junto al monje, mantiene conversaciones teológicas y acepta la bendición del religioso, pero su presencia introduce la obsesión malsana, la inquietud y la aflicción en la vida del solitario, que llega a vivir su propio Getsemaní:

> [terminó] la narración con una historia que *preocupó* a Sosistrato [...] El proyecto del maligno fue sutil. *Una preocupación tenaz* asaltó desde aquella noche el espíritu del santo [...] *En esta lucha transcurrieron meses*, hasta que por fin *el monje tuvo una visión*. Un ángel se le apareció en sueños y le ordenó ejecutar el acto [...] él rezaba mucho, profundamente, pues aquella resolución *afligíalo en extremo* [...] Sosistrato, *lleno de congoja*, se arrodilló a orar en la sombra de un bosquecillo....[744]

Todo lo visto pertenece a la tradición de las tentaciones: la imagen de los monjes pisando al demonio (el motivo de San Miguel venciendo a los demonios adopta en el arte esa disposición, figs. 127 y 128), Satanás disfrazado con apariencia benigna, las conversaciones teológicas, que recuerdan tanto las de Fausto con Mefistófeles como las de san Antonio con Hilarión en la obra de Flaubert, las reminiscencias a Jesucristo (el primer gran tentado en el desierto), el sueño falaz, y luego encontramos el estado

[740] *Ibidem*, p. 131.
[741] *Ibidem*, pp. 128-129.
[742] *Ibidem*, p. 129.
[743] *Ibidem*.
[744] *Ibidem*, pp. 129-131. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

propicio, el caldo de cultivo para que la tentación opere el desastre: la *evagatio mentis* se hace tan intensa (la idea obsesiva se apodera de él durante meses) que acaba por producir la visión engañosa definitiva. El clima del relato sugiere perfectamente la naturaleza de lo que se nos narra: M. A. Semilla habla de desrealización, fantasmagoría, paisaje espectral...; por ejemplo con respecto a la estatua señala la crítica que "Se la presenta «larga y fina como un fantasma», mediante un procedimiento de estilización que niega la sustancia y la realidad del objeto"[745]; a ello se une "el clima fantasmagórico" y la "creación de un espacio espectral", así como de una "trayectoria que va de lo objetivo a lo irreal"[746]. Todo ello es muy cierto, y se constata fácilmente con la lectura del texto, pero lo fundamental es dilucidar cuál es el motivo, porque si de algo podemos estar seguros es de la consciencia con que Lugones realizaba sus creaciones; así pues, las cualidades comentadas son indicadoras del carácter fantástico de la realidad que se nos cuenta, una realidad que tiene lugar en la instancia imaginativa del monje. El demonio meridiano manifiesta su pertinaz presencia en el relato, provisto de imágenes de la inmovilidad solar, de los efectos alucinatorios de la luz plena:

> El sol brillaba con límpida incandescencia, calcinando las rocas, haciendo espejear la capa salobre que cubría las hojas de los terebintos. Aquellos arbustos, bajo la reverberación meridiana, parecían de plata. En el cielo no había una sola nube. Las aguas amargas dormían en su característica inmovilidad. Cuando el viento soplaba, podía escucharse en ellas, decían los peregrinos, cómo se lamentaban los espectros de las ciudades[747].

Pero además se sugieren desde el principio las potencialidades engañadoras de los espacios desérticos, donde la arena y la sal al tiempo que realizan su obra destructora pueden crear apariencias ilusorias al revestir a la naturaleza con su manto y homogeneizar los efectos de la luz tenue:

> Cuando sopla el viento del desierto, llueve arena impalpable; cuando el viento es del lago, todas las plantas quedan cubiertas de sal. El ocaso y la aurora confúndense en una misma tristeza[748].

La acción conjunta de la sal y la quemazón del sol rotundo se verifica también sobre el mundo en ruinas de la ciudad destruida, definitivamente muerta hace tanto y que sufre una desintegración tan implacable que la imaginación se forja una imagen evanescente, nimbada de irrealidad:

> Los esqueletos de las ciudades destruidas iban poco a poco desvaneciéndose. Algunas piedras quemadas, era todo lo que restaba ya: trozos de arcos, hileras de adobes carcomidos por la sal y cimentados en betún...[749]

---

[745] Cf. M. A. Semilla, "La organización narrativa de «La estatua de sal»", op. cit., p. 89.
[746] *Ibidem*, p. 90.
[747] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 131.
[748] *Ibidem*, p. 127.
[749] *Ibidem*, pp. 130-131.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La visión de la propia estatua está sujeta a las condiciones bajo las que puede pensarse en una construcción fantasmal, y casi siempre que se la nombra aparece sometida a los rigores del sol implacable:

> Bajo su manto petrificado que el tiempo había roído, era larga y fina como un fantasma [...] El sol la quemaba con tenacidad implacable, siempre igual desde hacía miles de años[750].

Al final del relato hay una condensación de imágenes que reviven los fulgores del incendio: por una parte, en los resplandores de la puesta de sol ("Púrpuras de incendio manchaban el horizonte. Los días trágicos revivían en aquel aparato de llamaradas"[751]), por otra parte y sugerido por el efecto de los reflejos luminosos sobre el mar, en el vago recuerdo de la estatua devuelta a la vida ("Ya no recordaba nada. Sólo una vaga visión del incendio, una sensación tenebrosa despertada a la vista de aquel mar"[752]), y por último –en una transición magistral– en los ojos y la carne del anacoreta. El fuego, de resonancias varias en la pieza y siempre presente por la acción solar, ocupa un lugar escénico central en la tentación[753], es asimismo un recuerdo del destino de las ciudades culpables y malditas que además prefigura los horrores infernales, y al desplazarse a la mirada llameante del monje recoge todas esas implicaciones para sugerir la presencia definitiva, la victoria de lo diabólico sobre él, la caída que lo acerca más a Fausto que a los santos tentados en el desierto, pues con esa mirada se expresa el triunfo de las nuevas emociones de orgullo, de ambición y sobre todo de curiosidad sacrílega:

> Sosistrato temblaba, formidable. Una llama roja incendiaba sus pupilas. El pasado acababa de desvanecerse en él, como si el viento de fuego hubiera barrido su alma [...] un ansia espantosa le quemó las carnes [...] Los ojos del anacoreta brillaron, como si en ellos se concentrase el resplandor que incendiaba las montañas[754].

Y si la tradición artística, la atmósfera y ciertos elementos hacen pensar en un periplo imaginario, también apunta a ello la exigencia de verosimilitud más elemental, ya que parece poco menos que imposible que el debilitado personaje que se nos dibuja pueda realizar una peregrinación de dos días por aquellas tierras áridas. Muy viejo ya, su contextura física está muy disminuida, casi es puro espíritu ("Se había vuelto casi transparente"[755]) apenas alimentado con unos pocos granos de granada por dos palomas, su rutina vital excluye toda acción, pues prácticamente no hace más que orar; para colmo, una vez ha tomado la decisión de ceder a la sugerencia de liberar a la estatua se

[750] *Ibidem*, p. 131.
[751] *Ibidem*, p. 132.
[752] *Ibidem*.
[753] San Antonio tenía entre sus atributos el fuego y, a menudo, se representaba con una ciudad en llamas al fondo.
[754] *Ibidem*, pp. 132-133.
[755] *Ibidem*, p. 129.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dedica a orar y ayunar durante tres días, y cuando al fin emprende la jornada se indica que "sus piernas cansadas apenas podían sostenerle"[756]. Providencialmente la visión surge al borde de la imposibilidad física de alcanzar el destino: "Por fin, cuando sus pies iban a faltarle, las montañas se abrieron y el lago apareció"[757].

No obstante, cuando hablamos de realidades imaginarias no nos referimos a meras ensoñaciones; el contexto de la tentación diabólica acarrea más bien la idea de engaño, fantasmagorías con las que, como con los trucos del prestidigitador o del mago, se ponen en escena presencias ilusorias[758], y por eso en los lienzos sobre las tentaciones se despliega todo un vívido universo fabuloso. Eso es algo que se representa muy bien en la obra de Flaubert –sin duda un modelo importante para Lugones[759]– en la que las tentaciones se introducen reflejando la transformación que tiene lugar, lo que Antonio "ve" de manera efectiva, lo que ocurre a su alrededor, las apariciones y desapariciones, los desplazamientos en el espacio que hay, aunque luego se vuelva a la realidad del anacoreta en su cabaña. Sólo cuando rechaza definitivamente la tentación, ésta se desvanece; por ejemplo, cuando se le ofrece una mesa llena de manjares, en acotación se dice: "Da una patada en la mesa. Esta desaparece"[760]. Hay paralelismos muy relevantes entre ambas obras, y como se verá algunos tienen que ver con el arquetipo fáustico que late en el fondo de ambos personajes[761]. Con el san Antonio de Flaubert somos testigos de una serie numerosa y variada de tentaciones, pero aún poco avanzada la obra se le presenta Hilarión, el representante del diablo, cuya llegada tiene que ver con el fracaso de cierta clase de tentaciones: "Se presentaron todos los Pecados Capitales. Pero sus ruines asechanzas se estrellan contra un Santo como tú"[762], le dice. Él viene a ofrecerle estímulos más difíciles de vencer para un hombre de espíritu, los mismos que, por cierto, también seducían a Fausto: aquéllos que espolean la curiosidad,

---

[756] *Ibidem*, p. 130.
[757] *Ibidem*.
[758] Burton hace una digresión en su tratado para discutir la naturaleza de espíritus y demonios, y habla de la tradición que considera cómo aquéllos pueden engañar los sentidos del hombre, crear ilusiones representando objetos y sensaciones vanos, que no tienen consistencia real. Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 160, 162.
[759] Comenta T. Alva Negri que "Ya en 1911, Juan Más y Pí había advertido en este libro [*Las fuerzas extrañas*] la influencia de Poe y de Villiers de L'Isle Adam, de Wells y, por algunos pasajes de impecable prosa, la familiaridad que Lugones tenía con la obra de Flaubert". Cf. T. Alva Negri, *Lugones: planteamientos para una crítica*, op. cit., p. 34.
[760] Cf. G. Flaubert, *La tentación de san Antonio*, Madrid, Cátedra, 2004, p. 47.
[761] Los ecos del *Fausto* de Goethe en *La tentación de san Antonio* de Flaubert son evidentes y han sido destacados por la crítica. Borges escribió de esta obra: "De los muchos libros de Flaubert, el más raro es *Las tentaciones de San Antonio.* Una antigua pieza de títeres, un cuadro de Peter Breughel, el *Caín* de Byron y el *Fausto* de Goethe fueron su inspiración". Cf. J. L. Borges, "Gustave Flaubert: *Las tentaciones de san Antonio*", *Biblioteca personal. Prólogos*, en en *Obras completas IV*, op. cit., p. 484.
[762] Cf. G. Flaubert, *La tentación de san Antonio,* op. cit., p. 67.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el deseo de saber, y que en el terreno teológico reside en la tentación herética, para lo que hace desfilar interminables grupos de herejes de todas las facciones. Hilarión intenta infundir la duda con respecto a cuestiones del Nuevo Testamento enzarzándose en una conversación sobre las Sagradas Escrituras, pero en realidad no hace sino reproducir dudas y pensamientos que el eremita se ha planteado; cuando el guía diabólico le expone inconsistencias de los Evangelios, Antonio, perplejo, sólo acierta a asentir musitando: "En efecto…, en efecto…"; aquél continúa sus exposiciones y acaba por preguntar al desconcertado hombre: "¿Es que jamás habías pensado en ello?", a lo que él responde –como dándose cuenta de que se están reproduciendo las conversaciones que con frecuencia tiene consigo mismo–: "Sí… A menudo… Embotados o violentos, estos pensamientos están en mi mente. Los aplasto, vuelven a aparecer, me ahogan; y a veces creo que estoy maldito"[763]. Ya al principio de la obra, al rememorar su pasado y recordar el tiempo en que vivió instruyéndose junto al anciano Dídimo en una ciudad llena de herejes, reconoce: "Sus discursos [de los herejes] me vienen a veces a la memoria. Por más que no les haga caso, originan trastornos"[764]. A veces Hilarión parece ser incluso la voz de la conciencia de Antonio:

> Repasa en la Escritura todas las cosas que te escandalizan, porque no eres capaz de comprenderlas. Igualmente, esos dioses, bajo sus formas criminales, pueden contener la verdad. Queda aún por ver. ¡No pienses en eso!
> ANTONIO:
> ¡No!, ¡no!, ¡es un peligro![765].

Vuelve a ocurrir algo similar de modo aún más marcado cuando el diablo lo conduce por los aires: Antonio ve la tierra desde arriba e intenta "descubrir las montañas donde el sol se pone cada tarde", el diablo sentencia: "¡El sol no se pone nunca!", y en acotación leemos: "Antonio no se sorprende de esta voz. Le parece un eco de su pensamiento, una respuesta de su memoria"[766]. Después, cuando al fin lo deja libre, tras la confusión inicial, el eremita se dice:

> Él mismo me repetía todo lo que aprendí del viejo Dídimo sobre las opiniones de Jenófanes, de Heráclito, de Meloso y de Anaxágoras, sobre el infinito, la creación, la imposibilidad de conocer nada![767]

Parece producirse una especie de desdoblamiento en la conciencia del santo, un desdoblamiento que se pone en escena mediante los interlocutores que aparecen en las visiones de Antonio, y eso mismo ocurre con el Sosistrato de Lugones, cuyo nombre

[763] *Ibidem*, p. 74.
[764] *Ibidem*, p. 33.
[765] *Ibidem*, p. 169.
[766] *Ibidem*, p. 189.
[767] *Ibidem*, p. 199.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

puede tener –entre otras que veremos– esa implicación, pues el escritor argentino era lo suficientemente aficionado a los juegos de palabras y a buscar contenidos significativos en los nombres (no tenemos más que recordar todo lo que dedujo del suyo propio y las explicaciones etimológicas que abundan en su *Prometeo*) como para permitirnos pensar que el de Sosistrato contiene una fusión de "sosia" (doble) y "estrato": una base común para un desdoblamiento. La llegada misma del peregrino va precedida de una información que puede sembrar la sospecha: "Desde hacía más de cincuenta [años], ningún caminante había pasado por allí"[768]; en la conversación que mantienen aflora la información común que comparten y que excita el afán herético:

> —He visto los cadáveres de las ciudades malditas —dijo una noche a su huésped; he mirado humear el mar como una hornalla, y he contemplado lleno de espanto a la mujer de sal, la castigada esposa de Lot. La mujer está viva, hermano mío, y yo la he escuchado gemir y la he visto sudar al sol del mediodía.
> —Cosa parecida cuenta Juvencus en su tratado *De Sodoma*, dijo en voz baja Sosistrato.
> —Sí, conozco el pasaje, añadió el peregrino[769].

La resistencia que opone el anacoreta para aceptar la proposición que se le hace es la que le inspira su conciencia desdoblada (un *demon* puede ser un incómodo visitante de nuestra propia conciencia):

> [...] Yo he pensado que sería obra de caridad libertarla de su condena...
> —Es la justicia de Dios, exclamó el solitario.
> —¿No vino Cristo a redimir también con su sacrificio los pecados del antiguo mundo? replicó suavemente el viajero que parecía docto en letras sagradas. ¿Acaso el bautismo no lava igualmente el pecado contra la Ley que el pecado contra el Evangelio?...[770]

También para Sosistrato, como para el san Antonio de Flaubert, la tentación herética será la más fuerte. En la primera parte de la narración de su vida se nos da idea de los peligros que hay en el camino a la santidad de los cenobitas, pero con la vívida imagen de que finalmente "El demonio, vencido, aullaba de impotencia bajo el pie de los santos monjes"[771] sabemos que han culminado con éxito ese escarpado trayecto. Los anacoretas han debido sufrir acosos de muchos tipos; sin embargo, al pobre Sosistrato espera la prueba más dura: ésta no desafía las debilidades de la carne, es más sutil, se trata de la tentación herética, que muestra el lado más peligroso del demonio –sus asechanzas acudiendo a la teología–, pues pone a prueba la necesaria humildad despertando una soberbia incompatible con la santidad, y apela además a la peligrosísima curiosidad, otro terrible escollo para la santidad. Fausto interrogó a Mefistófeles para conocer los entresijos teológicos, y el san Antonio de Flaubert, que se

[768] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 129.
[769] *Ibidem*, pp. 129-130.
[770] *Ibidem*, p. 130.
[771] *Ibidem*, pp. 128-129.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

enfrenta a toda una cohorte de partidos heréticos, afirma con conocimiento de causa que el diablo "Ataca a los fuertes por medio del espíritu, y a los otros a través de la carne"[772]. En varios lugares del texto de Flaubert se nos da idea del terrible riesgo latente en esa clase de sugestiones. Durante el encuentro de Antonio con Simón el Mago éste le pregunta si desearía poseer sus artificios, lo que constituye una oferta tan atractiva que Antonio se pregunta interiormente: "¿Por qué no?"; tal regalo satisfaría la ambición de poder mediante el dominio de las fuerzas y brindaría la posibilidad de obrar milagros (y es, por cierto, de la misma naturaleza que lo que se le ofrece a Sosistrato):

> El que conoce las fuerzas de la Naturaleza y la sustancia de los Espíritus debe obrar milagros. Es el sueño de todos los sabios y el deseo que te consume; ¡confiésalo![773].

El encuentro con Apolonio (se trata de Apolonio de Tiana, pues también aparece su compañero Damis) es de nuevo prueba durísima para Antonio, pues aquél le propone un mar de conocimientos y ante su incitación de descubrirle dónde crece cierta planta que resucita a los muertos, el pobre santo exclama: "¡Oh!, ¡cuánto sufro!, ¡cuánto sufro!"[774]; tan intenso es el acoso que deberá pedir ayuda a Jesucristo para evitar ceder. Al principio del siguiente acto reconoce así la fuerza de una tentación que ha provocado en él una curiosidad impía:

> ¡Éste vale por todo el infierno! Nabucodonosor no me había deslumbrado tanto. La reina de Saba no llegó a fascinarme de manera tan completa. Su modo de hablar de los dioses despierta el deseo de conocerlos[775].

No obstante el momento más arriesgado surge ante la posibilidad de conocer al mismísimo Diablo; Hilarión tienta a Antonio preguntándole si quiere verlo y la fascinación del santo le hace aceptar el recorrido por los cielos sobre las espaldas del Tentador:

> ANTONIO
> *No se despega ya de aquella mirada; está cautivado por la curiosidad del Diablo. Su terror aumente, su deseo se vuelve desmesurado.*
> ¿Si, a pesar de todo, lo viera?..., ¿si lo viera?...
> *Luego, en un espasmo de cólera:*
> El horror que le tengo me liberará de él para siempre. ¡Sí!
> *Aparece un pie hendido.*
> *Antonio se lamenta de su decisión.*
> *Pero el Diablo se lo echa sobre sus cuernos y lo lleva*[776].

El recorrido lo lleva a experimentar un placer intelectual inusitado, el gozo del conocimiento y la comprensión, y aún más, el sentimiento de lo sublime, tentaciones

---

[772] Cf. G. Flaubert, *La tentación de san Antonio,* op. cit., p. 169.
[773] *Ibidem*, p. 119.
[774] *Ibidem*, p. 138.
[775] *Ibidem*, p. 143.
[776] *Ibidem*, p. 188.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que consiguen arrebatar al santo hasta el punto de que las explicaciones cósmicas del diablo le hacen proferir:

> ¡Sí... sí! ¡Mi inteligencia lo comprende! ¡Es un gozo superior a los placeres de la ternura! ¡Me siento anonadado ante la enormidad de Dios!
> EL DIABLO:
> Así como el firmamento se eleva a medida que subes, crecerá con la elevación de tu pensamiento; y sentirás aumentar tu gozo después de este descubrimiento del mundo, en este ensanchamiento del infinito.
> ANTONIO: ¡Ah, ¡más alto!, ¡más aún![777]

El entusiasmo de Antonio es de filiación fáustica; se han despertado en él de momento el orgullo, la ambición, una curiosidad ilimitada; el diablo lo está ganando a través del intelecto hasta el extremo de que en su viaje sideral Antonio se extiende sujetándose a sus cuernos y ocupa prácticamente toda su envergadura, confundiéndose con él; entonces "Recuerda con desdén la ignorancia de tiempos pasados, la mediocridad de sus sueños"[778]. No obstante, al brote de insatisfacción –victoria provisional del diablo– sigue un diálogo teológico-metafísico entre ambos (el diablo teólogo es también aquél al que interroga Fausto), y finalmente el vértigo del infinito que le propone el Tentador hace exclamar al santo: "¡Basta! ¡Basta! ¡Tengo miedo! ¡Voy a caer al abismo!"[779]. Ese punto de retorno marca la diferencia con la ambición fáustica, y también con el Sosistrato de Lugones. El abismo: he ahí el verdadero pasaporte al infierno; aceptarlo implica aceptar la caída definitiva, a costa de lo que sea; por ello, el monje de "La estatua de sal" adquiere los contornos nítidos del arquetipo fáustico: él si acepta el abismo que hace retroceder al Antonio de Flaubert; satisfecha la vanidad por la resurrección de la estatua, lo consume algo aún más peligroso, una curiosidad que le quema las carnes, y la advertencia de la mujer de Lot encuentra el rotundo desafío del eremita:

> —¡Dime qué viste!
> —No... no... ¡Sería el abismo!
> —*Yo quiero el abismo*[780].

La tradición que comparten, construida a partir de las experiencias de los padres del desierto y reflejada en las artes y en la literatura, se manifiesta también en otros aspectos. Los ardides del demonio son poderosos y sabe presentarse en la forma que más place, la más propicia al engaño[781]. En *La tentación de san Antonio* Hilarión

---

[777] *Ibidem*, p. 191.
[778] *Ibidem*, p. 192.
[779] *Ibidem*, p. 193.
[780] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 133. Las cursivas son mías.
[781] Huarte de San Juan, que habla de una gracia sobrenatural que da Dios a algunos hombres para reconocer qué procede de Dios y qué del diablo afirma su necesidad porque "muchas veces viene el

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aparece de ermitaño y, antes de someter al santo a una de las tentaciones más peligrosas y mostrarse como el diablo, surge delante de él "transfigurado, bello como un arcángel, luminoso como un sol"[782]. La tradición fáustica mantiene la ironía de hacer que, por petición de Fausto con frecuencia, el diablo se presente vestido como un monje, incluso se le pide en la obra anónima de 1587 que aparezca en hábito de monje franciscano y con una campanilla[783]; la ironía parece acentuarse con estos rasgos, representativos de dos paradigmáticos vencedores del diablo: la campanilla era uno de los atributos de san Antonio y a menudo se le representaba con ella en las artes plásticas, y la historia de san Francisco cuenta con el episodio de la expulsión de los diablos de Arezzo, suceso reflejado a finales del siglo XIII por Giotto en un fresco en la basílica superior de San Francisco, en Asís (fig. 129). También en "La estatua de sal" se vale el Maligno de argucias semejantes para que el eremita acepte de buena gana sus sugestiones: para el primer encuentro toma la apariencia de peregrino, dada en sermones medievales, y la lucha interior que sostiene el asceta durante meses se dirime con la aparición de un ángel en sueños que le ordena ejecutar el acto sacrílego. Quizás el mayor pecado que comete Sosistrato desde el principio es el de inmodestia; demasiado seguro de su santidad, edificada sobre duras pruebas, espera "con unción perfecta el día de su ascensión a la bienaventuranza"[784]. A todo suceso sobrenatural que acontece le atribuye un origen divino; deja, pues, de estar en guardia contra el demonio. Sólo cuando está a punto de realizar el prodigio se hace las preguntas pertinentes:

> ¿No era temeridad el intento de turbar ese sueño? ¿No caería el pecado de la mujer maldita sobre el insensato que procuraba redimirla? Despertar el misterio es una locura criminal, tal vez una tentación del infierno[785].

En la obra de Flaubert el autor se preocupó de reflejar con claridad el estado del santo que lo hacía especialmente vulnerable a los acosos diabólicos, sobre todo al principio y al final de la obra. Las primeras frases pronunciadas por el protagonista no son sino expresión del tedio y la aflicción que lo embargan:

> ¡Un día más! ¡Ya ha pasado otro día!
> ¡A pesar de todo, antaño yo no era tan desdichado![786]

---

demonio a engañarnos con apariencia de buen ángel". Cf. J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias,* op. cit., p. 318.

[782] Cf. G. Flaubert, *La tentación de san Antonio,* op. cit., pp. 144 y 187.

[783] Cf. Anónimo del siglo XVI, *Historia del doctor Johann Fausto,* op. cit., p. 48.

[784] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 129.

[785] *Ibidem*, p. 131.

[786] Cf. G. Flaubert, *La tentación de san Antonio,* op. cit., p. 32.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El sentimiento de desdicha, la sensación de inutilidad de lo que hace, la soledad y el aburrimiento, el desamparo, la apatía que sufre contrastan con los placeres sencillos que experimentaba antes con las tareas cotidianas y la oración. En el último acto, abandonado por el diablo al borde de un precipicio, se siente inmensamente cansado y describe los síntomas de la acedia tal y como los dejaron reflejados los padres del desierto: "¡La oración me resulta intolerable! ¡Tengo el corazón más duro que una roca! ¡Antes desbordaba de amor!..." Rememora de nuevo sus pasadas alegrías, los deleites de la oración, su vitalidad en la labor fundadora de monasterios… Pero esos recuerdos le hacen evocar los encantos de Amonaria, conduciendo su imaginación por la senda del deseo carnal:

> ¡Vaya!, ¡es mi carne que se rebela! En medio de la pena, me tortura la concupiscencia. ¡Dos suplicios a un tiempo es demasiado! ¡Ya no puedo aguantarme más a mí mismo![787]

Incluso experimenta la tentación del suicidio. Y llegará a admitir: "Sí, todo lo que el sol alumbra me desagrada"[788].

Puesto que el centro del tema elegido por Lugones tenía, además de un conjunto de imágenes y motivos asociados, una figura muy definida –por el arte, por la literatura, por la religión– era esencial configurar el tipo con los mimbres de la rica tradición, aplicándoles, eso sí, un nuevo lenguaje simbólico y dándoles unos significados que los revitalizaran. El cuidado diseño tipológico del autor de estos cuentos y la consistencia con que lo plasma puede apreciarse muy bien en "La estatua de sal". Ya hemos dado algunas claves fundamentales de los elementos presentes en este relato que se insertan en el marco global del imaginario y la tipología de la melancolía, pero nos parece relevante consignar los mecanismos concretos de que el autor se vale para integrarlos. Antes de presentar al protagonista de su historia, el narrador de "La estatua de sal" nos introduce en el relato con un esbozo breve pero muy vívido del espacio físico que será el marco de los hechos. Una palabra, que igual sirve para describir un paisaje que un estado emocional, la palabra desolación, da el tono justo para configurar un clima en que ambos aspectos interactúan: "Quien no ha pasado alguna vez por el monasterio de San Sabas, diga que no conoce la desolación"[789]. La aridez, la esterilidad, connotadas con eficacia visual por la siguiente frase, iniciada con una apelación a la imaginación de los oyentes, e intensificada con la mención a una única palmera (elemento "escénico" también presente en la primera página del texto de Flaubert) son simplemente la

[787] *Ibidem*, p. 200.
[788] *Ibidem*, p. 203.
[789] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 127.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

antesala para la concreción de un aislamiento que adopta magnitudes sobrehumanas: "Una *soledad infinita* [...] un *silencio colosal* que parece bajar de las montañas cuya eminencia amuralla el horizonte"[790]. En medio de esa naturaleza hosca, los monjes viven en una reclusión absoluta que limita sus espacios al monasterio y las cuevas donde son enterrados, cuevas que fueron un día las cavernas donde se instalaron Sosistrato y los cenobitas que lo acompañaban. Cavernas, desiertos... lugares que, dice Burton, causan melancolía al instante[791].

Que la melancolía acompaña a los monjes de "La estatua de sal" en su largo retiro es más que probable porque las actividades a que se dedican, los hábitos de vida, el aislamiento en que se mantienen son circunstancias que conducen de un modo prácticamente inevitable a ello[792] y lo prueba la lucha con el demonio que deben sostener, que puede ser otra causa para caer en las garras del humor negro o el efecto de haber caído ya[793]. Pero la intensificación del ascetismo que se produce en Sosistrato cuando se queda sólo, además de otros factores, llevan inexorablemente a los ambiguos dominios de la bilis negra y su planeta regente, Saturno. La edad avanzada, la escasísima dieta y los ayunos exagerados, el celibato, la falta de ejercicio físico, la soledad excesiva... todos esos factores son sistematizados por Burton como causas de melancolía[794], y más aún de la que aflige a eremitas y anacoretas con ilusiones diabólicas, visiones, fantasmas, apariciones, revelaciones, etc.[795]. Son especialmente nocivos el ayuno inmoderado y el aislamiento extremo, que atraen los peores delirios: "Monks, Anachorites, and the like, after much emptiness become melancholy, vertiginous, they think they hear strange noises, confer with Hobgoblins, Devils [...] Such symptoms are common to those that fast long, are solitary, given to contemplation, over much solitariness and meditation"[796], y aunque el autor especifica que esas circunstancias no tienen que ser necesariamente negativas de por sí, pues bien

---

[790] *Ibidem*.
[791] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 210.
[792] En los casos más punzantes de esa "melancolía monástica", como se la denominaría con el tiempo, se era consciente de que los síntomas experimentados habían sido desatados al entregarse a los hábitos de ese tipo de vida. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 95.
[793] Recordemos la idea de que la disposición melancólica se consideraba la propicia para atraer al demonio. Así lo vieron Johann Meyer, Teresa de Ávila, Huarte de San Juan y Robert Burton entre otros muchos.
[794] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., pp. 183, 196, 200, 204, 210, 213.
[795] *Ibidem*, II, p. 893.
[796] *Ibidem*, II, p. 894. [Los monjes, los anacoretas, y similares, después de mucha abstinencia se ponen melancólicos, sufren vértigos, creen que oyen ruidos, dialogan con duendes, demonios [...] Tales síntomas son comunes a quines ayunan durante largo tiempo, están aislados, se entregan a la contemplación, al exceso de soledad y a la meditación].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

administradas pueden llevar a éxtasis divinos que procuren la mayor unión posible con Dios, se extiende en exponer los graves peligros que entraña esa vida y el tipo de melancolía que provoca: "sobriety and contemplation join our souls to God [...] Ecstasis is a taste of future happiness, by which we are united unto God, a divine melancholy, a spiritual wing, Bonaventure terms it, to lift us up to heaven: but as it is abused, a mere dotage, madness, a cause and symptom of Religious Melancholy [...] solitariness, fasting, and that melancholy humour, are the causes of all Hermits' illusions. Lavater puts solitariness a main cause of such spectrums and aparitions; none, saith he, so melancholy as Monks and Hermits, the devil's bath melancholy [...] Polydore Virgil holds that those prophesies, and Monks' revelations, Nuns' dreams, which they suppose come from God, do proceed wholly by the Devil's means"[797].

Puede verse que estas nociones responden a una convergencia entre la acedia descrita por los padres del desierto y la melancolía en el desarrollo experimentado con el humanismo, con sus valores positivos y negativos. Los estudiosos que han rastreado el origen de dicha convergencia nos remiten a Petrarca o Dante, como vimos en otro lugar de nuestro trabajo, pero Agamben la encontró más tempranamente, como también recuerda Bartra, en una carta de san Jerónimo (autoridad muy citada por Burton en su espacio dedicado a la melancolía religiosa), donde vincula el mal que sufren los monjes por su forma de vida con la enfermedad atrabiliaria descrita por Hipócrates: "Hay quienes caen en la melancolía debido a la humedad de las celdas, el ayuno inmoderado, el tedio de la soledad y el exceso de lectura, por lo que les zumban los oídos día y noche, y necesitarían los remedios de Hipócrates más que nuestros consejos"[798]. Hay que tener en cuenta además la potencialidad redentora que se vio a veces en la melancolía religiosa[799], o su carácter de prueba que, vencida, podía suponer una ganancia, como reflejó en el siglo IV Crisóstomo en su epístola al monje Stagirius, así comentada: "el demonio, a quien la santidad siempre ha espoleado a dar batalla, sólo

[797] *Ibidem*. [la temperancia y la contemplación unen nuestras almas a Dios [...] El éxtasis es un anticipo de la felicidad futura, por el cual nos fundimos con Dios, una melancolía divina, una ala espiritual, lo llama Bonaventure, para elevarnos hasta el cielo; pero, si se abusa de ello, puro desvarío, locura, causa y síntoma de la melancolía religiosa [...] la soledad, el ayuno, y ese humor melancólico son las causas de las ilusiones de todos los eremitas. Lavater considera la soledad como causa principal de tales espectros y apariciones; nadie, dice él, tan melancólico como los monjes y los eremitas, una melancolía baño del diablo [...] Polydore Virgil sostiene que esas profecías y revelaciones de monjes, sueños de monjas, que ellos creen provenir de Dios, proceden enteramente de los recursos del diablo].

[798] Cf. San Jerónimo, *Epistolario*m II: 601-602, citado por R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro,* op. cit., p. 188 n. 26. Agamben reproduce la cita en el latín original. Véase en G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* op. cit., p. 42 n. 7.

[799] Cf. G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* op. cit., pp. 42-43.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

puede alcanzar poder real sobre un asceta cuando éste cede a la tentación, cierto es que la «tristeza melancólica» hace más fácil la victoria del demonio"[800]. Es por todo ello por lo que pudieron darse interpretaciones como las de Guillermo de Auvernia ya en el siglo XIII; el escolástico, que adoptó las ideas aristotélicas sobre la melancolía como disposición favorable, las interpretó en sentido teológico y consideró por tanto tal disposición como positiva porque –explican los autores de *Saturno y la melancolía* glosando al autor– "apartaba a los hombres de los placeres materiales y la agitación mundana, preparaba la mente para el influjo directo de la gracia divina y la elevaba, en casos de especial santidad, a visiones místicas y proféticas [...] Para él la excelencia del temperamento melancólico [...] era apropiada para la vida de la contemplación ascética"; sin embargo, esa condición natural no bastaba, pues había que ser capaz de librarse de la tentación, y además existía un peligro que Guillermo conocía: el "de que una inmersión demasiado profunda en las cosas sobrenaturales y un fervor demasiado ardiente transformaran la complexión melancólica en enfermedad melancólica, es decir, en demencia manifiesta"[801]. Alineándose con la tradición prestigiosa del humor negro, Huarte de San Juan –justo antes de aducir la conocida cita del *Problema XXX, 1*– afirma que "el rezar, contemplar y meditar enfría y deseca el cuerpo y lo hace melancólico"[802].

En este contexto no debe olvidarse la síntesis que también se dio en el terreno iconográfico, que hizo común la introducción del monje o eremita entre los hijos de Saturno como representante de la vida contemplativa[803] (fig. 9). Ya el más antiguo ejemplo occidental de imágenes de los "hijos de los planetas", las series del Salone de Padua, incluye entre un buen número de tipos que por algún rasgo físico o moral, gesto o profesión estarían bajo el influjo de Saturno no a uno sino a varios ermitaños[804]. Así pudo decir Agrippa que "Saturno gobierna a los ancianos y monjes"[805], y señalan los autores de *Saturno y la melancolía* que "El Saturno a quien pertenecían los letárgicos y vulgares era al mismo tiempo venerado como planeta de la contemplación elevada, astro de los anacoretas y los filósofos"[806]. También Agamben a la hora de explicarse cuándo se dio la fusión entre el demonio meridiano de origen monástico y el aspecto mórbido de la melancolía, apunta como prueba de la síntesis aceptada, el hecho de que "el tipo

[800] Cf. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 95-96.
[801] *Ibidem*, pp. 92-93.
[802] Cf. J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias,* op. cit., p. 262.
[803] Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología,* op. cit., p. 102.
[804] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., figs. 32-34.
[805] Cf. E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* op. cit., p. 110.
[806] Cf. Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 167.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

iconográfico del acidioso y el del melancólico aparecen fusionados en las ilustraciones de los calendarios y de los almanaques populares a fines de la Edad Media"[807]. La clase de representaciones de santos ermitaños (de san Antonio, de san Jerónimo, de san Juan Bautista) que se dieron con tanta frecuencia a partir del siglo XV, y a las que ya aludimos, recogen con riqueza iconográfica los distintos aspectos que vinculaba a esos tipos con la melancolía: la entrega a la meditación y la contemplación, el combate con las tentaciones (que expresaba la relación entre la melancolía y el demonio), la aridez de la sacrificada vida monástica... No es de extrañar el lugar que se les dio a quienes por multitud de rasgos e ideas asociadas estaban de antiguo ligados a la *tristitia*.

Lo que queda claro es que las posibilidades buenas y malas a que expone la melancolía acaban por diseñar itinerarios con peligrosas intersecciones en las que hay que saber protegerse, y una vez más encontramos que el destino adverso puede resultar inseparable de las mejores cualidades espirituales. Así ocurre en la historia sobre Sosistrato, cuya espiritualización casi sobrehumana y una santidad conquistada a fuerza de sacrificios acaba por desbaratarse. El punto de inflexión se encuentra en la injerencia del demonio meridiano: éste (personificado por el peregrino), al referir su peregrinación "terminando la narración con una historia que preocupó a Sosistrato" abre la espita de "Una preocupación tenaz [que] asaltó desde aquella noche el espíritu del santo"[808]. La sombra de la obsesión planea con su potencialidad destructiva también sobre este personaje de *Las fuerzas extrañas*. El narrador tiene la sutileza de acabar la conversación sobre la posibilidad de libertar a la estatua de sal con las preguntas heréticas del peregrino que, significativamente, no son respondidas por el eremita antes de entregarse al sueño: quedarán resonando como fondo para alimentar sus obsesiones, que llegan a ser tan perturbadoras como para hacer que se debata en la duda durante meses. Como ya dijimos la herejía es una potente arma del diablo, pero además podía considerarse a veces como efecto de la propia melancolía[809]. Las ideas de san Jerónimo al respecto –que Bartra expone– están en la tradición de lo que ocurre en el relato de Sosistrato: "el demonio del mediodía es Satán disfrazado de un ángel de la luz que busca corromper el dogma cristiano; los instrumentos de Satán son, para Jerónimo, los

[807] Cf. G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* op. cit., p. 41.
[808] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 129, 130.
[809] Cf. L. Babb, *The Elizabethan malady,* op. cit., p. 53.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

heréticos, que creen poseer la luz de la verdad pero en realidad distorsionan con sus interpretaciones el sentido de las Sagradas Escrituras"[810].

Pero Lugones nunca nos pone las cosas sencillas. Si atendemos a la herejía a que obedece Sosistrato es inevitable pensar en las implicaciones prometeicas del motivo de la resurrección de la estatua de sal, que tiene un papel fundamental en el cuento de Lugones; sí, también en este caso el personaje tiene ese perfil que lo lleva a la osada transgresión antes de que la curiosidad fáustica se apodere de él. Al fin y al cabo, su ambición creadora se concreta en la reanimación de la estatua, y, aunque no se haya advertido la consistencia del arquetipo prometeico en los personajes de *Las fuerzas extrañas*, ese impulso –presente en varios protagonistas de los cuentos– ha resultado suficientemente notorio: "Esta tentación –en distintas escenografías, épocas y diversidad de personajes– atraviesa la obra de Lugones; trasponer los límites dados: el lenguaje humano para el mono, la humanización de una planta, la reanimación de una estatua"[811]. El caso de "La estatua de sal" incluso nos ofrece un paralelismo también en este aspecto con la tradición literaria concreta en que se inserta; la última visión del san Antonio de Flaubert, que lo lleva a presenciar las más inimaginables y extravagantes formas de existencia, hace que el eremita entre en trance vitalista hasta el punto de que después de ver despertarse la vida de un universo animado por entero afirma rotundamente esa vida; es más, anhela fundirse con ella, pierde el miedo y exclama:

> ¡Oh, qué felicidad!, ¡qué felicidad!, he visto nacer la vida, he visto comenzar el movimiento. La sangre de mis venas late con tanta fuerza que va a romperlas. Tengo ganas de volar, de nadar, de ladrar, de mugir, de aullar. Quisiera tener alas, un caparazón, una corteza, echar humo, llevar una trompa, retorcer mi cuerpo, repartirme por todas partes, estar en todo, propagarme con mis olores, desarrollarme como las plantas, vibrar con el sonido, brillar como la luz, acurrucarme bajo todas las formas, penetrar cada átomo, descender hasta el fondo de la materia –¡ser la materia![812].

Curiosamente el delirio materialista es la tentación final de san Antonio y la vuelta a la materia es el destino último de Sosistrato, si –quitando una capa más del denso entramado simbólico– llegamos a la interpretación teosófica que Lugones nos propone con su cuento. Tenemos que tener en cuenta que, mientras que el protagonista de "La estatua de sal" queda definido tipológicamente por sus rasgos más tópicos, y desde ese punto de vista no se diferencia mucho de otros anacoretas, lo que sí lo

[810] R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro,* op. cit., p. 226.
[811] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 29.
[812] Cf. G. Flaubert, *La tentación de san Antonio,* op. cit., p. 219.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

individualiza es el episodio central de su tentación con la estatua de sal, que es la historia del cuento.

Hemos dicho que no se diferencia mucho de otros eremitas, aunque algunas observaciones preparan el terreno más significativo para su especificidad en el episodio con que acaba el relato, pues Lugones se preocupa de dar suficientes claves para seguir el desarrollo que diseña. Algunos de esos componentes específicos tienen que ver con el proceso de espiritualización que sigue Sosistrato, cultivador de la espiritualidad solar, como los monjes que lo acompañaron y sus "herederos", que ocupan ahora el monasterio de San Sabas. Antes de darnos un primer rasgo representativo de ellos se dice algo del lugar dominado por una desolación absoluta que intensifica la idea de purificación, inseparable de la vida en ese espacio y de la existencia elegida por quienes lo habitan: "Sólo aquellos *que deben expiar grandes crímenes*, arrostran semejantes soledades"[813]. Después van apareciendo atributos eminentemente solares o emblemáticos de un proceso de "solarificación", cuyo simbolismo determinó el propio Lugones en su *Prometeo*. De los monjes que ahora se recluyen en el monasterio y que son los "herederos" del primer grupo de cenobitas se nos dice que "son buenos médicos"[814], y el patrocinio de la medicina por parte de muchos númenes solares es muy destacado en el ensayo del escritor argentino: Apolo, Asclepios, Aristeo pertenecían a ese grupo, incluso Hércules entre los héroes, que era –se nos dice– "médico especialmente invocado contra las epidemias"[815]. El peregrino que narra la historia señala que en la cueva donde antes habitaron los primeros anacoretas "anidan ahora parejas de palomas azules, amigas del convento"[816]; el color irreal de las aves es obviamente un indicativo del valor simbólico de las mismas: si las palomas eran animales de deidades lunares –como Zeus o Afrodita– por sus connotaciones lascivas[817], el color azul, caracterizador de lo solar[818], que habían acabado por adquirir, podría representar ese proceso de "solarificación" que iría paralelo al de la purificación de los monjes amigos. Pero lo que se cuenta en el relato es referido a tiempos anteriores: el peregrino que dice narrar la verdadera historia de Sosistrato afirma haberla oído de labios del hermano Porfirio, que "acabó su santa vida a los ochenta años en la virtud y

[813] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 127. Las cursivas son mías.
[814] *Ibidem*, p. 127.
[815] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 900.
[816] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 128.
[817] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., pp. 914, 923.
[818] *Ibidem*, p. 872.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la penitencia"[819]; este encadenamiento resulta muy adecuado para el tema de la palingenesia que Lugones alegoriza en su cuento; los nombres son, como ya apuntamos, significativos: Porfirio es a la vez el nombre del santo de Tesalónica del siglo V que primero se fue a Egipto para rezar, meditar y hacer penitencia y después pasó un tiempo en una cueva cerca del río Jordán (donde se ubica la historia del relato), y es también el nombre del filósofo neoplatónico discípulo de Plotino que propugnaba la purificación del alma por las prácticas ascéticas y la contemplación. Sosistrato, por su parte, es nombre de un discípulo de Pitágoras, igualmente preocupado por la purificación ascética y seguidor de la doctrina de la transmigración de las almas. En *Prometeo* Lugones nos recuerda las similitudes entre las instituciones religiosas y las cofradías pitagóricas: "las cofradías pitagóricas eran verdaderos conventos, donde no faltaban los votos de pobreza, de silencio y de castidad"[820]. Cuando el narrador inicia el relato de la vida de penitencia de Sosistrato y los cenobitas que se retiraron con él, se concentra en poner de relieve "El sacrificio de aquellos desterrados"[821], que con su dolor evitaban el de los hombres y resultaron ser unos bienhechores para ellos, todo lo cual cuadra con el destino de los héroes solares sacrificados por su amor al hombre. Sus vidas de ascesis purificadora culminan con la santidad en lenguaje cristiano y supone, para la filosofía de Lugones, un desprendimiento de la materia –hasta la medida en que es posible– afín a la espiritualidad solar. Cuando Sosistrato se queda solo se lo describe ya "muy viejo, muy pequeñito. Se había vuelto casi transparente"[822]; como observa M. A. Semilla "La vida de Sosistrato se sitúa en el límite entre lo terrestre y lo divino (por oposición a la descripción de lo natural, que linda con lo infernal). De ahí que, a efectos de la espiritualización del personaje, se niegue lo estrictamente biológico, y se le someta (al personaje) a un proceso de desmaterialización, de pérdida de sustancia"[823]. No obstante, al personaje aún lo une un delgado hilo con la materia, y ese hilo es figurado simbólicamente en los granos de granada con que lo alimentan las palomas amigas: ya nos referimos al significado de las aves amorosas, pero los frutos que le proporcionan al solitario –que también pertenecen a la lunar Afrodita–, tienen unas implicaciones algo más profundas; se relacionan con el mito iniciático del rapto de Perséfone: cuando su madre Deméter la encuentra, ya es imposible que deje el Hades para siempre, "pues

[819] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 128.
[820] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 890 n. 100.
[821] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 128.
[822] *Ibidem*, p. 129.
[823] Cf. M. A. Semilla, "La organización narrativa de «La estatua de sal»", op. cit., p. 90.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Perséfone ha comido en la mansión infernal el grano de la granada, lo cual la encadena a las regiones inferiores, donde debe permanecer durante un tercio del año"[824], ya que el haber tomado ese fruto simboliza que ha tenido contacto carnal con Hades y "por la materialización a ello inherente, está condenada a renacer", y queda "*lunificada* por la acción sexual de su raptor", adquiriendo ella misma la identidad simbólica con "el alma caída en la materia"[825]. Así pues, los símbolos del proceso seguido por el eremita son necesariamente mixtos, lunisolares, porque habitando en la vestidura de carne no puede desprenderse del todo del componente lunar de materialidad –a pesar del denodado esfuerzo diario–, y prefiguran el viaje a los infiernos que emprenderá. En su relato Lugones escenifica un nuevo aspecto de los equilibrios y combates entre lo solar y lo lunar –también en el interior del hombre mismo–, que tiene que ver con los ciclos de la palingenesia (el autor nos explicó en *Prometeo* que ésta, junto con la cosmogonía, constituía la enseñanza de los misterios).

A partir de ese estado de cosas asistimos, con la llegada de la figura diabólica, al contacto con lo lunar puro: la evocación de la depravación de las ciudades malditas, la mujer de Lot manchada por su contacto con lo abyecto que en el momento final invoca a "Elohim" ("Jehová era uno de los *Elohim* hebreos, o *jefes de las huestes de espíritus lunares*"[826])... La tentación a que sucumbe el protagonista de la historia lo vincula con ellos, a pesar de las prevenciones que toma para no contaminarse, pues procura evitar los restos de la ciudad muerta "a fin de que sus pies no se manchasen a su contacto"[827]. Es pertinente rescatar el juicio de Hinterhäuser sobre el valor mítico que adoptaba el tema de la ciudad muerta en los mejores ejemplos, en que –nos decía– "la carga simbólica de la ciudad muerta se aproxima a las antiguas sagas de los infiernos y de viajes a los infiernos"[828]. Cuando Sosistrato está por fin casi al término de su vida de expiación, con su purificación –valga decir solarificación– casi concluida, sufre el contacto con la materialidad más grosera y la caída en pasiones humanas como la curiosidad, que lo sujetan a la ley de fatalidad y condenan su alma a recomenzar el peregrinaje de la encarnación en distintas existencias, lo cual lo encadena a la materia durante una "eternidad", el periodo de manifestación del universo; la pregunta que su curiosidad suscita vuelve a poner en primer plano el gesto fatal de mirar hacia atrás, es

[824] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 936.
[825] *Ibidem*, p. 937.
[826] *Ibidem*, p. 914. Las cursivas son mías.
[827] *Ibidem*, p. 131.
[828] Cf. H. Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos,* op. cit., p. 65.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como una repetición del mismo y lo obliga a reiniciar el ciclo de reencarnaciones, que es –en palabras de Lugones– "El verdadero infierno de la filosofía pagana"[829]. La historia de Sosistrato y la estatua de sal ilustra, pues, la palingenesia, igual que lo hace la del mito de Orfeo y Eurídice, según lo explica Lugones en *Prometeo*, donde además compara el gesto del enamorado con el de la mujer de Lot:

> Eurídice, sustraída del Hades por el encanto de la lira que su esposo pulsaba, pero recayendo en su condición de "sombra" a causa de no haber sabido él contener la curiosidad de verla, con el mismo movimiento de la mujer de Lot –volver la cabeza– era el alma peregrina con sus recomienzos y desfallecimientos representados materialmente por el amor a la mujer, agente de la materia y de la fatalidad. Pero Eurídice misma es el espíritu puro encadenado a la materia por las debilidades humanas que restablecen el imperio de la fatalidad, velando su esplendor eterno. La leyenda tiene una gran importancia, y es la que con mayor claridad simboliza la palingenesia, fundamento de la mitología[830].

La proeza de Sosistrato supone también una especie de bajada al Hades, donde la estatua de sal representa el estado impuro del alma, vestida de materialidad: la mujer que tuvo la debilidad de la curiosidad tenía el alma "vestida de confusión. Había dormido mucho, un sueño negro como el sepulcro. Sufría sin saber por qué, en aquella sumersión de pesadilla"[831]. En el mismo momento en que Sosistrato ejecuta el prodigio de la reanimación de la estatua y obtiene la gratitud de la mujer liberada, el orgullo que lo eleva es paralelo a una especie de resurrección del castigo, no sólo por los resplandores del atardecer, sino porque de pronto siente el anacoreta que retrocede en el tiempo y recuerda incluso haber sido "actor en la catástrofe" hasta el punto de que "esa mujer...¡esa mujer le era conocida!"[832]; con ello se despierta aún más, irresistiblemente, su curiosidad. Asistimos a una repetición cíclica, y podríamos conjeturar que el Sosistrato espiritualizado de ahora "ocupa" el alma en peregrinaje que un día encarnó en Lot, quien indudablemente fue "actor en la tragedia" y conoció a esa mujer; ello haría aún más relevante la comparación con el mito de Orfeo, pues también Sosistrato habría bajado a los infiernos para rescatar a quien en otro tiempo fuera su esposa, y habría sucumbido a la debilidad del músico, repetida en el gesto de la que fue convertida en estatua de sal.

Esta interpretación del episodio de Sosistrato con la estatua de sal no se contradice en absoluto con lo que dijimos anteriormente en torno a la tradición de las tentaciones, y no desdice el carácter ilusorio de los hechos, pues el descenso a los

---

[829] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 904
[830] *Ibidem*, p. 906.
[831] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 132.
[832] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

infiernos, como parte por ejemplo de los viajes iniciáticos de los misterios, no era sino una experiencia visionaria.

El complejo entramado narrativo acentúa la idea de creación mental y deja una extraña sensación de mezcla de identidades: todos los personajes de relevancia que aparecen son narradores, y es como si formaran parte de ese encadenamiento de almas en que se sustenta la palingenesia; sus identidades parecen tener lazos secretos: ¿tiene algo que ver el peregrino que narra la historia desde el principio con el otro peregrino, Satán disfrazado de tal, que cuenta su peripecia a Sosistrato y lo visto en las ciudades malditas? ¿Es el monje Porfirio otra encarnación de Sosistrato y por eso conoce su historia hasta el final, o fue él mismo el sujeto de las tentaciones, de las que se habría redimido por la penitencia en que "acabó su santa vida", como ocurrió a san Antonio?

En lo que respecta a la valoración del personaje encontramos que no se desprende un juicio estrictamente negativo de él en la pieza, que no se trata meramente de representar "El tema de la curiosidad castigada"[833]. La resolución es ambigua; sí, es una figura caída, pero su estatura intelectual aparece engrandecida cuando se atreve a cruzar una frontera vetada en aras del conocimiento; pese a su pequeñez física se lo describe temblando "formidable", y la llama roja que brilla en sus pupilas es el fuego de la condenación, pero sigue siendo emblema del atrevimiento prometeico. También intuye el monje que la función prometeica, la labor libertadora que se arroga, implica la aceptación de un sacrificio: "¿No caería el pecado de la mujer maldita sobre el insensato que procuraba redimirla?"[834]. Y aunque es la pasión de la curiosidad lo que lo destruye finalmente, la arrogancia con que acepta el abismo y la muerte están más cerca de la psicología del artista que de la pequeñez del hombre medio.

Puesto que mucho se ha dicho del estupendo final del cuento, sólo nos resta destacar la habilidad que Lugones muestra para manejar el simbolismo solar, también al emplear el astro como elemento "escénico" significativo: el sol de mediodía, de importancia vital, despliega su predominio absoluto casi hasta el final; sin embargo, es el sol descendente el que acompaña la incursión de Sosistrato en el mundo de las sombras, y el momento en que el sol se pone precede con inmediatez la oscuridad definitiva de su muerte.

[833] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 29.
[834] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 132.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.11. "El milagro de san Wilfrido". El mártir

"El milagro de San Wilfrido" es el primer cuento de los que se contienen en *Las fuerzas extrañas* que Lugones publica por separado; aparece por primera vez en *El Tiempo* el 15 de abril de 1897[835], aunque esta versión presenta variantes considerables con respecto a la que vería la luz en el libro de 1906, de mayor sobriedad estilística[836]. El asunto del relato tiene como fondo sucesos y personajes históricos relacionados con la primera cruzada y el asedio a Jerusalén durante junio y julio de 1099, e introduce la fábula legendaria que tiene como protagonista al personaje ficticio Wilfrido de Hohenstein.

La narración se inicia el 15 de junio de 1099, cuando las huestes sitiadoras dirigidas por los señores nobles se consumían de sed fuera de las murallas de la ciudad santa, en una tierra desolada. A la llegada de un correo anunciando el arribo al puerto de Jafa de naves con marineros que habían de construir máquinas de guerra para ayudar a la misión, fueron enviados cuatro caballeros para guardarlas, entre ellos Wilfrido de Hohenstein, conocido como "el caballero del blanco yelmo". Tal sobrenombre procedía del siguiente episodio: el protagonista, habiendo matado a su esposa en un arrebato de celos, al descubrir que aquélla era inocente visitó a Pedro el Ermitaño en busca de perdón, y éste le impuso la cruz de los peregrinos. Antes de marchar quiso el caballero rezar en la tumba de la esposa y llevarse como recuerdo un lirio que había crecido allí, pero al cortarlo la flor se convirtió en un casco de plata. El relato continúa con las evocaciones de la historia sagrada que despertaba en los caballeros el recorrido nocturno hacia el puerto de Jafa por las tierras de resonancias bíblicas. Wilfrido quedó algo rezagado; mientras, los otros conversaban sobre las historias referidas a la ciudad a que se dirigían, escenario de acontecimientos bíblicos y de fábulas mitológicas, hasta que se percataron al llegar a unas ruinas de que Wilfrido debía de haberse perdido pues no iba con ellos; pero no pudiendo retrasar su misión, de la que dependía el éxito de la toma de Jerusalén, se vieron obligados a continuar sin él. La acción se desplaza a la ciudadela de Jafa donde gobernaba entonces Abu-Djezzar y que era defendida por un millar de musulmanes en espera de refuerzos de otras ciudades. Wilfrido, hecho prisionero, fue llevado ante el temible gobernante, y al oír éste de boca del caballero que estaban cercados por todas partes, sin esperanzas, lo hizo crucificar. Una vez muerto,

[835] *El Tiempo*, núm. 763, 15 de abril de 1897, p. 1. Cf. P. L. Barcia, "Noticia bibliográfica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 60.
[836] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 24.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comenzaron a desclavarlo, pero puesto que no conseguían soltar la mano derecha, el agá la cortó y la dejó clavada, conservando la cruz –aún útil– en la armería. El 12 de julio un emisario llegó hasta Abu-Djezzar para hacerle saber que los cristianos estaban tomando Jerusalén. El musulmán, preparándose para la defensa, bajó hasta la armería y cuando, admirando su arsenal, se encontró bajo la cruz del mártir, con el turbante quitado por el calor que dejaba a la vista el penacho de cabellos en el occipucio por donde esperaba ser conducido al Paraíso por el ángel Gabriel, entró el agá y Abu-Djezzar lanzó improperios contra los cristianos; en ese momento, la mano se animó y retorció entre sus dedos los cabellos del musulmán, que murió atrozmente a sus pies. Los horrorizados soldados que acudieron no se atrevieron a tocar la reliquia hasta que el agá ordenó que lanzaran la cruz por encima de las murallas. Encontrada por los cristianos gracias al testimonio de un prisionero fue exhibida en procesión y se le erigió un altar al caballero mártir; el trozo de madera donde la mano, fresca aún, sujeta el mechón de cabellos quedó conservada dentro de una urna de cristal en un convento de franciscanos en Jafa.

Las luchas entre lo sagrado y lo maldito también forman parte del argumento alegórico de este cuento, si bien se adopta un punto de vista distinto al tomado en "La lluvia de fuego" o en "La estatua de sal". Frente a esos relatos que tienen como motivo, con más o menos protagonismo, la destrucción de una ciudad maldita, de una sociedad en descomposición, de una humanidad materialista, "El milagro de San Wilfrido" nos muestra la victoria por el heroísmo y el dolor de la espiritualidad solar, y el gran emblema de este triunfo es el héroe mártir sacrificado, marcado por un destino adverso, tanto por el grave crimen cometido que exigiría su purificación como por su ineludible final expiatorio, la típica derrota del ser superior que implica el sacrificio de ascendencia prometeica. La terrible conquista a expensas del dolor está densamente figurada en todo el relato. Hay una iconografía del sufrimiento y la desolación, plasmada desde la primera oración del texto en que se consigue aunar el sangriento reflejo de la batalla en los colores del crepúsculo y el tono debilitado de la espera del campamento cruzado:

> El 15 de junio de 1099, cuarto día de la tercera semana, *un crepúsculo en nimbos de sangre* había visto por vigésima quinta vez al campamento cruzado desplegarse como *una larga línea de silencios y de tiendas pardas* alrededor de Jerusalén, desde la puerta de Damasco hasta donde el Cedrón penetra en el valle de Sové que los latinos llaman valle de Josafat.
> Sobre la llanura que se extendía entre el campamento y la ciudad, *algunos bultos denunciaban cadáveres: restos de la jornada del 13* que los franceses libraron sobre la antemuralla[837].

[837] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 63.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se superponen motivos de lo maldito (espacios en que se enseñorearon la idolatría y la herejía) y del sufrimiento para configurar imágenes acuñadas de la aflicción y la melancolía, en un paisaje marcado por las sombras de la muerte:

> El monte Moria, alzábase frente de la puerta Esterquilinaria, al mediodía. Por el norte levantaban sus cumbres desoladas el Olivete y el monte del Escándalo donde Salomón idolatró. Entre estas cumbres, el valle maldito, el valle donde imperara la herejía de Belphegor y de Moloch; donde gimieron David y Jeremías; donde Jesucristo empezó su pasión; donde Joel dijo su memorable profecía: *congregabo omnnes gentes*...; donde duermen Zacarías y Absalón; el valle adonde los judíos van a morir de todas las partes del mundo, se abría lleno de sombra y de viñas negras...[838]

La desolación dominante, que nos recuerda la de "La lluvia de fuego" y "La estatua de sal", sirve aquí para acentuar el heroísmo de los soldados de Cristo:

> Una agonía sedienta consumía a los soldados de la cruz. Las fuentes de Siloé y de Rogel estaban exhaustas. El viento salado, apenas dejaba aproximarse las nubes hasta Jericó. Y aquello estaba tan seco, tan calcinado, que las mismas tumbas antiguas parecían clamar de sed[839].

Y van desplegándose los motivos de la heroicidad: la cruz dominante en la heráldica de los estandartes, la presentación de los señores nobles –vencedores de monstruos– y la más pura imagen de la pesadumbre y la penitencia, Pedro el Ermitaño, caracterizado muy gráficamente en su tienda como "un monje flaco y viejo que tenía un báculo de olivo, [y] vivía mojando en lágrimas toda la longitud de su barba"[840], cuya referencia se da vinculada a la de otro célebre eremita que sufrió los tormentos de la vida ascética, san Jerónimo: "Pedro había podido observar, como san Jerónimo, que en aquella ciudad no se veía un solo pájaro"[841]. Pedro el Ermitaño, personaje histórico que participó, en efecto, en la primera cruzada, es el más apropiado para comprender el carácter de la ciudad sufriente, que comparte protagonismo con Wilfrido y su destino de mártir: "Aquel monje sabía que la ciudad ilustre fundada en el 2023 año del mundo, era una mártir"[842]. El paralelismo entre el héroe y la ciudad santa está implícito en el propio cuento y la condición de mártir de ambos es nombrada en el relato.

Sólo cuando el narrador (en tercera persona en este cuento) ha diseñado el paisaje simbólico que está detrás de su fábula, inicia la relación de los hechos, aunque pronto ha de interrumpirse para insertar el episodio concerniente al protagonista, que compendia emblemáticamente rasgos muy destacados de la espiritualidad solar: Wilfrido, el caballero del blanco yelmo. La blancura es precisamente la cualidad del color que lo define una vez que emprende su camino de expiación, expresado en su

---

[838] *Ibidem*.
[839] *Ibidem*, p. 64.
[840] *Ibidem*.
[841] *Ibidem*, p. 65.
[842] *Ibidem*, p. 64.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

condición de peregrino. Los elementos para su figuración simbólica representan su carácter de héroe solar: los cabellos rubios (detalle repetido hasta tres veces), su efigie de arcángel fuerte y luminoso, la estrella azul que se aprecia al fondo de su mirada agonizante delatando el final de su peregrinaje culminado con el martirio purificador. Luego están todos los elementos relacionados con el blanco al que aludimos: el color del lirio de estaño que forma parte del blasón de su escudo y de ese otro lirio que encuentra sobre la tumba de su esposa, el del casco de plata blanquísima, y después el de su cuerpo inmolado y el de su mano incorrupta[843]. El blanco puede señalar el camino purificador o delatar su apogeo; en el primer caso es el blanco plateado correspondiente al metal de la segunda fase del proceso alquímico, la albedo, y al que debe su tono la flor de estaño del escudo y el yelmo en que se transmuta el lirio crecido sobre el sepulcro de la esposa. Precisamente la historia del crimen y la redención del protagonista aparece refrendada con imágenes del duelo y emblemas de la pureza: la visita elegíaca a la tumba de la desdichada proporciona el contexto adecuado; la flor solitaria que, una vez cortada, es transformada en el yelmo de plata crea una imagen perfecta de la transmutación del dolor en heroísmo, transmutación alquímica en que, como siempre, la melancolía con su doble cara se hace presente y necesaria. Y en ella está implicada la naturaleza de los rasgos del héroe redentor y solar: valentía y castidad; no en vano dijo Lugones en su *Prometeo* refiriéndose al "bienhechor y desdichado Heracles [...] prototipo del paladín" que "La civilización griega, profundamente religiosa y militar, necesitaba reunir *como la cristiana de la Edad Media*, en un solo dechado, *la excelencia de la virtud y las hazañas del valor sin límites*"[844]. La última parte de la historia, la narración del martirio de Wilfrido, culmina con una imagen en que está nimbado por un halo de santidad; su cuerpo es pura blancura transparente –en expresión que coincide con la descripción del Sosistrato de "La estatua de sal"–, una entidad que es ya casi espíritu:

> Y los soldados admiraban en voz baja [...] aquella juventud enemiga, tan viril bajo los cabellos rubios ceñidos ya por un reflejo de apogeos.
> El cuerpo de Wilfrido de Hohenstein no era sino un despojo. Estaba muy blanco, casi transparente, como un vaso de alabastro que ha dejado correr todo su vino; y bajo sus párpados entreabiertos, se vislumbraba una minúscula estrella azul[845].

[843] P. L. Barcia recuerda algunas plasmaciones del motivo de la mano animada en la literatura. Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 24.
[844] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 899. Las cursivas son mías.
[845] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 68-69.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y el símbolo definitivo de la santidad, ratificada por el milagro, sigue teniendo el color de la pureza: es la reliquia que puede verse en una urna, "la mano blanca de San Wilfrido de Hohenstein"[846]. Pero la imagen que representa más emblemáticamente el carácter del héroe es la muerte en la cruz, y ello está relacionado con su voto de castidad; así pues, si dicha castidad era impuesta por la iniciación –explica Lugones– "para libertar al hombre interno, o espíritu solar encarnado", la cruz como "símbolo ideográfico del falo" constituía "un instrumento de suplicio para aquellos cristos, y por esto representábanlos clavados en ella"[847].

Hay, por cierto, un paralelismo claro entre el héroe solar por excelencia, Hércules, y Wilfrido: el primero mató a los hijos que tuvo de Mégara en un acceso de locura y el segundo asesinó a su esposa en un arrebato de celos infundados, y en ambos se trató de un crimen que exigía la expiación; Hércules la cumplió sometiéndose a Euristeo para llevar a cabo sus famosos trabajos, en tanto que Wilfrido se entregó a la causa de la cruzada hasta el extremo de sufrir martirio.

Mencionamos el carácter figurado de la ciudad santa también; Lugones se había referido a la representación simbólica que tienen siempre las "ciudades" míticas, ejemplificándolo con la explicación del significado de Troya, el de Tebas en la alegoría que él señala como evidente en el drama de Esquilo *Los siete contra Tebas* o el de la Jerusalén de la famosa obra de Tasso, según lo hizo explícito el poeta italiano en un prólogo, "Preocupado de imitar estrechamente lo antiguo"[848]. Lugones, para quien el poema de Tasso fue la primera lectura que escuchó – profundamente conmovido– de labios de su padre[849], retoma en este cuento temprano el mismo contexto histórico que aparece en *Jerusalén libertada* reelaborando la construcción alegórica, para representar en la ciudad mortificada, "mártir", el destino desdichado de la estirpe solar:

> ¡cuánta sangre había manchado sus piedras, cuánta desolación había caído sobre la reina glorificada por la salutación de Tobías: *¡Jerusalem, civitas Dei, luce splendida fulgebis!*[850]

Aunque el narrador, después de presentar al protagonista, reanude el relato de los hechos, en realidad la anécdota se reduce a evocar, tomando como pretexto la travesía nocturna de los caballeros, la densa historia que se vincula a los lugares por donde pasan y a la ciudad a que se dirigen. Así vemos que en el cuidado esquema

---

[846] *Ibidem*, p. 71.
[847] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 847.
[848] *Ibidem*, p. 905.
[849] A ese detalle de su vida se refiere el escritor en *Itinerario de ida y vuelta* y en *Historia de Sarmiento*. Cf. J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., pp. 24-26.
[850] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 64-65.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

simbólico se van repitiendo ciertos motivos y personajes que sirven para esbozar el carácter de esos lugares, como los paisajes áridos, los espacios de resonancias míticas que remiten a un pasado cargado de hazañas heroicas y de sufrimientos; entre ellos se destaca el que sugiere la nueva mención al doliente profeta de las *Lamentaciones*, representado como melancólico por Miguel Ángel (fig. 130)[851] y Rembrandt (fig. 131): "el valle del Terebinto, *el de Jeremías, dolorosa entrada de los montes de Judea* poblados de jabalíes"[852]. Poco después se repite asimismo la mención a san Jerónimo, completando –frente a las gestas de los valientes y las dominaciones de los malvados– una tríada del dolor y el sacrificio penitencial: Pedro el Ermitaño, Jeremías y san Jerónimo. Subrayamos este diseño porque hay que entender que es considerado por el autor como algo central en el relato, de modo que la insistencia en ciertos detalles o elementos se justifica por la función que tienen en el proyecto alegórico, no – o al menos, no principalmente– por el deseo de hacer más verosímil el relato, como se ha dicho[853]. El resultado es ciertamente inferior al de otros cuentos; éste no tiene la perfecta factura de los mejores, ni su fuerza, ni su equilibrio en el uso de los recursos narrativos, pero es más coherente y unitario en su conjunto de lo que parece. A. García Ramos ha resumido sus defectos así: "Falta de solidaridad entre las partes, tendencia a la digresión, postergación del argumento, otro elemento hay que añadir a esta nómina de aspectos que evidencian un cierto desdén por el argumento: incluye personajes cuya participación en el relato queda sin justificación. Tal es el caso de Pedro el Ermitaño, a quien se presenta en la primera secuencia como evocador de la historia de la ciudad, para no volver a hacerse referencia él"[854]. El error de percepción hace que el crítico incluso se olvide de que ese personaje también tiene un papel en el episodio ficcional sobre el pasado de Wilfrido. La alusión a Pedro el Ermitaño se comprende y justifica dentro del diseño simbólico a que hemos aludido, y no sólo por el hecho de que sea un personaje histórico entre los protagonistas de la primera cruzada. Precisamente su inclusión en la historia privada del mártir refuerza la condición del ermitaño: ahí es

[851] Así describe Giorgio Vasari la imponente figura: "Se ve a Jeremías con las piernas cruzadas, una mano en la barba, posando el codo sobre la rodilla, y la otra sobre el regazo y la cabeza inclinada de una manera que representa claramente la melancolía, los pensamientos, la meditación y la amargura que siente ante su pueblo". Cf. G. Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 383.
[852] *Ibidem*, p. 66. Las cursivas son mías.
[853] "Para que el relato sea más verosímil se hace acopio de datos, fechas, referencias de carácter erudito". Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 70.
[854] *Ibidem*, p. 71.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

distribuidor de la gracia del perdón, pero también guía espiritual que al imponerle la cruz del peregrino le indica la vía para la redención y le señala su destino.

La última parte del cuento, cuando habiendo caído Wilfrido en manos de los musulmanes asistimos a su martirio y milagro, reaviva el contraste entre la vileza del malvado Abu-Djezzar, que pertenece a las sombras de lo maldito y es presentado en esbozo agresivo como "un musulmán de ojos aguileños y perfil enérgico como un hachazo", y la grandeza heroica, sosegada y luminosa de Wilfrido: "Una sonrisa heroica iluminó la juventud del caballero". El recuento orgulloso que éste hace de las posiciones de los cristianos le sirve para incluir una imagen del martirio valeroso que prefigura el suyo: "los condes de Flandes y de Normandía acampan al norte, allá mismo donde fue apedreado san Esteban", y sus últimas palabras adquieren profundidad profética: "óyelo Sarraceno: antes de un mes, los soldados de Cristo entrarán en Jerusalén por el norte, el occidente y el mediodía"[855]. Los musulmanes aparecen no sólo moralmente sino también intelectualmente como inferiores, representantes de la fuerza bruta propia de lo lunar, y animalizados en el atributo más elevado del hombre, su lenguaje: de Abu-Djezzar, que se expresa continuamente con la imprecación y el insulto, se dice además que "rugió de rabia", y de los soldados que se aproximaban hasta el martirizado Wilfrido, fascinados por su belleza, que "admiraban en voz baja, con palabras bárbaramente desgarradas en vómitos guturales, aquella juventud enemiga"[856]. Las últimas descripciones del crucificado son muy plásticas, resaltan esa belleza realzada por la muerte y la blancura, pues la efigie del mártir tiene inscritos los signos del dolor, pero también los de la penitencia purificadora; esbozada como materia artística se destaca sobre el fondo de un paisaje con el que se crea una imagen poderosa de la desolación, que no escapa al plan iconográfico del texto: "El patíbulo daba al mar, sobre la ciudad ruinosa, desamparado bajo el cielo"[857].

En el desenlace de la historia, el protagonismo de Abu-Djezzar sirve para intensificar no sólo elementos grotescos ("su cabeza afeitada ostentaba en el occipucio el penacho de cabellos por donde el ángel Gabriel lo conduciría al Paraíso el día del juicio"[858]) y siniestros ("Nadaban en sus ojos dos chispas, y bajo su labio crispado, la dentadura fijaba un brillo siniestro"[859]) para su devaluación, sino también el contraste

[855] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 68.
[856] *Ibidem.*
[857] *Ibidem.*
[858] *Ibidem*, p. 70.
[859] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entre los efectos de su atroz muerte, que lo deja con "la lengua apretada entre los dientes"[860] y los brazos descuartizados en convulsiones, y el de la sosegada belleza que cubre el cuerpo del mártir sacrificado.

Por último, el narrador vincula de nuevo el destino de Wilfrido y el de la ciudad sufriente haciendo coincidir el momento de su conquista, en que "El caballero de l'Estoile acababa de saltar sobre las murallas de Jerusalén"[861], con el del milagro del héroe que supone la representación del triunfo y apogeo de la espiritualidad solar.

Para nuestro recorrido hemos ordenado los cuentos de *Las fuerzas extrañas* de un modo significativo que nos permitiera un encadenamiento de por sí revelador. Entre el que comentamos ahora y el inmediatamente anterior ("La estatua de sal") percibimos un contraste muy representativo de la polaridad que Lugones ilustra en sus relatos: los protagonistas de ambas historias son el anverso y el reverso de una misma moneda; esa "moneda" única es el referente de la espiritualidad, del sacrificio, de la caída… Las dos caras contrapuestas son los trayectos inversos, pero rubricados en los dos casos por el dolor, que recorren los personajes: el de Sosistrato es descendente, va hacia el abismo, transita desde la purificación lograda hacia la condenación: el eremita dedica toda su vida a santificarse y sucumbe a la tentación que lo condena; el de Wilfrido es ascendente, el cruzado camina hacia la elevación, realiza un peregrinaje redentor: el terrible crimen cometido demanda una expiación y el héroe se purifica hasta lograr la santidad que pierde Sosistrato. Esta dialéctica fascinó a Lugones, pues está implícita en el imaginario –explotado por el escritor en *Las montañas del oro*– que contrapone la profundidad de los abismos a las elevaciones que representan la montaña o la torre. Ambos extremos señalan un destino que se explica ejemplarmente en los dominios ambivalentes de la melancolía, en cuyo espacio conviven la excelencia y el dolor, lo divino y lo diabólico, y en cuya tipología se inscriben los personajes que estudiamos.

[860] *Ibidem.*
[861] *Ibidem.*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.12. "Los caballos de Abdera". El héroe civilizador

Frente a la mayoría de los cuentos que hemos analizado, de "Los caballos de Abdera" no se conoce versión previa a la que se incluyó en *Las fuerzas extrañas*. Éste y el que acabamos de comentar son los dos únicos casos en que se adopta la narración en tercera persona, si bien en el cuento que nos ocupa ahora la conciencia del narrador se hace presente proponiendo alguna conjetura. El relato se inicia recordando la celebridad que vivió Abdera por sus caballos. La pasión por dichos animales se extendía a todos los ciudadanos, orgullosos de la educación que les procuraban. Semejante inclinación alcanzó tales proporciones que no sólo se convivía con los corceles como si se tratara de personas, sino que se demostraba auténtica veneración por ellos, y acabaron por concederles la mayor cantidad de libertad posible. Al tiempo que la esmerada educación producía efectos asombrosos y extremaba las habilidades de los animales, su "humanización" dio como consecuencia el desarrollo de su inteligencia y de su conciencia. Esto provocó ciertos fenómenos anómalos, incidentes extraños y desagradables, incluso conatos de rebelión; pero los ciudadanos, cegados por su pasión, lejos de alarmarse preferían ignorar los hechos. Sin embargo, un día se produjo la inevitable rebelión de los caballos y el asalto a la ciudad. Los grupos de animales furiosos, conocedores del lugar y de los domicilios de sus antiguos dueños, sembraban la destrucción y se entregaban a abominables excesos, mientras sólo un grupo de vecinos refugiados en una fortaleza era capaz de resistir el ataque. Unos y otros se organizaron como mejor pudieron y se sucedieron ataques y rechazos; a pesar de las bajas en el bando de las bestias, éstas –favorecidas por su superioridad de fuerzas y numérica– avanzaban posiciones hasta hacer ceder las murallas de la fortaleza. Ocurrió entonces algo que infundió el pánico en todos: sobrepasando las copas de los árboles de la cercana alameda, se aproximaba una inmensa figura pavorosa con cabeza de león; los caballos huyeron precipitándose por la playa y los hombres quedaron inmovilizados por el miedo. Sin embargo, cuando la figura salió de la arboleda todos pudieron comprobar con regocijo que era Hércules el que llegaba para liberarlos.

Este cuento, que figura entre los mejor considerados de *Las fuerzas extrañas*, es probablemente aquél en que se percibe de modo más obvio un sustrato alegórico. Ello no obstaculiza en absoluto la narración ni le resta interés, primero porque la construcción narrativa es impecable: vivacidad y precisión descriptiva, agilidad en la exposición del proceso, progresión de la atmósfera emocional; en segundo lugar, porque

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la alegoría no es simple –como estamos acostumbrados a descubrir en Lugones– y los significados que trascienden una comprensión literal se superponen; en tercer lugar, porque ello implica una variedad de matices en el registro, sazonado por notas paródicas y burlescas, o abiertamente cómicas, y traspasado por el fino hilo de ironía que no estorba la fuerza adoptada por la expresión en la creación de poderosas imágenes ni las resonancias grandiosas de las referencias míticas. Es bajo el prisma alegórico como A. García Ramos considera este cuento en el prólogo a su edición de *Las fuerzas extrañas*, dando algunas notas sobre la diferente apreciación que la alegoría ha merecido, lo que implica distintas definiciones de la misma. Por lo que se refiere al relato de Lugones el crítico concluye: "*Los caballos de Abdera* es una alegoría que no deviene en simple abstracción. Lugones narra con minuciosa realidad el estruendo producido por el ejército de cuadrúpedos en un *crescendo* de horror suspendido sólo por el silencio que precede al combate final. El relato fantástico adopta la forma narrativa del mito, y Lugones rinde culto a una de sus pasiones: el mundo helénico. Pero el pasado cobra su verdadero significado en la alusión alegórico-paródica y la fábula regresa al presente finisecular como *boomerang* para denunciar alguna de las costumbres del presente: el materialismo y mercantilismo burgueses, la vida inauténtica y artificiosa, la deshumanización"[862]. Podemos aspirar a un análisis más estructurado y que revele el modo complejo en que las sátiras se yuxtaponen en el relato, y también podemos descifrar la alegoría de raíz teosófica con la que se pretende reflejar un momento culminante de la evolución humana.

Algunas de las fuentes que pueden citarse para el cuento alimentan esos distintos niveles de significados. Las vinculaciones más evidentes se dan, en primer lugar, con la leyenda mitológica de Hércules y uno de sus trabajos, el de capturar las yeguas antropófagas de Diomedes, aunque por la forma de aparición del héroe en el relato está también presente su hazaña contra el león de Nemea cuya cabeza le serviría de casco, y en segundo lugar, con la parte IV de los *Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, que narra "Un viaje al país de los houyhnhnms", donde el protagonista encuentra una sociedad de caballos de racionalidad sencilla y virtuosa –pues no conocen los vicios que las pasiones avivan y sus nefastas consecuencias en el mundo de los hombres–, y a los *yahoos*, una especie de humanos primitivos y repulsivos. P. L. Barcia señala estas fuentes, así como otra que habría sido aprovechada para el desenlace de la historia: la

[862] Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 81-82.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del soneto de José María de Heredia "Fuite de centaures", donde la fuga de las criaturas de doble naturaleza está enmarcada en los presentimientos dictados por un "olor de león" y en "el gigantesco horror de la sombra herculeana"[863].

Las relaciones con la figura de Hércules nos llevan al sentido teosófico de la fábula, aquél por el que se representa el triunfo de la inteligencia ordenadora sobre la confusión de las fuerzas inferiores del instinto. Eso es en definitiva lo que significa la irrupción del héroe solar en la acción del relato, pero la imagen sorpresiva del "monstruo" gigantesco que aparece destacándose por encima de las copas de la arboleda en un momento del clímax excita con efectividad el terror antes de la revelación de identidad que procura el alivio y el regocijo, de modo que la alegoría no se percibe como una equivalencia esquemática. No obstante, el código "secreto" que encierran estos cuentos como escritos reveladores nos invita a escudriñar entre las explicaciones con las que el escritor argentino nos señaló el camino. Lugones dejó dicho, en efecto, lo que simbolizaba la figura de Hércules y sus trabajos:

> Hércules representa la humanidad ya dotada de inteligencia, refiriéndose sus famosos "trabajos" a la evolución antropológica que fijó los caracteres de la especie humana y su dominio sobre la tierra[864].

Identificado con el aspecto humano del mito solar del Apolo vencedor de monstruos como Tifón, "o sea la naturaleza ciega y monstruosa"[865], el escritor formula muy claramente lo que representa tal mito:

> Significa alegóricamente la aparición ordenadora de la inteligencia en la confusión de la materia instintiva[866].

El Hércules que perfila aquí Lugones es precisamente el héroe libertador y civilizador, el vencedor de monstruos como el león de Nemea, cuya piel lo cubre, y como los caballos bárbaramente humanizados. En esta faceta está implícito el antagonismo entre lo solar y lo lunar, pues Hércules o Heracles es caracterizado por el autor de *Prometeo* como "el héroe solar, el paladín de la justicia y del bien sobre la tierra"[867]; bienhechor, pues, y desgraciado –apunta en varios lugares– como corresponde a los de su estirpe, según la larga tradición que comenzó con aquel *Problema, XXX,1* atribuido a Aristóteles en el que se nombraba al héroe como uno de los personajes excepcionales y

[863] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 38.
[864] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 856, n. 64.
[865] *Ibidem*, p. 888.
[866] *Ibidem*, p. 879.
[867] *Ibidem*, p. 987.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

eminentemente melancólicos[868]. Elementos diversos del conflicto explicado en el ensayo de 1910 se conjugan en "Los caballos de Abdera": aunque el nombre de Diomedes no aparece, sí leemos el de dos de sus yeguas al menos (Podargos y Lampón)[869], y el oscuro precedente del rey de Tracia que les hacía devorar a los extranjeros se recuerda en el caso del monarca que lo representa al hacer resurgir las atrocidades permitidas a sus caballos, pues se indica de él que "era quien se mostraba más decidido por los corceles, llegando hasta tolerar a los suyos verdaderos crímenes que los volvieron singularmente bravíos; de tal modo que los nombres de Podargos y de Lampón figuraban en fábulas sombrías"[870]. Por otra parte, el pueblo idólatra de Abdera consagra su mejor templo a Arión, lo que deja bien clara su filiación, pues ese caballo traído a la vida por el acuático y lunar Neptuno fue domado por Atena; la hazaña de Hércules y la obra de Atena son del mismo signo, y los corceles monstruosos que ambos dominaron, de idéntico linaje:

> La diosa [Atena] disputó con Poseidón o Neptuno un numen del agua, que, por lo tanto, era su antagonista. Para demostrar su poderío, Atena hizo nacer un olivo –el árbol de aceite que alimenta las lámparas– y Poseidón caballos furiosos que Atena domó derrotando así a su rival [...] El más famoso de esos potros, *Arión*, era un verdadero monstruo marino con piernas humanas y que sabía hablar: la primera y desordenada producción de la fecundidad ciega en las aguas. De él descendían los caballos antropófagos de Diomedes, exterminados por Hércules. Obsérvese que quien torna servibles las bestias de Poseidón es Atena y no aquél; pues fuera inútil insistir todavía sobre el carácter bienhechor de los númenes solares, en contraposición con el egoísta de sus contrarios[871].

El Hércules que adopta Lugones como símbolo en su relato no es el que fija un recurrente motivo modernista, el del héroe debilitado y femenil que hila a los pies de Onfalia, sometido a ella[872], sino que recupera su inmensa estatura sobrehumana, de modo que vemos emerger en él a uno de la estirpe de Prometeo (a cuya peripecia vital está además ligado por haberlo liberado de su suplicio en el Cáucaso). El escritor argentino tiene muy presente para sus análisis mitológicos esas relaciones, y así como al hablar de Atena dejó anotado que su invento –el olivo– era el árbol que suministraba el aceite para las lámparas, y por tanto, para el fuego, al referirse a Hércules subraya con especial cuidado sus rasgos prometeicos:

---

[868] Cf. *Problema XXX,1*, citado por R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., p. 42.

[869] Después se nombra, entre varios de los caballos sublevados que se ven desde las murallas, a Dinos y Xanthos. Deinos y Xanthos eran los nombres de las otras dos yeguas de Diomedes, aunque el segundo lo fue también de uno de los caballos de Aquiles.

[870] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 102.

[871] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 876.

[872] Véase E. Mejía Sánchez, "Hércules y Onfalia, modernista motivo", en L. Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 185-199.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> La oración órfica da al héroe el nombre de Titán, le invoca como médico y le asigna todos los atributos del fuego. Elogia además su acción como civilizador, y le califica como "supremo aliado de los hombres", lo cual es un distintivo prometeano[873].

La faceta de héroe civilizador es destacada precisamente en el cuento no sólo por el valor simbólico de su entrada en escena como emblema de la victoria de la inteligencia contra las fuerzas irracionales y los instintos primarios, sino también en tanto que fundador de ciudades, ya que la fundación mítica de Abdera se atribuye a Hércules y tiene que ver con el trabajo de apoderarse de las yeguas de Diomedes: tras haberlo conseguido tuvo que dejarlas al cuidado de su amigo Abdero para combatir a los nativos que habían acudido a defender a los animales, pero los caballos acabaron con la vida de aquél y Hércules fundó allí una ciudad a la que, en recuerdo del amigo muerto, dio el nombre de Abdera[874]. Este atributo vincula al héroe con Saturno en uno de sus aspectos más benignos, pues el dios desterrado fue también el dios civilizador del Lacio, inventor de la agricultura, que enseñó a los hombres, y de la edificación de ciudades, hasta el punto de que los fundadores de ciudades están gobernados por él[875].

No es la anterior la única conexión significativa entre el Hércules del cuento y la melancolía dentro de su vasto universo de alusiones, pues el título mismo del relato tiene un referente de demasiada pervivencia cultural como para obviarlo, y es que la ciudad donde los caballos se sublevan fue también la patria de aquel célebre Demócrito de Abdera a quien sus conciudadanos creían loco porque se reía imparablemente de la insensatez humana y que buscaba denodadamente entre animales diseccionados la sede de la bilis negra, singular personaje que a partir del Renacimiento se convirtió en uno de los tipos emblemáticos de la melancolía[876]. La importancia fundamental de estas vinculaciones está en que enmarcan el discurso contra-utópico del relato, que contiene algunos de sus planteamientos más interesantes. No es casual que Abdera vuelva a ser escenario donde enfocar el tema de la necedad del hombre, de las fallas de la condición humana, y así como el sabio griego es sustituido por caballos "inteligentes", los ciudadanos siguen dando muestras de la estupidez proverbial que caracterizó a los habitantes de aquellas tierras (dice de ellos Burton que eran "fools and mad"[877]). La endiablada ironía de Lugones contiene giros tan audaces que resulta más intrincada que la clara sátira de Swift: en su país de los houyhnhnms encontramos un modelo que,

---

[873] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 905.
[874] Cf. P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana,* op. cit., p.138.
[875] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 145, 160.
[876] Cf. J. Starobinski, "Habla Demócrito. La utopía melancólica de Robert Burton", op. cit., p. 22.
[877] Cf. R. Burton, *Anatomy of melancholy,* I, op. cit., p. 105. [tontos y locos]

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proponiendo una inversión de nuestro mundo, representa el ideal utópico de la Edad de Oro, un modelo regido por una racionalidad tan simple como perfecta y virtuosa, en una sociedad alegre que desconoce todo matiz oscuro de la existencia, toda pasión destructiva y, consecuentemente, ni siquiera tiene cómo nombrarlos; queda, por supuesto, rebajado el mundo de los hombres hasta el punto de que excita la invencible repulsión del viajero cuando ha de regresar a él, y el escritor no sólo nos proporciona la posibilidad de contemplar la estulticia e iniquidad de nuestra especie a través de la mirada limpia de los houyhnhnms, sino que además nos suministra un espejo que nos devuelve una imagen de la denigración humana mediante los yahoos, en quienes hemos de vernos reflejados pues son un equivalente bárbaro del hombre[878]. La sátira de Lugones se estructura en dos estratos: alcanza primero al tipo de sociedad decadente representada por los abderitas, que tienen la razón cegada, el juicio corrompido, el sentido común anulado y que, deslumbrados por las habilidades de sus caballos, toleran aberraciones que pervierten su naturaleza. Por otra parte, puesto que es la "humanización" de los corceles lo que provoca el desorden, la crítica se extiende a la condición humana; la inteligencia opera en los animales de modo inverso a como lo hace entre los caballos sensatos de Swift, ya que la adquisición de inteligencia y conciencia es paralela a la de las pasiones y debilidades humanas. Así, al presentar lo que puede haber de humano en el bruto se pone, en realidad, en primer plano lo que hay de animal en la naturaleza humana. Finalmente el modelo civilizador lo aporta el héroe, de naturaleza semi-divina, alguien superior al hombre –incapaz por sí solo de arreglar el desorden provocado–; es el Hércules sobrehumano quien dota a la condición humana de un valor excelente que la mejora. Esa exaltación de lo heroico y la denuncia de la sociedad finisecular llevan a García Ramos a constatar que ya en el año 1906 con este cuento "el escritor registra el desencanto de los ideales revolucionarios"[879]. Creemos que es además relevante entender el relato sobre el fondo del optimismo utópico transmitido por el discurso arielista, con el que el cuento dialogaría a modo de aviso o respuesta contra-utópica e irónica con la que se pretende dejar constancia de los límites morales e intelectuales de la naturaleza y las sociedades humanas.

El componente de crítica social nos lleva a la afinidad observada entre este relato y "La lluvia de fuego": "Como en *La lluvia de fuego*, el modelo de referencia para describir ese mundo decadente es el «burgués», la parodia de la alegoría afecta en

[878] J. Swift, *Gulliver's travels*, London, Penguin Books, 1985, pp. 267-346.
[879] Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 82.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

primer lugar a la hipersensibilidad y el refinamiento finiseculares. Así, la frivolidad de las yeguas, sus preocupaciones por la belleza personal, el gusto de los caballos por las artes –la pintura, la escultura, la poesía–, el refinamiento en el apetito. El hedonismo y la indiferencia, que desemboca en abierta crueldad, son semejantes a los del testigo de la destrucción de Gomorra"[880]. Lo cierto es que la sátira afecta por igual a los caballos y a sus dueños; al fin y al cabo, la conducta de aquellos está directamente relacionada con la sociedad que la promueve. Se dan numerosas notas tanto para sugerir burlescamente la estupidez insensata de los bistones (abderitas) y su incapacidad para prever por señales inequívocas lo que se avecinaba, como para poner de relieve la superficialidad, la perversión de los refinamientos y la sujeción a las pasiones en los caballos. El entusiasmo por dichos animales es tratado con tintes caricaturizantes. Los ciudadanos no sólo llegan a compartir su mesa y su casa con ellos, sino que les procuran tanto delicadezas para los sentidos como objetos para el disfrute estético ya que "no pocos veterinarios sostenían el gusto artístico de la raza caballar"[881]. La trivialización del arte connotada por el gusto estético de los equinos contiene un comentario irónico al uso devaluado del producto artístico por parte del burgués. Cuando surgen las extravagancias más chocantes, la respuesta de los individuos es tan inconsciente como necia, de modo que al tiempo que se pone de manifiesto la coquetería caprichosa y grotesca de una yegua[882], o la ridícula adopción del papel de enamorado melancólico por parte de un bello potro que llega a dejarse morir por una dama, se mencionan las desatinadas concesiones de caprichos y la complacida aprobación de los dueños:

> Una yegua había exigido espejos en su pesebre, arrancándolos con los dientes de la propia alcoba patronal y destruyendo a coces los de tres paneles cuando no le hicieron el gusto. Concedido el capricho, daba muestras de coquetería perfectamente visible. Balios, el más bello potro de la comarca, un blanco elegante y sentimental que tenía dos campañas militares y manifestaba regocijo ante el recitado de hexámetros heroicos, acababa de morir de amor por una dama. Era la mujer de un general, dueño del enamorado bruto, y por cierto no ocultaba el suceso. Hasta se creía que halagaba su vanidad, siendo esto muy natural por otra parte en la ecuestre metrópoli.
> Señalábase igualmente casos de infanticidio [...] un gusto creciente por el pescado y por el cáñamo cuyas plantaciones saqueaban los animales; y varias rebeliones aisladas que hubo de corregirse, siendo insuficiente el látigo, por medio del hierro candente. Esto último fue en aumento, pues el instinto de rebelión progresaba a pesar de todo.
> Los bistones, más encantados cada vez con sus caballos, no paraban mientes en eso [...]
> Había animales que no aceptaban determinado apero; mas como pertenecían a los ricos, se defería a su rebelión comentándola mimosamente a título de capricho[883].

---

[880] *Ibidem*, p. 81.
[881] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 101-102.
[882] Uno de los aspectos más parodiados en el cuento son esas faltas generalmente adscritas al sexo femenino. Cabe recordar la sátira de Swift en el punto en que la descripción al viajero de las añagazas de las hembras yahoos para la seducción estimula su amarga reflexión de que tales lacras puedan tener su origen en el instinto mismo del sexo femenino. Cf. J. Swift, *Gulliver's travels,* op. cit., p. 312.
[883] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., pp. 103-104.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si la sublevación de los caballos marca el inicio de una catástrofe propiciada por un desorden visible desde el principio, como consecuencia del trato humano dado a los animales, el paroxismo a que los lleva la rebelión, el extremo de los excesos a que se entregan, hacen evidente las desviaciones hacia el materialismo y la frivolidad, hacia la depravación y el crimen a que los conduce el desarrollo de una inteligencia puesta al servicio de instintos y pasiones; primero las bestias se dedican al saqueo caprichoso en busca de lo más trivial, deslumbradas por el lujo y el brillo:

> Derribadas las puertas, las manadas introducíanse en las habitaciones, atentas sólo a las colgaduras suntuosas con que intentaban revestirse, a las joyas y objetos brillantes[884].

Llegan a la violencia gratuita y casi inconsciente, ejercida con fruición pueril:

> Mencionábase varios asesinatos en que las yeguas se habían divertido con saña femenil, despachurrando a mordiscos las víctimas. Los asnos habían sido exterminados, y las mulas sublevároнse también, pero con torpeza inconsciente, destruyendo por destruir, y particularmente encarnizadas contra los perros[885].

Y crean situaciones que recuerdan vívidamente la sociedad decadente de "La lluvia de fuego", incluyendo la alusión a "monstruosos amores", con visiones que vuelven a traer a la mente, por otra parte, imágenes acuñadas como las de *La pesadilla* (figs. 112 y 113), de Fuseli, con tal convergencia en la escenografía, en la atmósfera de terror y en el detalle del caballo "con el resplandor humano y malévolo de sus ojos incendiados de lubricidad", que resulta difícil pensar que la pintura no fuera un motivo inspirador para este pasaje:

> Otros hablaban de monstruosos amores, de mujeres asaltadas y aplastadas en sus propios lechos con ímpetu bestial; y hasta se señalaba a una noble doncella que sollozando narraba entre dos crisis su percance: el despertar en la alcoba a la media luz de la lámpara, rozados sus labios por la innoble jeta de un potro negro que respingaba de placer el belfo enseñando su dentadura asquerosa; su grito de pavor ante aquella bestia convertida en fiera, con el resplandor humano y malévolo de sus ojos incendiados de lubricidad; el mar de sangre con que la inundara al caer atravesado por la espada de un servidor...[886]

Hay otros elementos que apuntan al parentesco entre este cuento y el relato del desencarnado de Gomorra: el estallido de la catástrofe (palabra repetida varias veces en ambas narraciones) se corresponde con la llegada a una cultura decadente, que sufre su mayor degradación durante la rebelión de las bestias. Hay también aquí una ciudad en peligro de extinción que nos trae reminiscencias del pueblo réprobo exterminado en "La lluvia de fuego", y sólo queda en ambos relatos un único lugar a resguardo de la amenaza. Además la comparación es relevante desde el punto de vista del tono que la

[884] *Ibidem*, p. 105.
[885] *Ibidem*.
[886] *Ibidem*.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

narración adquiere en ciertas partes y en lo que se refiere a las imágenes creadas en la descripción de la catástrofe. Concuerdan el desconcierto ante lo inexplicable y sorpresivo, el cuadro de la confusión y destrucción sembradas, la atención muy efectiva a la profusión de estrepitosos sonidos:

> De pronto un trueno sordo y persistente conmovió el ámbito de la ciudad. Era que todos los caballos se habían puesto en movimiento a la vez para asaltarla; pero esto se supo luego, inadvertido al principio en la sombra de la noche y la sorpresa de lo inesperado [...]
> Las puertas reventadas a coces yacían por el suelo, dando paso a feroces manadas que se sucedían casi sin interrupción. Había corrido sangre [...]
> Conmovida de tropeles, la ciudad oscurecíase con la polvareda que engendraban; y un extraño tumulto formado por gritos de cólera o de dolor, relinchos variados como palabras a los cuales mezclábase uno que otro doloroso rebuzno, y estampidos de coces sobre las puertas atacadas, unía su espanto al pavor visible de la catástrofe. Una especie de terremoto incesante hacía vibrar el suelo con el trote de la masa rebelde, exaltado a ratos como en ráfaga huracanada por frenéticos tropeles sin dirección y sin objeto; pues habiendo saqueado todos los plantíos de cáñamo, y hasta algunas bodegas que codiciaban aquellos corceles pervertidos por los refinamientos de la mesa, grupos de animales ebrios aceleraban la obra de destrucción. Y por el lado del mar era imposible huir. Los caballos, conociendo la misión de las naves, cerraban el acceso del puerto [...]
> El tronar de las carreras locas seguía estremeciendo la ciudad, y el fragor de los derrumbes iba aumentando[887].

Sin embargo, mientras que el relato sobre la destrucción de Gomorra señala el abismo de la caída, en este asistimos a la apoteosis que permitirá al pueblo resurgir de sus cenizas: es el momento de contemplar la esplendidez de los héroes solares y el instante de su triunfo sobre la depravación de la materia.

Además de sus conexiones con "La lluvia de fuego", este relato, que hemos dejado para el final, presenta distintas formas de relación con otros que a estas alturas resultarán quizás obvias: la aparición de animales "lunificados" que adscribíamos al imaginario de lo maldito lo vincula con más de un cuento de la serie; su significación en el terreno del desarrollo evolutivo lo relaciona con "El origen del Diluvio", que se centró en momentos muy anteriores de la evolución de la vida en la tierra; a la grandeza del sacrificio del mártir de "El milagro de San Wilfrido" que con su caída da el primer paso para la victoria de lo solar que llega a una primera culminación con el milagro, se contrapone la gloria estática de Hércules en el apogeo de su acción civilizadora.

Sin embargo, antes del instante triunfal ocurre el oscuro episodio en que los caballos se convierten en monstruos lunares en quienes encarna una forma primitiva de inteligencia y conciencia, y el escritor, invariablemente atento a un diseño escénico significativo, a la creación de un entramado simbólico, muestra el despertamiento de las fuerzas e instintos más primitivos, iniciándolo con el ánimo sombrío de las bestias, y

[887] *Ibidem*, pp. 104-106.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

desarrollándolo siempre en medio de las sombras de la noche y del oscurecimiento que se añade con la confusión:

> [a los caballos] se les vio regresar al campo suburbano con lentitud sombría.
> Media noche era cuando estalló el singular conflicto [...] Noche memorable entre todas, sus horrores sólo aparecieron cuando el día vino a ponerlos en evidencia, multiplicándolos aún [...] la ciudad oscurecíase con la polvareda que engendraban [...] El sol declinaba ya, cuando se produjo la primera carga [...] Dominando la arboleda negra, espantosa sobre el cielo de la tarde, una colosal cabeza de león miraba hacia la ciudad[888].

Aunque el león de Nemea fue uno de los monstruos con los que hubo de luchar Hércules, ahora, como insignia que lo identifica, se recupera el significado solar del animal tal como lo consideró Lugones en *Prometeo*, y la presencia del héroe salvador se impone con el brillo de la luz que le corresponde:

> Brillaban claramente sus enormes colmillos, percibíase sus ojos fruncidos ante la luz, [...] herrumbrada por el sol casi hasta dorarse su gigantesca crin, alzábase ante el horizonte [...] Bajo la cabeza del felino, irradiaba luz superior el rostro de un numen; y mezclados soberbiamente con la flava piel, resaltaban su pecho marmóreo, sus brazos de encina, sus muslos estupendos[889].

Lugones mantiene en su relato la tensión entre lo grotesco y lo sublime que define su poética; la sátira se sazona con momentos de innegable comicidad, y justo antes de que la nota de sublimidad irrumpa con la figura del héroe grandioso, al horror provocado por los temibles caballos sucede el bufonesco espectáculo que dan los animales en la batalla, poniendo en evidencia la estupidez inscrita en los excesos de esa mezcla de instintos primarios y refinamientos que les hace entregarse al desorden, el absurdo y la puerilidad:

> Desde la fortaleza distinguían el terrible ejército que se congregaba, no sin trabajo, en el hipódromo. Aquello tardó varias horas, pues *cuando todo parecía dispuesto, súbitos corcovos y agudísimos relinchos cuya causa era imposible discernir, desordenaban profundamente las filas* [...] [la primera carga] No fue, si se permite la frase, más que una demostración, pues *los animales limitáronse a pasar corriendo frente a la fortaleza* [...] Lo peor era que *algunos [caballos] habían conseguido vestir sus bardas de combate* en cuya malla de acero se embotaban los dardos. *Otros llevaban jirones de tela vistosa, otros collares; y pueriles en su mismo furor, ensayaban inesperados retozos.*
> Desde las murallas los conocían. ¡Dinos, Aethon, Ameteo, Xanthos! *Y ellos saludaban, relinchaban gozosamente, enarcaban la cola, cargando en seguida con fogosos respingos. Uno, un jefe ciertamente, irguióse sobre sus corvejones, caminó así un trecho manoteando gallardamente al aire como si danzara un marcial balisteo, contorneando el cuello con serpentina elegancia*, hasta que un dardo se le clavó en medio del pecho...[890]

La apoteosis final no destruye del todo el escepticismo que despierta el relato con respecto a la condición humana: ¿cómo estar seguros de que los abderitas –artífices de su propia tragedia– aprovecharán la lección de Hércules? Lo único cierto es la

---

[888] *Ibidem*, pp. 104-107,
[889] *Ibidem*, pp. 107-108.
[890] *Ibidem*, pp. 106-107. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esperanza suscitada para acometer la empresa civilizadora que sólo puede culminar la luz superior del intelecto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.6.13. "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones". El agrimensor

Del "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" no nos resta sino dedicarnos al encuadre ficcional comprendido en el "Proemio" y el "Epílogo" del "Ensayo" propiamente dicho, pues en otro lugar sintetizamos las ideas fundamentales que se daban en las lecciones y, para comprender las exposiciones de algunos cuentos, hemos aducido ciertas nociones explicadas asimismo en ellas. En términos estructurales el marco de ficción se construye siguiendo el modelo predominante en la serie de cuentos, sobre todo en los cientificistas: vuelve a haber un revelador y un confidente que es precisamente el narrador en primera persona; la revelación en sí está constituida por las diez lecciones que versan sobre la génesis del cosmos y la evolución en la tierra hasta llegar al hombre. En el "Proemio" se relata el encuentro en la cordillera de los Andes entre el narrador y un caballero agrimensor que realiza una mensura por la zona. Un accidente ocurrido al peón de mano de aquél fuerza su estancia durante varios días con el singular caballero por cuya conversación se confiesa fascinado. Vivamente impresionado, pues, por aquellas "conferencias" dictadas bajo el silencio de las estrellas, el narrador se propone reproducir la revelación que le hiciera una de esas noches el misterioso caballero del que no pudo encontrar vestigio alguno después. El "Epílogo" que sigue a las enseñanzas del revelador se abre con un prolongado silencio durante el cual el narrador, estimulado por las lecciones recién escuchadas, se sumerge en un estado maravillosamente extático de comunión con el universo, y de comprensión del infinito y del destino del hombre en esa inmensidad; antes de ver desaparecer al sabio confundiéndose como una niebla con la vía láctea y de apreciar su rostro emblanquecido entre las estrellas, aún le sugiere aquél –yendo más allá de las realidades que la ciencia no sabe explicar– unos atisbos de posibilidades de mundos futuros que enlazan con las revelaciones hechas.

El narrador en el marco ficcional de la Cosmogonía nos presenta la figura del protagonista con un halo de indeterminación:

> En el hombre aquél, el tipo era tan indefinible como la edad, bien que a primera vista se le atribuyera una vigorosa juventud y una procedencia americana; pero éstas pueden ser ocurrencias mías en las cuales ruego al lector que no insista[891].

[891] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 148.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sobre las dudas del narrador acerca de su propia percepción hablaremos luego. Lo que nos interesa resaltar a propósito de esta descripción es que transmite la impresión de que estamos ante la encarnación de un arquetipo, de una entidad divina, cuyo carácter quedará en evidencia sobre todo en el "Epílogo"; apenas está caracterizado como personaje de carne y hueso y se define fundamentalmente por su función de revelador. Resulta evidente que un personaje de perfil tan indefinido debe tener una dimensión simbólica y ésta debe sernos apuntada de algún modo. Pronto se nos dan claves para su inserción tipológica. La primera se refiere a su profesión, de importancia crucial para identificarlo: es un agrimensor. La pista es inconfundible: no sólo porque pertenecen a Saturno y la melancolía los artes y oficios de la medición[892] (en muchas representaciones de la melancolía aparecen instrumentos para tal fin) así como el elemento terrestre, sino porque –en parte por esas conexiones– el agrimensor mismo figuraba como uno de los hijos de Saturno, así en el grabado del siglo XVI de Hermann Müller cuya leyenda dice: "Saturno el de la guadaña *escoge a los agrimensores*, los poetas y aquellos en los que no hay ni un dedo de sana razón"[893]. Las sugerencias no se agotan ahí; también su carácter divino condice con el "oficio" de agrimensor: por poner unos ejemplos, Dios Padre aparece empleando instrumentos de medición en las *Bibles moralisées* de la Edad Media[894], en la *Melancolía* de 1558 de Matthias Gerung parte del simbolismo que corresponde a la figura principal está complementado por la de un hombre en la parte baja que con un compás mide un orbe (figs. 132 y 133), identificado por los autores de *Saturno y la melancolía* como un cosmógrafo, muy similar a las efigies del Dios Padre aludidas[895]; por último, la poderosa imagen de *El anciano de los días* de William Blake esgrime desde un espacio estelar el compás de la creación proporcionada y armónica (fig. 134).

Estas vinculaciones se ven reforzadas con la aportación de cualidades en el caballero que lo acercan a los protagonistas de otros cuentos de *Las fuerzas extrañas* que hemos estudiado: son los rasgos de la excelencia, aquí enfatizados como singularidad, sabiduría y don de palabra. La descripción física no sólo tiene la

[892] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía,* op. cit., pp. 142, 320, 321.
[893] *Ibidem,* fig. 53.
[894] *Ibidem*, fig 118.
[895] *Ibidem*, p. 360.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

relevancia de delatar excelencia y distinción de por sí, sino también la de corresponderse con el tipo superior de melancólico[896]:

> Era un hombre alto, moreno, en cuyo tipo resaltaba ante todo una gran distinción, a poco acentuada por el encanto de su lenguaje[897].

La eminencia del personaje se concreta en otras notas. El narrador se refiere a él como "sabio" en el "epílogo", y también –acentuando la fascinación de lo misterioso– como "mi extraño interlocutor". El encanto de su conversación parece trascender el tipo de gracia específicamente humana: está marcada tanto por la excepcionalidad como por la hechicera seducción que ejerce. Destaca además la aceptabilidad de sus ideas tal y como las expone; esto nos sitúa en el campo híbrido que han transitado los científicos de estos cuentos, pues también en este caso nos encontramos ante un heterodoxo de las ciencias:

> Arrobado verdaderamente por su conversación, confieso que las horas se me iban sin sentirlo, así las ideas expresadas por aquellos labios fuesen de las más extraordinarias; pero entre ellas y su autor, había cierta correlación de singularidad que las hacía enteramente aceptables mientras él hablaba [...] Por mucho que [la revelación] difiera de las ideas científicas dominantes, el lector apreciará su concepción profunda, su lógica perfecta, y comprenderá que explica bastantes cosas con mayor claridad aún[898].

En la página final aún se acentúa más la distancia que separa al singular hombre de los seguidores de las ciencias positivas, pues se señalan las limitaciones de éstas para dar respuestas a realidades físicas:

> ¿Cómo explica la ciencia la impenetrabilidad de esas sombras al rayo estelar? No lo explica. ¿Qué conjetura sobre su naturaleza? Nada conjetura[899].

Ello pone de relieve un punto crucial de las tesis de estos cuentos: la superioridad de las concepciones que van más allá de las ideas científicas admitidas y la consecuente crítica a las ciencias positivas, aquéllas que persiguen "la sombría *struggle for life*"[900], en favor de las que pueden hacernos penetrar con su luz en un conocimiento superior. Nuestra insistencia en que el final de ciertos cuentos no supone, como suele apuntar la crítica, meramente un castigo, y por tanto una sanción moral del escritor a los protagonistas, se corrobora con este colofón que reproduce la estructura de esas otras narraciones y sobre todo recoge en su protagonista la misma filiación de los científicos espiritualistas. Por

---

[896] Alberto Magno, que recoge las enseñanzas del Problema atribuido a Aristóteles, no exalta la "melancholia naturalis" sino el tipo excepcional de la "melancholia adusta", y describe así las diferencias fisonómicas entre ambas condiciones: "Las [personas] melancólicas son delgadas, bajas y morenas de tez. Pero las que son de esa clase de melancolía que es cálida y «adusta» [es decir, los grandes hombres de «Aristóteles»] son *muy altas y esbeltas y morenas*, y tienen las carnes duras". Citado por Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, op. cit., p. 91. Las cursivas son mías.
[897] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 147.
[898] *Ibidem*, pp. 147-148.
[899] *Ibidem*, p. 194.
[900] *Ibidem*, p. 194.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

eso no es exacto decir, por ejemplo, que el antipositivismo de Lugones se refleja en la representación de "un hombre de ciencia, cuyo desbaratamiento de la armonía cósmica causa su propia muerte"[901]; Lugones no retrata "hombres de ciencia" estrictamente (desde luego no son los suyos científicos positivistas), sino híbridos que como hemos visto incorporan otros conocimientos además de los científicos y entran también en categorías afines a la magia y los saberes ocultos; por tanto, el antipositivismo de Lugones se cifra en que al mostrar los logros de esos personajes pone de relieve la capacidad de esas disciplinas heterodoxas para acercarnos a realidades y posibilidades que con las ciencias positivas nos están vetadas; si los experimentos tienen desgraciadas consecuencias, sabemos al menos, en muchas ocasiones por el narrador-testigo, que se ha producido un prodigio que confirma las teorías defendidas (aquéllas que se explican dentro de un sistema global precisamente en el "Ensayo") y el poder alcanzado. El marco ficcional para la "Cosmogonía" aporta otra clave en el mismo sentido, pues frente a la mezcla en otros cuentos de lo sublime y lo paródico que podía crear un espacio de indeterminación en cuanto a la posición del escritor, aquí se decanta abiertamente por adoptar –a través de sus personajes– un punto de vista filosófico-poético de acercamiento a lo sublime, testimonio del respeto reverencial que merece el sabio y sus ideas, y escoge para las últimas páginas el tono místico que refleja el estado de ánimo en que sumergen al narrador la revelación, el contacto con conocimientos trascendentes y el grandioso espacio físico.

Esta última narración-ensayo es, en cierto modo, un compendio, y para ella opta el autor por una relación arquetípica que no ha llegado a darse en toda su perfección en los otros cuentos: la del revelador o maestro que comunica sus enseñanzas a un discípulo que ha de transmitirlas a su vez; los protagonistas de otros relatos eran a veces iniciados que no habían completado acaso todo el proceso, especie de esbozos de la entidad omnicomprensiva que revela los secretos de la vida y del universo en el "Ensayo". Esos otros personajes eran también reveladores, pero este revelador es ya, por fin, un gran maestro: aquéllos habían investigado y se habían entrenado para ser capaces de poner en acción determinadas fuerzas, pero el enigmático personaje de la última narración posee un conocimiento inmenso, es transmisor de grandes misterios de la evolución cósmica. Por su parte, el narrador se transforma en un verdadero adepto, un discípulo que acepta su papel de dar a conocer esos conocimientos.

[901] Cf. T. W. Jensen, "El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones", op. cit., p. 302.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Todos los aspectos considerados con respecto al agrimensor (la excelencia y sabiduría, lo saturnino, el carácter divino) conciertan con su función de Revelador por excelencia. Pero también lo es porque el objeto de sus enseñanzas es de la misma naturaleza que la materia de los escritos sagrados de las religiones y de los textos herméticos, o de *La doctrina secreta*, tratado de teosofía que integra todos esos saberes que contienen una cosmogonía[902]. Así pues, como revelador el caballero tiene la función que le corresponde en la literatura hermética, y por eso el narrador responde a las posibles sospechas despertadas por la ocultación del revelador con la indicación de que "ella era innecesaria *dada la naturaleza de sus enseñanzas*"[903]. Además, la palabra "revelación" o sus derivados es empleada por el narrador en varias ocasiones, y cuando explica las circunstancias que lo han decidido a comunicar las ideas transmitidas aduce el no haber podido encontrar rastro alguno de su interlocutor y –añade– "la facilidad con que me hizo el confidente de sus revelaciones", lo que lo induce a creer que fue tomado "como agente para comunicar tales ideas, papel que acepto desde luego con la más perfecta humildad"[904]. Esa es la misión que acepta quien recibe las enseñanzas de Poimandres en el *Corpus hermeticum*, en el primer discurso de Hermes Trismegisto, donde se nos dice: "Poimandres me dejó marchar, después de haber sido investido de poder e instruido acerca de la naturaleza del universo y de la suprema visión. Y comencé a proclamar entre los hombres la belleza de la piedad y el conocimiento"[905]. Además si la presentación del sabio dejaba, por la vaguedad de sus rasgos, cierta impresión de encontrarnos ante una entidad divina, su desaparición parece confirmar esa idea:

> Su estatura había crecido hasta sobrepasar la vecina montaña; no era ya más que una larga niebla confundiéndose con la vía láctea en el fondo del horizonte. Y fuera ilusión de mi mente sobreexcitada, o maravillosa realidad, es lo cierto que sin darme cuenta del prodigio, estaba viendo, desde hacía un rato, emblanquecer su rostro entre las estrellas[906].

Dijimos "parece" porque, como se verá, las prevenciones del narrador sobre su propia percepción abre dos posibilidades explicativas, la que cabe atribuir a una alucinación o bien la que apunta al hecho maravilloso e inexplicable, y la duda que genera puede hacernos recordar la determinación de lo fantástico por Todorov –tan repetida por los

---

[902] H. P. Blavatsky señala así la confluencia: "Lean, por ejemplo con cuidado las primeras páginas del *Pymander* de Hermes Trimegisto, y verán nuestras doctrinas corroboradas allí, por más velado que esté su texto. Encontrarán también la evolución del Universo, de nuestra Tierra, llamada "Naturaleza" en el *Pymander*, así como todo lo demás". Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo III, op. cit., p. 392.
[903] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 148. Las cursivas son mías.
[904] *Ibidem*.
[905] Cf. B. P. Copenhaver (ed.), *Corpus Hermeticum y Asclepio,* op. cit., *C.H.* I.27.
[906] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas*, op. cit., p. 194.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estudiosos del género– según la cual es cuando se produce esa duda que deja al lector sin saber a ciencia cierta si lo narrado es de origen sobrenatural o tiene una explicación racional cuando estamos ante lo estrictamente fantástico[907]. Pensamos, no obstante, que la ambigüedad creada responde más bien a la síntesis entre una cierta poética y el bagaje experiencial de la tradición hermética: es fruto, por una parte, de la inclinación finisecular a reflejar las experiencias alucinatorias o de ensoñación –de las que hemos visto otros ejemplos en estos relatos– que convienen a la sensibilidad del artista; y por otra parte, reproduce el estado de adormecimiento de los sentidos por la elevación del pensamiento que crea las circunstancias propicias para la comunicación con instancias divinas. Así se inicia el mencionado discurso de Hermes Trismegisto en el *Corpus hermeticum*, donde la figura que cree ver quien recibe la revelación también aparece en tamaño anormalmente grande: "Un día, cuando había comenzado a reflexionar acerca de los seres y mi pensamiento se había elevado a las alturas, cuando ya mis sentidos corporales se hallaban retenidos, como le ocurre al que le sorprende un sueño pesado por haber comido demasiado o por haber fatigado en exceso su cuerpo, me pareció que se me aparecía un ser de un tamaño inmenso que me llamaba por mi nombre y me decía: «¿Qué quieres oír y ver?, ¿qué quieres aprender y conocer por medio del pensamiento?»"[908]. Podemos dar al revelador distintos nombres, según la doctrina que consideremos; T. W. Jensen, al centrar su estudio en "El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones", ve un referente posible en Pitágoras: "Al atribuir esta cosmogonía a un «extraño interlocutor», a un místico sabio, Lugones imita la actitud de los pitagóricos en cuanto a Pitágoras mismo. Ellos también hacían nuevos descubrimientos, y luego los atribuían al Maestro. Cuando se referían a él no lo llamaban por su nombre, sino por apelativos como «el Divino» o «ese Hombre»"[909]. Sin embargo, creemos que la indefinición del protagonista es indicativa de que Lugones quiere representar en él la figura genérica del Revelador, del gran iniciado que la teosofía consideraba bajo un prisma aglutinador. H. P. Blavatsky insiste en muchos lugares de su *Doctrina secreta* en que el nombre mismo de Hermes era un apelativo genérico para referirse a los grandes maestros y místicos: "Thot Hermes es un nombre genérico [...] No es el nombre propio de ningún hombre vivo, sino el título genérico de

[907] Cf. T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, p. 53 y ss.
[908] Cf. B. P. Copenhaver (ed.), *Corpus Hermeticum y Asclepio,* op. cit., *C.H.* I.1.
[909] Cf. T. W. Jensen, "El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones", op. cit., p. 301.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muchos Adeptos"[910]; y, claro, ello no sólo se aplica a Hermes sino a otros insignes reveladores: "Hermes, Orfeo, Cadmo, Asclepio, todos esos semi-Dioses y Héroes *a quienes se atribuye la revelación de las ciencias a los hombres* [...] *son todos nombres genéricos*"[911].

Aludíamos precisamente al carácter divino del protagonista del relato por su modo de desaparecer confundiéndose con la vía láctea como una niebla y por el prodigio de verse "emblanquecer su rostro entre las estrellas", lo que sugiere a su vez la naturaleza divina de los astros (ya antes se menciona "el silencio divino de las estrellas") a través de la figura antropomorfa de esta especie de divinidad estelar: ello es producto de las concepciones pitagóricas, platónicas, etc. que tan familiares eran al escritor; señala Aurelio Pérez Jiménez que "La divinización de las estrellas se potencia con la numeralización divina del cosmos por los pitagóricos, cuya música celeste [...] funde astronomía, misticismo mágico y matemáticas con filosofía. La favorecen, además, los mitos cosmológicos de Platón; y la culmina Alcmeón de Crotona, que explicaba los cuerpos celestes como seres animados y dioses"[912].

Aunque hemos determinado el carácter arquetípico, genérico, del Revelador de la "Cosmogonía", hemos de recordar que sí estaba caracterizado como hijo de Saturno en el sentido más positivo, ya que el de agrimensor era un oficio de resonancias divinas, y ligado con ciencias de la medición de tan alta consideración como la geometría. Así pues, las implicaciones de esa elección emblemática han de ser tenidas en cuenta, sobre todo porque el aspecto saturnino tiene otro punto de relevancia y de confluencia con lo divino y con la tradición hermética, ya que si el Pymander que alecciona a Hermes como su maestro espiritual es una personificación del intelecto o pensamiento divino[913], ese tipo de funciones o identidades son asumidas por Saturno en doctrinas hermanas del hermetismo, como el neoplatonismo o el orfismo. Panofsky señala que los neoplatónicos "[interpretaron] a Kronos, padre de los dioses y de los hombres, como *Νους, la Mente Cósmica* [...] y pudieron fácilmente fundir este concepto con el de Chronos, *el «padre de todas las cosas», el «sabio y viejo constructor»*, como fue llamado"[914]. Por otra parte, como figuración del Tiempo, además de asignársele un

[910] Cf. H. P. Blavatsky, *La doctrina secreta,* Tomo III, op. cit., p. 350.
[911] *Ibidem*, pp. 605-606. Las cursivas son mías.
[912] Cf. A. Pérez Jiménez, "La doctrina de las estrellas: tradición histórica de una ciencia", op. cit., pp. 17-18.
[913] Cf. B. P. Copenhaver (ed.), *Corpus Hermeticum y Asclepio,* op. cit., p. 235.
[914] Cf. E. Panofsky, *Estudios sobre iconología,* op. cit., p. 68. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

papel afín al del extraño personaje de nuestra historia –el de Revelador[915]–, indica Panofsky su consideración como "*principio cósmico universal* [que] ha sido descrito en la poesía desde los Himnos Órficos a Edna St. Vicent Millay y Aldoux Huxley, en filosofía desde Zenón a Einstein y Weyl, y en arte desde los pintores y escultores de la antigüedad clásica hasta Salvador Dalí"[916]. Y puesto que Prometeo fue el gran referente heroico para Lugones conviene indicar la vinculación en el orfismo entre Kronos (Saturno griego) y Prometeo: "En el orfismo, Kronos [...] pasaba por ser el *arquitecto del mundo*, el cual, como *padre de todo*, estando todavía en el Tártaro *transmitió a su hijo los principios básicos del universo*. También se le consideraba *vidente, y se le calificaba de πρόμαντις o προμηθεύς*. El fundamento de esto estaba en la equiparación, expresamente reconocida por los neoplatónicos, de Kronos con Crono, esto es, con el Tiempo, el principio fundamental de la teología órfica; y esta equiparación, basada no sólo en el aparente parentesco de nombre, llevó a Macrobio (o mejor dicho a Porfirio, a quien Macrobio sigue) a decir que a Kronos-Crono se le consideraba el Sol, cuyo curso establecía el "ordo elementorum" por la medida y por el número"[917]. Lugones también incluyó en la misma familia, la de las divinidades solares, a Prometeo y a Cronos, interpretando el mito de que Cronos se tragara a sus hijos en sentido solar, pues –explica– "se refiere a que nuestro sol, un regulador del tiempo como fácilmente se comprende, o sea Cronos, atraía hacia su foco enorme y los incorporaba o tragaba, a los mundos menores, en la primera lucha por la vida que tuvieron los astros brotados de la inmensidad"[918], de modo que si Cronos es "el sol, en su carácter de primera ordenación de esta materia [la materia astral difusa]", Prometeo sería "nuestro sol como patria espiritual de nuestras almas"[919]. Así pues, en todas estas vinculaciones, ya establecidas por doctrinas del máximo interés para Lugones, descubrimos la genealogía solar del singular agrimensor.

Y la melancolía, tan integrada en la poética lugoniana, se despliega en el marco ficcional en su aspecto más excelente, ligada a la inspiración, al misticismo, al sentido de lo sublime... La naturaleza misma de la revelación implica estar bajo el efecto de la más alta inspiración; esta faceta está además connotada en la atracción que experimenta el narrador por la conversación de su interlocutor, por la que se confiesa "arrobado". Y

[915] *Ibidem*, p. 106.
[916] *Ibidem*, p. 115. Las cursivas son mías.
[917] Cf. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía, op. cit.*, pp. 163-164. Las cursivas son mías.
[918] Cf. L. Lugones, *Prometeo*, en *Obras en prosa,* op. cit., p. 855.
[919] *Ibidem*, p. 856.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a ello se añade que el contexto de la revelación –enmarcada en la noche, el silencio, la soledad, la elevación de las montañas, la visión del cielo estrellado– tiene toda la carga excepcional de lo sublime:

> Nuestras pláticas –sus conferencias, mejor dicho– dejaron en mi ánimo una gran impresión a la cual contribuirían ciertamente *la soledad inspiradora de las noches andinas*, *la comunión de naturaleza que sugería su serenidad*, y *el silencio divino de las estrellas*; pero cuyo mérito intrínseco bien merecía el estupor de un mortal[920].

Además el narrador señala un elemento de contraste entre el sueño al que se entregan quienes han apurado durante el día el trajín del quehacer físico, por una parte, y, por otra, la actividad intelectual y contemplativa, que define la noche saturnina, a que los interlocutores se entregan por medio de la comunicación de ideas profundas:

> Una de aquellas noches, cerca del fuego medio apagado, mientras los peones reparaban en el sueño las fatigas del día, escuché la revelación que procuraré transmitir tan fielmente como me sea posible[921].

Con todo, es en las páginas finales, las del "Epílogo" –bellísimo colofón para unas lecciones que pueden resultar algo tediosas–, donde el escritor logra transmitir con maravilloso vigor el sentimiento de lo sublime y el estado extático en que han sumido al narrador, más aún que los misterios desvelados, la delicia de la meditación profunda y con ello de una comprensión inusitada ante el magnífico espacio que los rodea. Los aspectos de la noble melancolía están implícitos en la imagen que preside la escena –esto es, la del hombre que medita–, en la caracterización de la condición humana, en las imágenes representativas de los contrastes abismales en que se condensa el misterio en que se cifra el universo y en las soberbias correspondencias entre macro-cosmos y micro-cosmos:

> Sobre nuestras cabezas palpitaba de astros la inmensidad transparente y obscura. Su antigüedad formada por el transcurso de todos los tiempos, era, no obstante, ligera como un aroma; su profundidad estaba serena como un sueño en paz.
> En el silencio de aquella noche, ante la Cordillera ahí erguida como una presencia superior, tenía realmente la elevación de una idea. Estrellas y sombras, infinito y eternidad, componían para mi mente en comunión con ellos, esa armonía del silencio que presta alas al éxtasis.
> [...]
> Los misterios cuya exposición había oído, eran poca cosa ante aquél mucho más grande de todos los astros del firmamento, concentrando sus rayos en mi pobre ojo humano, inconcebiblemente pequeño ante el universo, y subordinados por la mísera chispa de mi cerebro al imperio de una ley; pues a través del frágil cristal de mi ojo, el universo entero estaba en mí como si yo hubiera sido el infinito.
> Música de las esferas que el iniciado heleno concibió en su sistema: ¿qué necesidad tenía de oírte con mis orejas, si tu transporte comunicaba a mi ser la beatitud inefable? Espectáculo de la bóveda estrellada, siempre el mismo y nunca monótono para el humano en meditación: ¿qué mérito mayor podía atribuirte que el de consolar mis tristezas? Condición humana, dulcemente grata en tu pequeñez, puesto que a ella debes la dicha de adorar; vida del hombre, preciosa en su fugacidad de soplo, ya que ésta misma te acerca a la inmortalidad: nunca como aquella noche

[920] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas*, op. cit., p. 148. Las cursivas son mías.
[921] *Ibidem*, p. 145.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> comprendí vuestro destino, uno con el infinito y siendo el infinito mismo, a la manera del rayo solar que tamizado por el más pequeño poro, lleva no obstante a la pupila la sensación de todo el sol[922].

Aún tiene el revelador ocasión para apuntar misterios desde la perspectiva espiritualista que rige sus teorías y según concepciones presentes en muchas doctrinas cosmogónicas, como la de *Las estancias del Dzyan* o la de los textos herméticos, retomadas ambas por la teosofía de H. P. Blavatsky. En la literatura hermética, por ejemplo, se describe "una entidad perfecta supraexistente... abismal... inabarcable, invisible, eterna e ingénita... en gran quietud y silencio. Con ella vivía el pensamiento, a quien también llamaban gracia y silencio. Y... el pensamiento pensó emitir un principio de todas las cosas. Y depositó esta emisión... a manera de esperma, en la matriz del silencio... [que] parió un intelecto"[923]. El pensamiento es la entidad creadora impersonal, pero es también un atributo divino que ya tenemos y que nos permite acariciar, al menos, el sueño de la más perfecta espiritualidad:

> —Eso, dijo el sabio, aquellas manchas negras, sombra de la sombra, que la astronomía llama sacos de carbón, son sitios de futuros universos, *abismos de pensamiento eterno* donde reposa la eterna vida [...] Ante *esos abismos donde piensa la eternidad* y no existe el tiempo [...] el pavor de lo absoluto paraliza aun el rayo de luz que la inmensidad no detiene.
> Pero un día [...] el seno de esas tinieblas se estremecerá al impulso del rayo inicial, y los abismos estelares volverán a transformarse en soles. *Quizá nosotros mismos* seamos los animadores de esa vida, y *así como ahora pensamos ideas, pensemos entonces espíritus vivientes*.
> Pero *nuestras ideas son también espíritus, espíritus que aspiran a realizar*, como los astros en el cielo y las flores sobre la tierra, no la sombría *struggle for life* de la ciencia, sino *la divina struggle for light de los seres superiores...* [924]

Vemos, pues, que no sólo nos proporciona el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" una aproximación distinta a los temas también tratados en los relatos de *Las fuerzas extrañas*, sino una nueva prueba de que tras la máscara paródica que tantas veces se puso el escritor late un elevado sentido de lo sublime que puede expresarse ejemplarmente acudiendo al código ilustre de la melancolía.

Precisamente asume su registro más serio en la pieza tras cuyas identidades ficticias se transparenta la suya propia; y esas identidades, las de los dos personajes del marco ficcional, se superponen en cierto sentido: el papel de revelador es transferido al narrador, que siente haber sido tomado como agente para transmitir las ideas que se le han comunicado. Ese narrador, que apela en algún momento al lector, puede representar

---

[922] *Ibidem*, pp. 192-193.
[923] Cf. A. D. Nock y A. –J. Festugière (eds. y trad.), *Corpus Hermeticum*: tomo II, *Traités XIII-XVIII, Asclepius*, París, Belles Lettres, 1973, p. 200, citado por B. P. Copenhaver (ed.), *Corpus Hermeticum y Asclepio,* op. cit., p. 334.
[924] *Ibidem*, pp. 193-194. Las cursivas son mías.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a la persona ficcionalizada del escritor, que se incluyó como Lugones en otros relatos suyos, pero en cualquier caso el título mismo de "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" remite a un texto escrito cuya autoría conocemos. Lugones se hace cargo de su creación y juega a ser un gran revelador, un maestro, en un libro unitario al que quiere dar así cierto carácter de sagrado, pues vierte en él las ideas y enseñanzas ocultas tras las alegorías de religiones antiguas y del saber hermético, aunque sin olvidar el destino literario de las páginas que escribe. Esta ambiciosa apropiación del papel de sus personajes recuerda la inevitable identificación que se hace entre Shakespeare y Prospero, en cuya magia, capaz de hacerle producir fantasmagorías, y propiciadora de un poder tal que permite al personaje controlar lo que ocurre en el "escenario" de la isla, vemos reflejado el inmenso poder del dramaturgo para crear mundos habitados acaso no más ilusorios que el nuestro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

7.7 Discusión

Una vez interpretados los cuentos de *Las fuerzas extrañas* y analizadas sus riquísimas variaciones sobre el eje unitario de la creación tipológica en torno al código de la melancolía, podemos hacer unas últimas observaciones, ya respaldadas por el estudio minucioso de los personajes, para contrastar el resultado de nuestro trabajo con los de la crítica imperante.

Alguna vez hemos apuntado que la exégesis de los finales "trágicos" –en locura, muerte o ceguera– de los sabios de los cuentos ha llevado a una mayoría de estudiosos a hablar de "castigo", "venganza de la fuerza", etc. Pedro Luis Barcia interpreta el acto de penetrar en determinadas fuerzas como "una transgresión que es castigada con la locura, la muerte, la ceguera"[925], o bien como una "desviación, la curiosidad, (...) que genera castigos en los cuentos lugonianos" [926]. Para Alix Zuckerman el desenlace de los cuentos se debe a la venganza de la fuerza[927]. Gabriela Mora contrasta los del grupo de base legendario en los que aprecia "un matiz didáctico que castiga el 'pecado' de algún transgresor de las leyes de Dios o de la naturaleza" con los de ciencia ficción, cuyos "finales ambiguos no dejan en claro que se trate siempre de un "castigo""[928]. No nos parece que sea adecuado hablar de "venganza", y si admitimos como "castigo", por ejemplo, la ceguera que sobreviene al protagonista de "La metamúsica" justo cuando logra ver la octava del sol, sería, antes que una sanción del autor, antes que una censura a sus personajes, una marca de la excelencia de los mismos, el pago que se asume y se acepta de antemano como contrapartida ineludible de la incursión en un terreno que depara logros excepcionales, siguiendo el modelo fáustico. Puede verse en nuestros análisis concretos la base exacta de estas afirmaciones, que vemos redundante repetir aquí. Sí señalaremos que la falta de comprensión de este aspecto provoca perplejidades como la de que el malvado protagonista de "Viola Acherontia" no reciba castigo[929]. El que no lo "reciba" implica precisamente que lo que se tomaba como tal era un resultado que no suponía un juicio condenatorio del escritor, lo mismo que ahora la falta de él no indica que se lo exima de culpa tampoco.

---

[925] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 14.
[926] *Ibidem*, p. 48.
[927] Cf. A. Zuckerman, "*Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones: análisis crítico", p. 238.
[928] Cf. G. Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996, pp. 108, 112.
[929] *Ibidem*, p. 122.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ricardo Gullón, que tan interesante y sugerente análisis hace de la relación entre simbolismo y modernismo, llega a aplicar a los cuentos de Lugones la idea de una oposición entre el científico, que niega el misterio y es un ser de "curiosidad «demoniaca»", y el poeta, "que acepta lo desconocido como parte sustancial de la realidad"; y explica, por tanto, Gullón el final en muerte, locura o ceguera como sanción impuesta al científico por su atrevimiento[930]. Hemos leído pocas interpretaciones que corrijan esta visión predominante. En cuanto al carácter de los personajes Enriqueta Morillas apunta a una síntesis sin esas fisuras que con frecuencia se quieren abrir entre ciencia y ocultismo o entre ciencia y arte[931]. J. Velasco Moreno tiene el acierto de exponer la clave correcta con la que hay que entender la naturaleza de un personaje como el de "La metamúsica", aunque el reducido espacio de dos páginas que dedica al cuento apenas le permite explicar bien el fundamento de sus ideas y profundizar en sus conclusiones. Velasco entiende, en efecto, que la "sublime ceguera" de Juan es el precio que han de pagar los iniciados por adentrarse en el Misterio y que esa ceguera es "símbolo supremo" del conocimiento que puede darle al sabio la poesía. Ello le hace deducir que "nuestro protagonista, el científico que muere ciego, no es el «representante del materialismo más crudo», «el aliado de Calibán», polo opuesto del poeta modernista, tal y como han interpretado algunos críticos el personaje del científico en los relatos de Lugones"[932]. Estamos de acuerdo con tal planteamiento, pero queremos apoyarlo sobre bases sólidas y darle el carácter unitario que tiene en los cuentos de *Las fuerzas extrañas*.

Aun entendiendo que no es difícil caer en la dicotomía planteada por Gullón, pues estamos acostumbrados a situar en posiciones antagónicas al poeta y al científico, sostenemos que existen contundentes argumentos para oponerse a esta polarización, argumentos que, en realidad, ya hemos expuesto en el estudio de los cuentos pero resumimos aquí: en primer lugar, muy al contrario de como lo expone Gullón, el científico es siempre en estos relatos de Lugones el más espiritualista de los personajes y el que más se aviene a aceptar fenómenos misteriosos. Además, la caracterización completa que hace Lugones de sus personajes, si algo deja claro es el carácter híbrido de los mismos. Son, para empezar, una mezcla de científicos y poetas, pues cultivan,

[930] Cf. R. Gullón, "Simbolismo y modernismo", op. cit., p. 30.
[931] Cf. E. Morillas, "El relato fantástico y el fin de siglo", en J. Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1987, p. 34.
[932] Cf. J. Velasco Moreno, "Perfume, música, color: sinestesia, ocultismo y ciencia ficción en dos relatos de Leopoldo Lugones", en *Modernismo hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias,* op. cit,. P. 316.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

además de disciplinas como la física o las matemáticas, la música o la poesía, y puesto que no son científicos positivistas sino heterodoxos de las ciencias, de tendencias ocultistas y esotéricas, combinan sin problema en sus razonamientos y en sus experimentos las leyes de la física con extravagantes y poéticos principios que parten de la analogía o de la concepción animista de la realidad. El campo de las ciencias positivas y el de las ciencias ocultas resultaban compatibles para estos hombres, como para el propio Lugones, quien se movía con total libertad en uno y otro territorio.

Lo característico de muchos de estos cuentos es precisamente que lo científico alberga una metáfora que hace entrever la realidad más profunda que sólo conoce el iniciado, aspecto éste que no siempre ha sido bien comprendido. Incluso estudiosos que han hecho notar el gusto de Lugones por las ciencias ocultas parecen no haberse percatado de la verdad esencial que el poeta concedía a sus postulados, como nos hace ver en *Prometeo*. Ya comentamos, por ejemplo, que Arturo García Ramos deducía de las ironías de Lugones (por ejemplo, el encuentro de una pequeña sirena muerta en "El origen del diluvio") que estábamos ante "una suerte de ficción que se disfraza de exposición científica"[933]. Ironía la hay en muchas ocasiones en la escritura de Lugones, pero si se produce en ese momento del relato no tiene el sentido que le da A. G. Ramos. La sirena forma parte del entramado alegórico que teje la ficción para ilustrar un momento de la evolución de la vida en la tierra, serio propósito como el propio Lugones demuestra al utilizar el cuento como ilustración de sus ideas en *Prometeo*, por lo que la ironía sería más bien un modo de respuesta al escepticismo del personaje que la encuentra, Skinner. Por esto mismo, no cabe hablar de "diferencia de tono entre la segunda parte [el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones"] y la primera" en el sentido en que lo hace García Ramos: para justificar la afirmación de Borges de que el propósito de la "Cosmogonía" era el de "expresar seriamente una hipótesis"[934]. Repetimos que todos o la mayoría de los cuentos ocultan una hipótesis en cuya verdad esencial *creía* Lugones.

Advertimos, en segundo lugar, que el perfil del escritor cordobés tiene rasgos comunes con el de estos científicos; recordemos que tuvo conocimientos profundos de las más variadas ramas del saber, entre ellas las matemáticas y la física. De hecho, en la figura misma de Lugones, cuyo saber enciclopédico es proverbial, coexisten perfectamente el científico y el poeta. Hay numerosos testimonios de su amor por

[933] Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 61.
[934] *Ibidem*, p. 56.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

distintos campos de la ciencia, y es claro en él que la contemplación científica le proporcionó no pocas intuiciones poéticas. Él mismo cuenta: "Prestóme cierta vez el maestro uno de sus libros, *La metamorfosis de los insectos.* Aquello fue la primera luz de mi espíritu, la sugerencia de una honda fuente que venía a revelarme el amor a la naturaleza por medio de la contemplación científica"[935]. En el "Prólogo" a sus *Obras en prosa* nos dice su hijo: "leyó y estudió sobremanera humanidades, historia, geografía, religión, ciencias particularmente"[936]. Tal fue su interés por las ciencias que llegó a dar una conferencia titulada *El tamaño del espacio*, "ensayo de psicología matemática", estudiando el concepto del Universo desarrollado por Einstein[937], con quien, por cierto, se encontró en varias ocasiones[938]. Pedro Luis Barcia hace inventario de los campos que tocó: "Escribió trabajos sobre botánica, zoología, arqueología, matemáticas, filología, etimología, sectas orientales, poesía persa, teoría, estética y crítica literarias, conocimientos filosóficos y espirituales; tradujo del griego, latín, inglés, francés, italiano, árabe, portugués...", y nos dice después: "Aspiraba al modelo de hombre universal integrado, a la manera de Leonardo o Goethe"[939]. Es éste, pues, el perfil de un hombre que no tuvo ningún problema para armonizar distintas ramas del saber sin perder su rango de poeta.

Otra prueba más de que la figura del científico presentada en *Las fuerzas extrañas* no es antitética a la del poeta es que el propio Lugones aceptó los peligros a los que sometió a sus experimentadores: en uno de sus *Cuentos fatales*, el titulado "El puñal", él mismo es el narrador y protagonista, y admite que su labor (de tipo esotérico) no estaba exenta de peligros, para añadir después:

> Peligros, dije, ya que toda exploración del misterio los comporta, aun cuando sólo sean ellos la intranquilidad del alma o la excesiva tensión del raciocinio, fuera del también posible influjo eventual sobre fuerzas desconocidas. Así el descubridor de la pólvora cayó víctima de su propio invento, y Riemann, el matemático genial del espacio esférico, dio en el abismo de la locura[940].

Los riesgos, pues, parten de dos aspectos: las posibles influencias de poderosas fuerzas y el acto de la revelación de secretos esotéricos. También en "El puñal" se expone el escritor a este segundo peligro, pues afirma:

---

[935] Cf. Leopoldo Lugones, *Historia de Sarmiento*, cap. VI, citado por J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, op. cit., p. 26.
[936] Cf. L. Lugones (hijo), "Prólogo", en L. Lugones, *Obras en prosa,* op. cit., p. 30.
[937] *Ibidem*, p. 58.
[938] Cf. A. García Ramos, "Introducción", en L. Lugones, *Las fuerzas extrañas,* op. cit., p. 32. Es bien conocida la anécdota de que Einstein paró en su casa cuando fue a Buenos Aires.
[939] Cf. P. L. Barcia, "Introducción biográfica y crítica", en L. Lugones, *Cuentos fantásticos,* op. cit., p. 13.
[940] Cf. L. Lugones, *Cuentos fatales*, op. cit., p. 61.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Fatalista por temperamento y por experiencia, violé sin recelo la conocida prescripción de no pronunciar al azar las palabras secretas[941].

A esos dos riesgos se someten los científicos de los cuentos de *Las fuerzas extrañas*. El de "La metamúsica" confiesa no haberse atrevido a tocar la octava del sol por temor a "producir influencias excesivamente poderosas"[942]. Sin embargo, el hecho es que aceptan el desafío que por temperamento no pueden evitar, como lo reconocía el Lugones de "El puñal" refiriéndose a sí mismo. Además, los riesgos extremos, sobre todo el de la locura, aparecen indisolublemente ligados a la actividad del genio. La asociación de la muerte, la ceguera y la locura con la melancolía no ha dejado de ser una constante[943]: recordemos que la paradigmática figura de Demócrito de Abdera resume en sí una doble condición cuya revelación de sentido está en su carácter paradójico: tanto la locura como la ceguera son marcadores aparentes de una carencia, pero en realidad la locura que sus conciudadanos ven en él es desmentida por Hipócrates –según el relato de Robert Burton– y por la justificación de su risa, que surge de la sabia consciencia de los males y sinrazones del mundo; por otro lado, su ceguera voluntaria es buscada como modo de acercarse a un conocimiento superior. No en vano nos encontramos ante una estirpe de melancólicos, hijos de Saturno, que –como tales– encarnan las ambigüedades que porta el humor atrabiliario: la sublimidad espiritual, la excelencia intelectual, pero también un destino adverso. Es la misma estirpe que la de Ícaro y Prometeo, pioneros que anhelan llegar más lejos asumiendo el sacrificio de su empresa y la caída inevitable.

---

[941] *Ibidem*, p.61.
[942] Cf. L. Lugones, *Las fuerzas extrañas*, *op. cit.*, p. 170.
[943] Desde Hipócrates ha existido en la tradición médica una asociación entre la ceguera y Saturno y la melancolía. Cf. Ch. Orobitg. *Garcilaso et la mélancolie*, op. cit., p. 99.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

CONCLUSIONES

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

CONCLUSIONES

El desarrollo de esta tesis a partir de su planteamiento inicial pronto reveló que el resultado de la investigación había de convertirse en un poliedro de muchas caras. Para cumplir nuestro objetivo debíamos explorar las derivaciones que adoptaba la presencia de Shakespeare y su obra en el complejo contexto de la modernidad literaria hispanoamericana. Asumimos que quizás se trataba de un proyecto demasiado ambicioso para una tesis, demasiado abierto, pero al mismo tiempo nos percatamos de que elegir un aspecto único del tema no nos habría proporcionado una visión que se ajusta, creemos, con mayor rigor a la realidad. Aunque es siempre necesario acotar el objeto de estudio, también es cierto que el hecho literario y artístico es un fenómeno integrado, ocurre en un espacio y un tiempo en el que concurren una miríada de componentes culturales, sociales, políticos, etc., a la vez que las propias artes no se expresan de modo independiente, sino en un diálogo permanente. Es difícil profundizar en esa realidad abierta al mundo, al pasado y a la proyección en el futuro mirándola únicamente desde un ángulo. La quincallería erudita aplicada microscópicamente tiene sus ventajas para el investigador: cerrada en torno a los detalles, a un asunto único, deja muchas menos posibilidades a los cabos sueltos; lo contrario implica asumir ciertos riesgos, pero el resultado nos parece mucho más enriquecedor. Las manifestaciones artísticas no surgen aisladas ni se corresponden de un modo cerrado con el programa de una disciplina académica, ni con la definición de una asignatura o de un departamento universitario, esas formas que hemos encontrado para compartimentar el saber. Al diálogo que se produce entre artistas de todos los ámbitos hay que responder, pues, con un enfoque pluriabarcador e interdisciplinar, con una mirada lo suficientemente englobadora para que el árbol no impida ver el bosque. Por otra parte, esa visión no tendrá profundidad si no se examinan concienzudamente los textos, las manifestaciones concretas, para llegar a conclusiones relevantes. Se trata, como quería Claudio Guillén, de atender a "lo uno y lo diverso", empresa que está en el centro mismo de la literatura comparada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Para colmo de complicaciones el estudio de la modernidad plantea un desafío del que no siempre se sale bien parado, pues resulta ser un vórtice en que confluyen la tradición y el deseo de renovación, la búsqueda de liberación y el anhelo por recuperar y asimilar de un modo original los aspectos más prestigiosos de las creaciones del pasado. La modernidad tiene, como Jano, un rostro que mira al pasado y otro que extiende su mirada hacia el futuro; se presenta, pues, como una encrucijada en la que es necesario conocer el origen de lo que se recupera para comprender cabalmente lo que aporta cada artista con su reinterpretación y apropiación. La libertad estética conquistada por el Romanticismo es el germen de los movimientos que vendrán después, pero ni unos ni otros dejarán de implicarse, hasta en los casos de más violenta ruptura aparente, en un diálogo con sus predecesores.

Nuestro recorrido hubo de iniciarse en los momentos y lugares en que la figura de Shakespeare y sus creaciones iban a cargarse de los contenidos y significaciones con que serían legadas al Modernismo hispanoamericano. Las contribuciones de los escritores señeros de los países con una influencia cultural más prominente en el ámbito hispanoamericano nos acercarían a los valores estéticos por los que se reconocería el genio de Shakespeare y la conformación del dramaturgo como modelo de la nueva estética y paradigma del creador superior. La crítica moderada que había sopesado sus logros y defectos desde la perspectiva del Neoclasicismo daría paso a la exaltación de su figura en el Romanticismo por representar justamente los valores de la nueva poética. Pero el nuevo paradigma no estaba construido en el aire, tenía su anclaje en las concepciones renacentistas que exaltaban el genio inspirado, propio del temperamento melancólico. Este arrastre podía darse gracias a la recuperación de una serie de conceptos cuya base se encontraba en la determinación de un "temperamento poético" que aunaba inspiración y locura, divinización del artista creador, lo que daba carta de naturaleza a la imaginación creadora capaz de dar vida a un universo que no reproducía ya la realidad externa sino la Idea, cuya sede se ubicaba en el propio artista, a imagen de la divinidad. Un eslabón definitivo vendría dado por la teoría de Kant en torno a lo sublime. Además del hecho de que el filósofo atribuyera la percepción de esa categoría estética –central en el Romanticismo– al hombre melancólico, importa el análisis de las realidades que él mismo adscribía a lo sublime, porque no en todos los casos resultaba evidente tal adscripción a menos que se conociera la compleja tradición de la melancolía desde sus inicios en la Antigüedad hasta su recuperación y reinterpretación en el Renacimiento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El acercamiento a la obra de Hugo sobre Shakespeare nos depararía una singular sorpresa que apuntaba en el sentido en que sospechábamos y daba sustento a nuestra hipótesis. Si ya en el "Prólogo" a *Cromwell* el escritor francés concedía plena vigencia a la melancolía y a Shakespeare como –respectivamente– el carácter que representa y el poeta que culmina las tendencias de la edad moderna, en *William Shakespeare* desarrolló su teoría sobre los genios elevándolos a las cumbres de la melancolía meditabunda y diseñó una teoría de los tipos con la que de nuevo privilegió la creación del tipo pensativo, marca inconfundible del genio. Aún encontraríamos, no obstante, algo que excedería nuestras expectativas, pues Hugo, el poeta celebrado, reverenciado y tenido como máximo referente de la nueva literatura por los escritores de Hispanoamérica, daría una traducción iconográfica inconfundible a la agigantada figura de Hamlet, convirtiéndolo en el ángel de la Melancolía de Durero.

El legado de Hugo se ramificó en diversas direcciones, todas ellas singularmente fértiles: fijó un canon y encumbró a Shakespeare otorgándole una supremacía incondicional, ensombreció el rostro de Hamlet y condensó en imágenes algunos de los aspectos fundamentales de la creación del dramaturgo: la caída, en el caso de *Macbeth*; la oscuridad de la noche y la oscuridad del mal que encarnan en Othello y en Iago respectivamente; el espacio crepuscular y tenebroso junto con la locura opresiva en *King Lear*; el destino doloroso de las mujeres inocentes, unidas por una muerte prematura y convertidas en icono poético de la belleza joven malograda. Hugo también fundió imágenes emblemáticas de las creaciones de Shakespeare y de Dante, por ejemplo. Por otra parte, con sus analogías entre Esquilo y Shakespeare, y entre Prometeo y Hamlet el escritor francés trazó una línea de intersección que permitiría unir en un mismo espacio a la idealizada Grecia y al genio representativo de la edad moderna en escritos de dimensión social que, como el suyo, exaltarían la función educadora y civilizadora del arte sin hacer descender al poeta de su posición elevada, la que corresponde al hombre superior, al pensador, héroe civilizador por excelencia.

Victor Hugo legó, pues, no sólo el fervor shakespeareano más absoluto, sino el modo y las razones por los que habría de producirse. De todo ello resulta una conclusión crucial de nuestro estudio: el poeta francés, que ejerció un magisterio incuestionable entre los escritores del Modernismo hispanoamericano, es el principal transmisor de Shakespeare como poeta de la melancolía. Esto no es la formulación de una abstracción, pues el legado de Hugo se concretó en varios aspectos: en metáforas definitorias del genio de Shakespeare que rastreamos en autores hispanoamericanos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

incluso anteriores a los de la generación modernista, en el hecho de que la valoración de las realizaciones artísticas se sostuviera al otro lado del Atlántico con los argumentos dados por el escritor francés teniendo a Shakespeare como eje, en imágenes emblemáticas del universo trágico del autor isabelino, en la precisión de la función de la poesía y del poeta.

No es, por supuesto, Hugo el único que fija las imágenes. Vimos cómo en la mitificación de Hamlet y de Ophelia juegan un papel de primera magnitud las plasmaciones artísticas, por ejemplo las de Delacroix, o las de Millais y otros prerrafelistas en el caso de Ophelia. Tanto es así que influyen en la realidad cultural (recordemos los cuadros de Manet que representan a actores cuya caracterización de Hamlet sigue el modelo de Delacroix) e incluso clínica (la elevación poética de Ophelia y la iconografía con que se precisó su figura hicieron que se buscara su emulación en el contexto de los sanatorios mentales). Es, en definitiva, en el seno de las relaciones interartísticas, impulsadas por el deseo y la práctica de la fusión de las diversas artes, donde van fraguándose y afianzándose las figuras y espacios míticos a que nos referimos. Pero no hay que olvidar que también ese modelo había tenido un impulso decisivo en el autor de *Las contemplaciones*, de manera muy marcada en su "traducción" iconográfica de Hamlet.

Hemos podido mostrar que otro fenómeno muy relevante propio de la tendencia aglutinadora de la modernidad con respecto a la tradición fue la consolidación de un canon de integración de autores que haría confluir a los tres genios más emblemáticos de la historia literaria de Occidente. Shakespeare, Dante y Cervantes se erigen como la tríada referencial, y junto a las particularidades que los individualizan, se funden sus imágenes de colosos melancólicos. Pero más allá del reconocimiento de su excelencia importa el hecho de que se vinculen continuamente y de que se haga convivir a sus criaturas más prominentes, que adquieren vida poética y dramática representando ya valores similares (Paolo y Francesca con respecto a Romeo y Juliet) ya contrapuestos (a veces es el caso de Hamlet y don Quijote) en las recreaciones y asimilaciones con las que se van afianzando sus cualidades míticas. Y es en esta dimensión en la que se produce otro fenómeno integrador: las construcciones míticas se enriquecen con la superposición de modelos arquetípicos de diversa procedencia. Así, a los principales mitos de la modernidad (Hamlet, Fausto, don Quijote, don Juan, Pierrot) se superponen, en unos casos, la estatura heroica de Hércules o su elección virtuosa; en otros, el rostro expresivo del sacrificio de Cristo o de la rebelión y la osadía de Prometeo, o

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

cualesquiera valores que hayan podido representar a lo largo de su fecunda andadura cultural. De nuevo nos encontramos, pues, con espacios de confluencia que enriquecen la vida del mito asociándoles diversos perfiles, y creando incluso puntos de encuentro entre los mitos literarios de la modernidad: no sólo se ha asociado a Fausto con Prometeo o a don Quijote con Hércules y Cristo, sino también a Fausto con Hamlet o con don Juan, convirtiéndose entonces "lo prometeico", "lo fáustico" o, en su caso, "lo hamletiano" en rasgos arquetípicos que sobrevuelan ciertas estructuras míticas. Un ejemplo muy representativo de la propensión a fundir varios perfiles míticos en un solo personaje puede verse en el protagonista de la novela de José Asunción Silva *De sobremesa*, José Fernández, que amalgama rasgos de Don Juan, Fausto, Hamlet, Werther…

En todo el proceso de indagación hemos propuesto la articulación de los temas con la poética integradora de la melancolía, una poética de tan amplio espectro que ha dado forma a los más diversos aspectos de la actividad creadora: a la identidad y genealogía del artista y del poeta, a su comprensión de sí mismo y de su relación con la sociedad, así como a la reflexión sobre el arte y la función del genio (de ahí ha surgido la mitificación misma del artista, que se ha autorretratado como Prometeo, Pierrot, Hamlet…); a la imágenes del abismo y de la cima, de la adversidad y de la excelencia, del contacto con lo demoníaco y de los éxtasis místicos; a todo un universo connotativo (de la pérdida y la carencia, del deseo insatisfecho y la imposibilidad de logro, de la locura, de la pereza, de la indecisión, de la fragilidad, etc.); a modelos artístico-literarios representativos de las ambivalencias de la melancolía; a los extremos del dolor y del pensamiento profundo y la espiritualidad; a importantes principios de la alquimia y del ocultismo... Sus caras se multiplican ya desde su tratamiento médico, diversificándose en causas, síntomas y terapias, y su ubicuidad es tal que permite que se la encuentre aun en la cara oscura del placer. De ahí su interés para todas las artes y para las más diversas manifestaciones del pensamiento, y de ahí la enorme riqueza de la iconografía que se le asocia y que de ningún modo podíamos descuidar. El complejo laberinto que sus matices e implicaciones diseñan ha propiciado su codificación artística y literaria. Y tal hecho ha multiplicado, a su vez, sus cualidades expresivas al poblar su universo de símbolos y mitos de poderosa significación.

El Modernismo hispanoamericano, de inclinación culturalista, se apropió de tan prestigiosa herencia y la reinterpretó enriqueciéndola con las contribuciones propias de cada poeta. En el movimiento finisecular de Hispanoamérica culminaron, por otra parte,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

todas las tendencias señaladas en párrafos precedentes: el ideal de fusión de las artes, el canon de integración de autores, el encuentro de personajes y mitos literarios, la relectura de la tradición, etc. Ello nos ha permitido seguir en esta tesis varios itinerarios de penetración de lo shakespeareano en aquellas latitudes y establecer los planos en que han tenido lugar:

1) En el plano poético, podemos distinguir varios paradigmas:

   i) Destaca la proyección de la imagen de Ophelia, traída a un primer término muy en particular por el icono consagrado por Everett Millais, que extrema las connotaciones líricas y visualiza el universo poético a través de motivos como el de la cabellera flotante, la palidez y la escenografía del río, el sauce y las flores. De ello se hicieron eco, como tuvimos ocasión de demostrar textualmente, Gutiérrez Nájera, Herrera y Reissig, Darío y Lugones, quienes, por supuesto, no agotan la lista. La fascinación que despertó esta figura fue tal que su sombra se vislumbra tras un tema recurrente en el imaginario modernista: el de la joven muerta. Al modelo que se fragua partiendo de las heroínas shakespeareanas (sobre todo Ophelia, pero también Juliet y Desdemona) se añaden aportaciones fundamentales, poderosamente influyentes, como las mujeres de Poe. La obra de José Asunción Silva es muy representativa al respecto: la imagen de la mujer muerta, tan presente en la producción del poeta colombiano, es central en su novela *De sobremesa* y tiene un referente crucial en la Ophelia encarnada por Elizabeth Siddal, musa de los prerrafaelistas y esposa de Rossetti que posó para la Ophelia de Millais, y que aparece en la novela de Silva como la idealizada Helena de Scilly Dancourt, que sufre una muerte prematura.

   ii) Los *Sonetos* de Shakespeare proporcionarían otro modelo de singular importancia y rentabilidad poética. Forjado en torno a la belleza del joven rubio y de la dama morena, esto es, la belleza canónica y la anticanónica, despertaría un especial interés en el ámbito modernista. Nuestro estudio nos llevó a demostrar con qué consistencia ese modelo forma parte del imaginario codificado de la melancolía, pues la dama oscura encarna y dramatiza sus ambigüedades: los padecimientos de la enfermedad de amor y el privilegio de la inspiración. Ese marco de relaciones da solidez a su representación, que se nutre de un denso simbolismo que dista de estar agotado. Darío y Herrera y Reissig nos ofrecieron plasmaciones serias,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

elevadas, mientras que Lugones, como en tantas otras ocasiones, nos brindó la versión paródica, aún más cercana al modelo de Shakespeare. Aunque tomamos como ejemplos centrales de nuestro análisis composiciones de los autores mencionados, también nos referimos tangencialmente a Bécquer, Poe o Juan Ramón Jiménez. Desde luego es fácil encontrar ejemplos de plasmaciones de este modelo en otros poetas. Sé que hubiéramos podido decir mucho de Baudelaire, pero por acotar tan vastos dominios redujimos nuestras referencias a los autores que presentaban una conexión más directa, incluso textual, con los escritores hispanoamericanos seleccionados.

iii) Las criaturas salidas de la fantasía shakespeareana serían otra fuente poética especialmente cara a Darío y a Lugones. Éstos tuvieron el acierto de integrarlos en estructuras más vastas y hacerles ocupar espacios comunes a los personajes de la *commedia dell'arte*, introducirlos en las fiestas galantes, convertirlos –en el caso de Darío– en habitantes de los espacios del arte, y –en el caso de Lugones– reinterpretar sus funciones dándole a la fábula feérica en que participan sentido alquímico y ocultista. Tan singulares formas de apropiación dicen mucho de las posibilidades de innovación que eran capaces de desarrollar estos grandes poetas con los mimbres de la tradición literaria.

2) En el plano dramático: el estudio de los textos nos fue revelando que la apropiación de ciertos aspectos del universo shakespeareano también ocurría al adoptar los autores, por un lado, la cualidad dramática en la recreación de los personajes, y por otro, el molde dialogado, propio del género teatral. En un buen número de composiciones observamos la preferencia por las alusiones en parejas. Con estas parejas se ofrece en ocasiones una reinterpretación de los conflictos, y en otras, una relectura de las escenas paradigmáticas: lo primero lo vemos representado a menudo en Hamlet y Ophelia, o en menor medida en Othello y Desdemona; en cuanto a lo segundo, se puede aducir el recurso frecuente a Romeo y Juliet para la escenificación del encuentro amoroso y del placer efímero. Es cierto que a veces se superponen en la evocación la intensidad dramática y la cualidad lírica que acompaña a un conflicto y que se transforma en los motivos recurrentes de fuerte carácter simbólico: el drama de la locura y muerte de Ophelia es fijado en las imágenes que conocemos; la tensión protagonizada por Romeo y Juliet en su única noche de amor se resume en el motivo del canto del ruiseñor y la noche protectora,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la desgracia que cae sobre el alma de la muy desdichada Desdemona se visualiza en el triste sauce de su canción. El componente dramático tiene también lugar a través de la reunión de personajes de distintos autores, bien para establecer contrastes, bien para intensificar los paralelismos que se reconocen entre ellos. En el primer caso podemos recordar ejemplos de Gutiérrez Nájera, que oponía a la sensualidad y el apasionamiento de heroínas shakespeareanas como Juliet y Desdemona, la idealidad de la figuración femenina del amor sublime por excelencia en la Beatriz de Dante. Otro ejemplo que estudiamos con detenimiento fue el contraste tipológico entre don Quijote y Hamlet mostrado por Lugones. El propio Lugones se ocupó en su *Lunario* de las dos parejas de amantes más famosas como encarnación del amor fatalmente destinado: Romeo y Juliet junto a Paolo y Francesca, tras cuyas sombras adivinábamos, en la ficción de Lugones, las figuras de los primeros.

3) En el plano cultural pudimos rastrear una de las ramificaciones más fértiles de lo shakespeareano en Hispanoamérica. Nos referimos, por supuesto, a la adopción de los personajes de *The tempest* como arquetipos culturales: Ariel, Prospero y Caliban compendiarán en sí significados complejos y variables con los que los intelectuales y poetas intentarán conceptualizar la realidad cultural en países donde se está gestando una identidad, y su potencia metafórica será tanta que no dejarán de tener vigencia a lo largo de todo el siglo XX y hasta la actualidad. El tema, de tan amplia repercusión, abrió dos vías sobre todo: la búsqueda de la utopía con su base en una espiritualidad de cuño ocultista tuvo en la figura de Ariel un modelo especialmente atractivo e influyente a través del "arielismo", creado a partir del ensayo de Rodó; por otra parte, el discurso anticolonialista hizo una lectura del drama shakespeareano reivindicando la figura de Caliban como el colonizado e injustamente oprimido al que se le habían hurtado sus derechos. Para nuestro estudio interesaba fundamentalmente la interpretación modernista, pero la relevancia de la segunda nos llevó a esbozarla también, aunque creímos importante dejar clara la inconveniencia de juzgar las ideas del arielismo a partir de las categorías de las lecturas posmodernas, de tan distinta procedencia a las de aquéllas. Nuestra lectura personal del tema proponía una línea de continuidad entre textos como el *William Shakespeare* de Hugo, el *Ariel* de Rodó y el *Prometeo* de Lugones: todos ellos atribuyen a la poesía una función civilizadora y educadora, todos propugnan un ideal de espiritualización como única posibilidad de verdadero progreso, todos reconocen la cuota de autosacrificio que implica la labor del artista, todos ensalzan

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

al tipo del pensador, y lo emblematizan en una figura: el propio Shakespeare (como paradigma del genio), el alado Ariel y el titán Prometeo.

4) En el plano tipológico no hay duda de que el melancólico trágico y sombrío por excelencia, Hamlet, ocupó el lugar central de las meditaciones modernistas; fue el gran mito shakespeareano de infinitas posibilidades, que cada cual concibió a su modo. El famoso "Get thee to a nunnery" sirvió para compendiar repetidamente una filosofía pesimista de la naturaleza humana y una visión amarga de la vida. La excelencia intelectual del príncipe danés fue celebrada con frecuencia, pero es en su encuentro con don Quijote donde tuvo lugar la aportación más singular y significativa del Modernismo. Darío los hermanó, los convirtió en héroes de la misma causa –la del ideal– y en nobles encarnaciones de la melancolía. Lugones prefirió la opción paródica y la confrontación tipológica entre el personaje de Shakespeare y el de Cervantes, haciendo del primero un materialista escéptico y enfermo de desconfianza, y manteniendo al segundo como el caballero idealista que salió de la pluma de Cervantes, defensor del espiritualismo a ultranza. Para la desmitificación de Hamlet tenía el ejemplo de Laforgue, que ya había hecho lo propio en "Hamlet o las consecuencias del amor filial", y para la lectura contrastada de ambos personajes contaba con el referente de Turgueniev. Sin embargo, la creación de Lugones es de una profunda originalidad, además de ser el primero, que sepamos, que lleva a la ficción el encuentro entre Hamlet y don Quijote. Pese a la brevedad de la pieza, a la escenificación fantasmagórica y a las implicaciones metaliterarias, los personajes están vivos y son plenamente suyos. El texto brilla además singularmente con la comicidad que despliega. La aportación de Lugones vuelve a significar una renovación de la vigencia de los mitos.
5) Por último, en lo que respecta a la conceptualización del poeta y del artista, del genio, la propia figura inmensa de Shakespeare, oceánica y grandiosa, constituirá un referente único de genio total, que fertilizará las más distintas expresiones literarias y todas las artes. Además, el genio excepcional arrastrará en sí mismo y en la variedad tipológica e iconográfica de su creación el canon cultural más importante de Occidente: el de la melancolía, como código artístico y como base para la formación de la idea moderna de genio.

Lugones había de ser nuestro destino, y a su estudio le dedicamos la tercera parte de esta tesis. Las razones fueron varias, y entre ellas no podemos ocultar el desafío que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

suponía tratar el tema de su recepción de Shakespeare, tanto por el hecho de que era un terreno poco transitado –si acaso, acometido parcialmente y nunca con un criterio unificador–, como porque su importancia se había minimizado. Es cierto que su apropiación de lo shakespeareano se condensa en la primera década del siglo XX, pero ello no le quita ni un ápice de relevancia. Por el contrario, el análisis pormenorizado nos ha revelado que el poeta cordobés reflejó en su obra un compendio de todas las tendencias que explicamos más arriba: el uso poético e idealizado de Ophelia y otras heroínas shakespeareanas como iconos de la melancolía consagrados a lo largo del siglo XIX, un desarrollo *sui generis* del modelo anticanónico de belleza para el que fundió referentes de diversos poetas y personajes, la creación de un mundo feérico de indudable parentesco con la fantasía shakespeareana de *A midsummer night's dream*, la configuración de un modelo civilizador con base en la teosofía y con los precedentes del *William Shakespeare* de Hugo y del *Ariel* de Rodó, la relectura paródica –en el plano dramático– de la tragedia shakespeareana a que se refiere "Abuela Julieta", y por supuesto, la concreción tipológica de Hamlet. Por tanto, Lugones asumió la recepción de los mitos y arquetipos poéticos en su versión canónica idealizada y también su "destrucción" (para hacerlos renacer) con su genial vena paródica.

Todo lo anterior es una prueba más del lugar esencial que ocupó nuestro poeta en el Modernismo: en sus sucesivas etapas creativas se presentó como romántico y simbolista, figura cumbre del Modernismo, superador de tal movimiento e iniciador de algunas tendencias de las vanguardias, representante máximo de la poesía nacional... Ocupa, pues, Lugones un lugar estratégico que permite comprender todas las virtualidades renovadoras del Modernismo.

Por otra parte, en uno de nuestros campos de interés fundamentales, el de la codificación de la melancolía, Lugones jugó un papel excepcional. El estudio del imaginario de *Lunario sentimental* nos llevó a la constatación de que, sometiendo a parodia los elementos gastados de la melancolía y dándole forma a metáforas de cuño personal para expresar sus riquezas, creó una codificación propia –de connotaciones alquímicas– y más profunda del tema, más secreta también. En otras partes de su creación literaria acudió al diseño iconográfico, pero lo expresó como enigma cifrado de indudable complejidad alegórica y con implicaciones herméticas (así en su poema "El dragón"). Esta codificación le sirvió además para representar un aspecto de su elusiva personalidad poética que lo llevó a identificarse como bardo y héroe melancólico que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encuentra el final de su destino en la torre donde habita Dama Melancolía ("Enigma del bardo errante").

En cuanto a *Las fuerzas extrañas*, libro de cuentos del escritor argentino que suele adscribirse al género de la ficción fantástica, encontramos, más bien, una poética de lo fantástico en que los elementos que se reconocen como propios de tal género responden a un diseño poético, una representación alegórico-simbólica de hondos significados que relacionamos con los principios cosmogónicos expuestos en *Prometeo* y en el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones". Las bases teosóficas son esenciales para su comprensión y creemos haber dado un paso considerable al interpretarlas con cierta precisión y coherencia, descendiendo al análisis de los paralelismos concretos entre los complejos postulados teosóficos de *La doctrina secreta* –que Lugones estudió con rigor– y los textos del escritor argentino. No obstante, pensamos que nuestra contribución más prominente ha consistido en desentrañar la construcción tipológica que subyace en las ficciones de Lugones. Hemos podido demostrar, a través del análisis pormenorizado, que el perfil de los protagonistas se traza con una serie de rasgos comunes muy significativos pero también mediante una caracterización representativa de tipos concretos. El sistema unitario lo constituye el paradigma que engloba los rasgos más definitorios del arquetipo prometeico-fáustico y el cuadro psicológico del obsesivo, mientras que la rica variedad de sus plasmaciones individuales encuentra el modelo artístico-literario de los hijos de Saturno, recoge la pluralidad del simbolismo finisecular y responde al cuidado diseño semiológico de la melancolía. El arquetipo referencial no se presenta como una categoría fija; admite innumerables matices y se desarrolla en una línea a cuyos dos extremos se encuentran la benignidad prometeica y la nocividad fáustica. No obstante, el vértice de confluencia de ambos perfiles arquetípicos contiene caracteres positivos, como son la búsqueda de excelencia intelectual y de un logro excepcional, y negativos, sea por el riesgo de contacto con fuerzas malignas o por el envés de desgracia que implica la posesión de la excelencia. Con todo, los casos que despiertan más fascinación son precisamente aquéllos en que se crea un fondo de indeterminación, una ambigüedad intensificada por la mezcla de los destellos sublimes y paródicos con los que el autor parece querer oscurecer sus intenciones últimas.

El interés de Lugones por las recreaciones de los mitos no desapareció con los años; aunque han quedado fuera de nuestro análisis obras como sus *Cuentos fatales* (1924), pudo bastarnos el epígrafe extraído de "El secreto de don Juan", que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

antepusimos a nuestro capítulo sobre Hamlet y don Quijote, para dar fe de la seducción que ejerció sobre el poeta el misterio de la vida inmortal de los mitos.

Queremos, para terminar, esbozar someramente algunos ejemplos que demuestran la proyección de nuestro trabajo en los escritores hispanoamericanos posteriores al Modernismo y deudores del movimiento finisecular liderado por Darío, así como la continuidad en sus obras de las vías señaladas de asimilación de lo shakespeareano. A la mente de los que lean estas líneas acudirán, sin duda, otros ejemplos; tómense, pues, las referencias que dejamos anotadas como mero muestrario ilustrativo. El tema daría, con seguridad, para estudios de hondo calado, pues las aportaciones críticas al mismo han sido generalmente muy parciales y limitadas a artículos de breve extensión[1].

El aspecto poético de la creación shakespeareana ejerció indudable sugestión en el espíritu de Manuel Mujica Lainez (dada la estirpe neomodernista del autor): el mundo feérico de Shakespeare revive en *El unicornio*, personificado sobre todo en la figura de Oberón, perseguido por la desgracia[2]. En *Bomarzo*, la escena de la muerte de Girolamo, ahogado en un río, contiene claros ecos del fin de Ophelia, especialmente por la recreación del motivo icónico de los cabellos flotando[3]. En la misma novela hay una alusión explícita a la obra de Shakespeare muy significativa: Pier Francesco Orsini enumera los nombres más preclaros de su linaje y entre ellos a "Paolo Giordano, duque de Bracciano, hombre de letras, embajador ante Isabel de Inglaterra, a quien Shakespeare ubicó en su *Twelfth night*, con lo que los Orsini –como se subrayó–, que habían sido cantados por Dante, fueron cantados también por el mayor poeta inglés"[4]. La alusión es muy interesante por varias razones: certifica la continuidad del canon de integración de autores vinculando las obras de Dante y Shakespeare, traza una genealogía que viene a relacionar la creación de Mujica con la de los dos grandes poetas, y escoge una referencia shakespeareana emblemática de la melancolía, puesto que se refiere al Duque Orsino de *Twelfth night*, que pedía música para alimentar y a la vez mitigar su melancolía amorosa (unas páginas antes Pier Francesco comenta su

[1] Tenemos ejemplos recientes en el caso de Borges: L. Leo de Belmont, "Shakespeare en la obra de Jorge Luis Borges", op. cit., pp. 77-87; y, sobre todo, G. Tiffany, "Borges and Shakespeare, Shakespeare and Borges", op. cit., pp. 145-165.
[2] Cf. M. Mujica Lainez, *El unicornio*, Barcelona, Seix Barral, 2005, p. 249.
[3] Cf. M. Mujica Lainez, *Bomarzo*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 191.
[4] *Ibidem*, p. 50.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

retrato por Lorenzo Lotto y reproduce la designación de un crítico al referirse a tal retrato como "*Desesperado del Amor*"[5], pues siente que lo define cabalmente).

Por otra parte, como bien sabemos, Mujica dialogó de un modo directo con los *Sonetos* de Shakespeare al traducir muchos de ellos con verdadera maestría. Por lo que dice en una composición propia que elaboró con ocasión del cuarto centenario del nacimiento del poeta isabelino se aprecia hasta qué punto abrazó la existencia consoladora de la poesía del escritor reverenciado:

A Shakespeare

Cuando más me afligía la amargura
de mi país burlado y humillado,
y el no reconocerlo, transformado
en un niño al que guía la locura,

cuando ya no sabía hacia qué lado
volver los ojos en la noche impura,
porque todo era miedo y espesura
y nada nos quedaba de lo amado;

me acerqué a ti, que estás en la alta calma
de lo inmortal, y entonces mi pobre alma
recuperó, escuchándote, el sosiego,

pues tu música exacta me decía
que no hay eternidad sin armonía
y sin amor, y que no fuera ciego[6].

En el capítulo sobre el itinerario de Hamlet y don Quijote en la cultura exploramos las líneas interpretativas que se desarrollaron en el Modernismo a partir de la comparación de los dos mitos; recordemos ahora simplemente que también ese aspecto tuvo su continuación posterior en el ámbito hispanoamericano, como vimos ejemplificado en los análisis del mexicano Carlos Fuentes y del argentino Bernardo Verbitsky.

A Borges ya nos hemos referido con cierta frecuencia a lo largo de esta tesis, muchas veces como crítico de Lugones, otras, como su continuador, pero también en relación con Shakespeare. Su interés por el escritor isabelino se despliega en varios sentidos: por una parte asumió los lugares poéticos de amplias resonancias fijados por el Modernismo (vimos un ejemplo en la evocación al ruiseñor como el ave de la que dijo: "cantas en la noche de Julieta"[7]), pero sobre todo le interesaron las claves que le dieron ciertas formulaciones de Shakespeare para la reflexión sobre la identidad y sobre la

[5] *Ibidem*, p. 29.
[6] Publicado en *La Nación*, Buenos Aires, el 19 de abril de 1964, y reproducido en: W. Shakespeare, *Sonetos* (trad. de Manuel Mujica Lainez), op. cit., p. 14.
[7] Cf. J. L. Borges, "Al ruiseñor", *La rosa profunda*, en *Obras completas III,* op. cit., p. 88.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

naturaleza de la realidad o de la propia existencia como ficción y sueño, esto es, los problemas filosófico-metafísicos que lo obsesionaban. Así, utilizó la fórmula extraída de un breve monólogo del Parolles de *All's well that ends well* para plasmar su preocupación por la identidad personal en el poema para cuyo título utilizó precisamente esas palabras, "The thing I am" ["la cosa que soy"][8], y también para tratar de determinar la naturaleza de la existencia en el sueño en el texto sobre "La pesadilla" de *Siete noches*[9]. No extrañará que en el mismo escrito repita las famosas palabras de Prospero ("estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños"), entre citas de otros autores, con objeto de distinguir la concepción vulgar de que los sueños forman parte de la vigilia de la visión "espléndida" de los poetas al considerar que "toda la vigilia es un sueño"[10], tema sobre el que especuló asimismo a propósito de la escena de *Hamlet* en que se eleva un escenario dentro del escenario[11]. Pero también le fascinó, como a buena parte de la crítica shakespeareana que frecuentó, la inasible identidad de Shakespeare, y en "Everything and nothing"[12] cifró en esa imposible mezcla de ubicuidad y disolución las cualidades que acercaban al autor inglés a la divinidad, esto es, su carácter proteico y su impersonalidad.

De los caracteres shakespeareanos mostró Borges una especial predilección por Macbeth, que le pareció "más verdadero" que Hamlet, y, como obra, la "más intensa que la literatura puede ofrecernos"[13]. Fue este drama el que puso al lado de la creación de Dante como único capaz de competir con la intensidad alcanzada por el poeta florentino[14]. Nombró a Macbeth o le hizo hablar en algunos poemas[15], y en el relato de *Ficciones* "Tema del traidor y del héroe" abordó la reescritura circular de *Macbeth* y *Julio César* al urdir una fábula –que el narrador presenta como el argumento de un proyecto inacabado[16]– en que no faltan los vericuetos laberínticos de Borges, con las complicadas intrigas conspiratorias, la reunión en un solo personaje de la condición dual que la trama de traidor y héroe exige, y la reconstrucción de la historia a partir de un

---

[8] Cf. J. L. Borges, "The thing I am", *Historia de la noche*, en *Obras completas III,* op. cit., pp. 196-197.
[9] Cf. J. L. Borges, *Obras completas III,* op. cit., p. 222.
[10] *Ibidem*, pp. 223-224.
[11] Cf. J. L. Borges, "Cuando la ficción vive en la ficción", *Textos cautivos,* en *Obras completas IV*, op. cit., p. 434
[12] Cf. J. L. Borges, "Everything and nothing", *El hacedor,* en *Obras completas II,* op. cit., pp. 181-182.
[13] Cf. J. L. Borges, Prólogo a *Macbeth*, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, en *Obras completas IV,* op. cit., pp. 132 y 135.
[14] Cf. J. L. Borges, "*La divina comedia*", *Siete noches*, en *Obras completas III,* op. cit., p. 210.
[15] Cf. J. L. Borges, "El hacedor", *La cifra,* en *Obras completas II,* op. cit., p. 309, y J. L. Borges, "Trece monedas", *El oro de los tigres*, en *Obras completas II,* op. cit., p. 469.
[16] Cf. J. L. Borges, *Obras completas I,* op. cit., p. 496-498.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

plagio de Shakespeare. Pero sobre todo destacaríamos el ejercicio de crítica shakespeareana sobre *Macbeth* que realiza el escritor argentino como prólogo a la edición de la tragedia para Editorial Sudamericana (Buenos Aires, 1970)[17], porque además de aportar su contribución a la exégesis del drama de Shakespeare que más le interesó, deja constancia, como en otros casos, de su conocimiento de la crítica shakespeareana y de su interés por ella. En distintos textos de Borges encontramos comentarios a las apreciaciones sobre el dramaturgo isabelino de Schlegel, Hazlitt, Coleridge, Hugo o Bradley, y, entre los escritores de Hispanoamérica, de Groussac. Escribió también un comentario al *Introducing Shakespeare* de G. B. Harrison. Estas referencias son del mayor interés para nosotros: justifican (si es que aún hacía falta) algunas de nuestras elecciones bibliográficas, y confirman una y otra vez la coincidencia con las vías de recepción de Shakespeare que habían llegado al Modernismo. Podemos aducir las palabras con que Borges convalida los trabajos de Coleridge y Bradley –a pesar de la profusión de obra crítica sobre el tema– para comprender la relevancia de textos cuya época de aceptación total pasó ya, vistos desde el presente, pero que conservan todo su valor para el estudio de la presencia de Shakespeare en Hispanoamérica en el fin de siglo, y entre los autores herederos del Modernismo:

> Mucho he leído, y olvidado, sobre *Macbeth*; los estudios de Coleridge y de Bradley (*Shakespearean Tragegy*, 1904) siguen pareciéndome insuperados[18].

También se refirió Borges repetidas veces al libro de Hugo sobre Shakespeare; él fue atento lector de esa obra del escritor francés y tan consciente de su aportación al estudio del dramaturgo que al expresar el olvido que sufría en el momento en que él escribe, confirma la absoluta vigencia que le concede:

> Hugo dominaba el inglés y escribió un libro demasiado olvidado sobre Shakespeare[19].

Borges no lo olvidó, y escenificó en su cuento "La memoria de Shakespeare" la transacción asombrosa para cuya recepción había que entrenarse en una "larga y

[17] Incluido en *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Cf. J. L. Borges, *Obras completas IV,* op. cit., pp. 132-136.
[18] Cf. J. L. Borges, Prólogo a *Macbeth*, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, en *Obras completas IV,* op. cit., p. 135
[19] Cf. J. L. Borges, "La pesadilla", *Siete noches*, en *Obras completas III,* op. cit., p. 225.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

estudiosa soledad"[20]. Cualquiera no podía recibir ese importante legado que había encumbrado a Shakespeare como poeta de la melancolía, esa extraña herencia que circulaba entre una singular clase de hombres como un don y una condena.

[20] Cf. J. L. Borges, "La memoria de Shakespeare", *La memoria de Shakespeare,* en *Obras completas III*, op. cit., p. 395.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BIBLIOGRAFÍA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

TEXTOS LITERARIOS

D. Alighieri, *Divina comedia*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1981.

Anónimo del siglo XVI, *Historia del doctor Johann Fausto*, Madrid, Siruela, 2004.

Ch. Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid, Cátedra, 1993.
—, *Las flores del mal*, Madrid, Visor, 1996.

G. A. Bécquer, *Rimas. Leyendas. Cartas desde mi celda*, Barcelona, Planeta, 2004.

W. Blake, *Songs of innocence and of experience*, New York, Oxford University Press, 1977.

J. L. Borges, *Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1999.
—, *Obras completas II*, Barcelona, Emecé, 1999.
—, *Obras completas III*, Barcelona, Emecé, 1999.
—, *Obras completas IV*, Barcelona, Emecé, 1996.

P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño,* Madrid, Cátedra, 1981.

T. Carlyle, *The complete works of Thomas Carlyle*, New York, The Kelmscott Society, s/f.

J. del Casal, *Vida y obra poética*, New York, Las Americas Publishing Company, 1970.

M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998.

G. Chapman, *The poems of George Chapman*, incluidos en el volumen: A. Acheson, *Shakespeare and the rival poet*, New York, AMS Press, 1971, pp. 219-360.

R. Darío, *Cuentos completos,* México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1995.
—, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1997.
—, *Obras completas. Semblanzas,* tomo II, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.
—, *Obras completas, Viajes y crónicas,* tomo III, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.
—, *Obras completas. Poesía,* tomo V, Madrid, Afrodisio Aguado, 1953.

F. Dostoievski, *Diario de un escritor II* (1876-1881), en *Obras completas,* tomo IX, Barcelona, Vergara, 1969.

G. Flaubert, *La tentación de san Antonio*, Madrid, Cátedra, 2004.

J. W. Goethe, *Fausto*, Barcelona, Planeta, 2003.
—, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, Madrid, Espasa Calpe, 1931.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

M. Gutiérrez Nájera, *Poesía completa*, México D. F., Premià, 1979.

J. Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, Madrid [etc.], ALLCA XX, Colección Archivos 32, 1998.

J.-K. Huysmans, *A contrapelo*, Madrid, Cátedra, 2004.

J. R. Jiménez, *Melancolía*, Edición del Centenario, Madrid, Taurus, 1981.

J. Keats, *Odas y sonetos*, Madrid, Hiperión, 1995.

J. Keats, *The poems of John Keats*, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978.

J. Laforgue, *Imitación de nuestra señora la Luna. El concilio feérico. Últimos versos,* Madrid, Hiperión, 1996.
—, *Moralidades legendarias,* Madrid, Cátedra, 1994.
—, *Poemas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1975.

Luciano, *Las Saturnales*, en *Obras III*, Madrid, Gredos, 2002.

L. Lugones, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Castalia, 1988.
—, *Cuentos fatales*, Buenos Aires, Huemul, 1967.
—, *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Huemul, 1966.
—, *Las fuerzas extrañas*, Madrid, Cátedra, 1996.
—, *Lunario sentimental,* Madrid, Cátedra, 1994.
—, *Obras en prosa*, México D. F., Aguilar, 1962.
—, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1974.

T. Mann, *Doktor Faustus*, Barcelona, Edhasa, 1991.
—, *Los orígenes del Doctor Faustus. La novela de una novela*, Madrid, Alianza, 1988.

C. Marlowe, *Dr. Faustus,* en *The complete works of Christopher Marlowe,* volume II, Oxford, Clarendon Press, 1990.

J. Milton, *The works of John Milton*, Ware, Wordsworth Editions, 1994.

M. Mujica Lainez, *Bomarzo*, Barcelona, Seix Barral, 1989.
—, *El unicornio*, Barcelona, Seix Barral, 2005.
—, *Páginas de Manuel Mujica Lainez seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1982.

G. de Nerval, *Poesía y prosa literaria*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

A. Nervo, *Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1973.
—, *Obras completas*, tomo II, Madrid, Aguilar, 1972.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza, 1988.

Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, Alianza, 1996.

Petronio, *El Satiricón*, Madrid, Gredos, 2001.

Platón, *Ion*, en *Diálogos*, I, Madrid, Gredos, 2000.
—, *Banquete,* en *Diálogos*, III, Madrid, Gredos, 2000.
—, *Fedro*, en *Diálogos*, III, Madrid, Gredos, 2000.

E. A. Poe, *Cuentos, 1*, Madrid, Alianza, 2001.
—, *Poesía completa*, Madrid, Hiperión, 2000.
—, *Tales of mystery and imagination,* Hertfordshire, Wordsworth Classics, 1993.

A. Rimbaud, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1998.

J. E. Rodó, *Ariel*, Madrid, Cátedra, 2000.
—, *Obras completas,* Madrid, Aguilar, 1957.

W. Shakespeare, *A midsummer night's dream*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1997.
—, *All's well that ends well*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2000.
—, *Antony and Cleopatra*, London and New York, Routledge (The Arden Shakespeare), 1995.
—, *As you like it*, London and New York, Routledge (The Arden Shakespeare), 1989.
—, *Hamlet*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1997.
—, *King Henry VIII,* London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2000.
—, *King Lear,* Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1997.
—, *King Richard II*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2002.
—, *Love's labour's lost*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1998.
—, *Measure for measure*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1965.
—, *Much ado about nothing*, London and New York, Routledge (The Arden Shakespeare), 1994.
—, *Othello*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1997.
—, *Pericles,* London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2000.
—, *Romeo and Juliet*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2000.
—, *Shakespeare's sonnets*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 1998.
—, *Sonetos de amor*, Barcelona, Anagrama, 1992.
—, *Sonetos*, Madrid, Visor, 1991.
—, *The merchant of Venice*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1955.
—, *The poems*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2000.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

—, *The taming of the shrew,* Oxford, Oxford University Press, 1998.
—, *The tempest*, Walton-on-Thames, Thomas Nelson (The Arden Shakespeare), 1998.
—, *The two gentlemen of Verona*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2001.
—, *The winter's tale*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2001.
—, *Titus Andronicus,* London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2002.
—, *Troilus and Cressida*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2001.
—, *Twelfth night, or what you will*, London and New York, Methuen (The Arden Shakespeare), 1981.

P. Sidney, *Astrophil y Stella*, Madrid, Cátedra, 1991.

J. A. Silva, *Obra completa*, Madrid [etc.], ALLCA XX, Colección Archivos 7, 1990.

J. Swift, *Gulliver's travels*, London, Penguin Books, 1985.

G. de la Vega, *Poesía castellana completa*, Madrid, Gredos, 1986.

P. Verlaine, *Obra poética*, (2 tomos), Barcelona, Ediciones 29, 2003.
—, *Poesía,* Madrid, Visor, 1984.

Virgilio, *Poesía castellana completa*, Madrid, Gredos, 2000.

ENSAYOS Y ESTUDIOS CRÍTICOS

AA. VV., *Historia de la literatura argentina, 3. Las primeras décadas del siglo*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

J. L. Abellán, "Modernismo: Ariel como símbolo", en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, núm. 17, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 2000, pp. 219-229.

M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*, Buenos Aires, Nova, 1962.

A. Acheson, *Shakespeare and the rival poet*, New York, AMS Press, 1971.

G. Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-Textos, 2001.

F. Aínsa, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2002.
—, *Necesidad de la Utopía*, Montevideo, Tupac, 1990.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

T. Altenberg, *Melancolía en la poesía de José María Heredia*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001.

T. Alva Negri, *Lugones: planteamientos para una crítica*, Berlin, Colloquium-Verlag, 1984.

J. E. Arellano, "Calibán y Martí en *Los raros* de Darío", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28 (1), Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1999, pp. 431-444.

A. J. Arnold, "Caliban, culture, and nation-building in the Caribbean", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 231-244.

E. Auerbach, *Mimesis*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2000.

L. Babb, *The Elizabethan malady. A study of melancholia in English literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State University Press, 1951.

R. W. Babcock, *The Genesis of Shakespeare Idolatry 1766-1799: A Study in English Criticism of the Late Eighteenth Century*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1931.

J. A. Balseiro, *Seis estudios sobre Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1967.

A. M. Barrenechea, "El género fantástico entre los códigos y los contextos", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991, pp. 75-81.

A. M. Barrenechea y E. S. Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, México D. F., Imprenta Universitaria, 1957.

P. L. Barcia, R. H. Castagnino y J. C. Ghiano, *Shakespeare en la Argentina. Contribución en el IV° centenario de su nacimiento*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 1966.

W. Barclay Squire, "Shakespearian operas", en I. Gollancz (ed.), *A book of homage to Shakespeare*, Oxford, Humphrey Milford / Oxford University Press, 1916, pp. 75-83.

R. Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Anagrama, 2001.
—, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-Textos, 2004.

J. Bate, *Shakespeare and the English romantic imagination*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

—, *The genius of Shakespeare*, London, Picador, 1997.

Ch. Baudelaire, *Escritos sobre literatura*, Barcelona, Bruguera, 1984.
—, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor, 1989.
—, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.

M. Benedetti, *Crítica cómplice*, Madrid, Alianza, 1988.

W. Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

H. Bloom, *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Madrid, Taurus, 2005.
—, *El canon occidental,* Barcelona, Anagrama, 1997.
—, *Shakespeare. La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002.

M. Bolaños, *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

Y. Bonnefoy, *Shakespeare and the French poet*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2004.

I. Bordelois, *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

J. L. Borges, "Introducción", en L. Lugones, *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1982.
—, "Prólogo", en L. Lugones, *La estatua de sal*, Madrid, Siruela, 1985.

J. L. Borges y B. Edelberg, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Pleamar, 1965.

E. Bornay, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.

A. C. Bradley, *Shakespearean tragedy,* London, Macmillan Press, 1992.

G. Brotherston, "*Arielismo* and anthropophagy: *The tempest* in Latin America", en P. Hulme y W. H. Sherman (eds.), *'The tempest' and its travels*, London, Reaktion Books, 2000, pp. 212-219.

J. C. Bucknill, *The mad folk of Shakespeare*, New York, Burt Franklin, 1969.

L. B. Campbell, *Shakespeare's tragic heroes: Slaves of passion*, New York, Barnes & Noble, 1963.

B. Canal-Feijoo, *Lugones y el destino trágico. Erotismo, teosofismo, telurismo*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.

A. Capdevila, *Lugones*, Buenos Aires, Aguilar, 1973.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

B. Castro Morales, "Buenos Aires, 1898; alegorías y heráldicas de la identidad latino-hispano-americana en Paul Groussac y Rubén Darío", en E. Morillas Ventura (ed.), *España y Argentina en sus relaciones literarias*, Lleida, Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, pp. 237-245.

A. Cerretani, "Leopoldo Lugones", en *Books Abroad*, 12:4 (1938: Autumn), pp. 409-411.

J. Clair, "La mélancolie du savoir", en AA. VV., *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 202-208.

W. Clemen, *The development of Shakespeare's imagery*, London, Methuen, 1977.

A. Close, "Las interpretaciones del «Quijote»", en M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. CXLII-CLXV.

S. T. Coleridge, *Coleridge's criticism of Shakespeare. A selection*, R. A. Foakes (ed.), London, The Athlone Press, 1989.
—, *Shakespearean criticism*, Vol. I, T. M. Raysor (ed.), London, Everyman's Library, 1960.

G. P. del Corro, *El mundo fantástico de Lugones*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1971.

J. Cruz, P. Dudgeon, M. T. Maiorana, B. Meyer, *Hamlet en su soledad. Shakespeare-Laforgue-Lugones*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Literatura Comparada "María Teresa Maiorana", 1996.

I. P. Culianu, *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999.

R. Darío, "El triunfo de Calibán", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, núms. 184-185, Pittsburgh, julio-diciembre 1998, pp. 451-455.
—, *Obras completas. Crítica y ensayo,* tomo I, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950.

D. Delabastita, "Caliban's afterlife. Reading Shakespearean readings", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 1-22.

D. Delabastita y L. D'hulst, "Introduction", en D. Delabastita y L. D'hulst (eds.) *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the romantic age*, Amnsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993, pp. 9-24.

M. van Delden, "The survival of the prettiest. Transmutions of Darwin in José Enrique Rodo's *Ariel*", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 145-161.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C. Depetris, "Estética del horror: La sublimidad en dos relatos de Edgar Allan Poe y Leopoldo Lugones", en *Revista Chilena de Literatura*, Nº 57, 2000, pags. 95-104.

R. de Diego y L. Vázquez (eds.), *Humores negros. Del tedio, la melancolía, el esplín y otros aburrimientos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

C. A. Disandro, *Lugones: su itinerario lírico*, La Plata, Ediciones Hostería Volante, 1963.

J. Dover Wilson, *What happens in Hamlet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

J. Dryden, *An essay of dramatic poesy*, en M. H. Abrams (ed.), *The Norton anthology of English literature*, Vol. 1, Londres, W. W. Norton & Company, 1986.

J. Dubatti (comp.), *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1996.
—, "Miguel cané, lector y traductor de Shakespeare", en J. Dubatti (comp.), *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 89-94.

J. Duchemin, *Prométhée. Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1974.

B. Engler, ""Constructing Shakespeares in Europe", en A. Luis Pujante y T. Hoenselaars (eds.), *Four hundred years of Shakespeare in Europe*, Newark, University of Delaware Press, 2003, pp. 26-39.

O. Ette, "«Así habló Próspero»: Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de *Ariel*", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 528, Madrid, junio 1994, pp. 49-62.

G. Fernández, "Imágenes de un clásico: notas sobre Shakespeare en la Argentina del siglo XIX", en J. Dubatti (comp.), *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 115-118.

T. Fernández, "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991, pp. 37-47.
—, *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Madrid, Taurus, 1990.

G. Fernández Ariza, "Análisis crítico de los cuentos de Manuel Gutiérrez Nájera", en *Modernismo hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias,* Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988. pp. 186-191.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

—, *El héroe pensativo. La melancolía en Jorge Luis Borges y en Gabriel García Márquez*, Málaga, Universidad de Málaga, 2001.
—, "Jorge Luis Borges y la emblemática alquímica", en G. Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pp. 147-172.
—, "La creación imaginaria de Alejo Carpentier desde el canon cervantino", en P. Collard y R. De Maeseneer (eds.), *En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*, en *Foro Hispánico 25*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2004, pp. 55-67.

R. Fernández Retamar, *Calibán – Contra la leyenda negra,* Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1995.

E. Fernández Sanz, *Dos locos literarios: Hamlet y don Quijote*, Madrid, J. Cosano, 1940.

A. Flores, "Antecedentes de "Yzur"", en A. Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México, Premià, 1985, pp. 54-58.

R. A. Foakes, "The art of cruelty: Hamlet and vindice" (1973), en K. Muir y S. Wells (eds.), *Aspects of 'Hamlet'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
—, "The critical reception of Shakespeare's tragedies", en C. McEachern (ed.), *The Cambridge companion to Shakespearean tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 224-240.

M. Franssen, "The ocular harpsichord of Louis-Bertrand Castel. The science and aesthetics of an eighteenth-century *cause célèbre*", en *Tractrix. Yearbook for the History of Science, Medicine, Technology and Mathematics* 3 (1991), pp. 15-77.

P. Franssen, "A muddy mirror", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 23-42.

S. Freud, *La aflicción y la melancolía,* en *El malestar en la cultura y otros ensayos,* Madrid, Alianza, 1999.

H. Friedrich, *La estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

C. Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México D. F., Joaquín Mortiz, 1976.

N. Galí, *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

M. Gandara Rauen, "Guilherme Schiffer Durães's Caliban: from canonical text to resistance", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 130-142.

J. García Gibert, *Cervantes y la melancolía: ensayos sobre el tono y la actitud cervantinos*, Valencia, Edicions Alfons El Magnànim, 1997.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, Hiperión, 1979.

A. García Morales, "*El caracol y la sirena* de Octavio Paz: una lectura «surrealista» de Rubén Darío", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 28, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1999, pp. 637-657.
—, "La isla de la muerte y el mar mitológico: Böcklin en el modernismo literario hispánico", en C. Camero, D. Bermúdez y M. Rubiales (eds.), *Literatura-Imagen*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 55-80.

A. García Ramos, *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX. Mimesis y verosimilitud* (tesis doctoral), Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1990.
—, A. García Ramos, "Mimesis y verosimilitud en el cuento hispanoamericano", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 16, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1987, pp. 81-94.

K. Geldof, "Look who's talking. Caliban in Shakespeare, Renan and Guéhenno", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 96-109.

B. Gellert, "The iconography of melancholy in the graveyard scene of *Hamlet*", en *Studies in Philology*, 67 (1970), pp. 57-66.

B. Gellert Lyons, *Voices of melancholy. Studies in literary treatments in Reinaissance England*, New York, Norton, 1975.

J. W. Goethe, *Ensayos sobre arte y literatura,* Málaga, Analecta Malacitana, 2000.
—, *Poesía y verdad*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.

J. Goldberg, *Tempest in the Caribbean*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

J. M. González Fernández de Sevilla (ed.), *Cervantes y/and Shakespeare. Nuevas interpretaciones y aproximaciones comparativas. New Interpretations and Comparative Approaches*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006.

P. Gorman, *Pitágoras*, Barcelona, Crítica, 1988.

A. Graham, *Shakespeare in opera, ballet, orchestral music, and song: an introduction to music inspired by the bard*, Lewiston/Queenston/Lampeter, Edwin Mellen Press, 1997.

V. Granados y A. Estévez, "Modernismo *versus* Creacionismo: Julio Herrera y Reissig en torno a sus polémicas", en J. Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosas*, Madrid [etc.], ALLCA XX, Colección Archivos 32, 1998. pp. 906-954.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

M. Green y J. Swan, *The triumph of Pierrot. The commedia dell'arte and the modern imagination*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1986.

N. Greiner, "The comic matrix of early German Shakespeare translation", en D. Delabastita y L. D'hulst (eds.) *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the romantic age*, Amnsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993, pp. 203-217.

T. R. Griffiths, "'This Island's mine'; Caliban and colonialism", *Yearbook of English Studies*, 13 (1983), pp. 159-180.

C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets, 2005.
—, *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998.

R. Gullón, *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 1971.
—, "Espiritismo y modernismo", en I. A. Schulman, *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 86-107.
—, "Simbolismo y modernismo", en J. O. Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 21-44.

C. Gurméndez, *La melancolía*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

R. Gutiérrez Girardot, "El 98 tácito: *Ariel* de José Enrique Rodó", en *Analecta Malacitana*, Vol. 22, núm. 24, 1999, pp. 21-40.
—, *Insistencias*, Santa Fe de Bogotá, Ariel, 1998.
—, "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991, pp. 27-36.
—, *Modernismo. Supuestos teóricos y culturales*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 1987.

W. Habicht, "Shakespeare and the German imagination: cult, controversy, and performance", en H. Kerr, R. Eaden y M. Mitton (eds.), *Shakespeare: world views*, London, Associated University Presses, 1996, pp. 87-101.
—, "The romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the history of nineteenth-century German Shakespeare translation", en D. Delabastita y L. D'hulst (eds.) *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the romantic age*, Amnsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1993, pp. 45-53.

O. Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México D. F., Premià, 1982.

R. Halpern, *Shakespeare among the moderns*, Ithaca, Cornell University Press, 1997.

R. Halty Ferguson, *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna,* Londres, Tamesis Books Limited, 1981.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

W. Hazlitt, *Characters of Shakespear's plays*, London, Everyman's Library, 1926.

C. F. Heffernan, *The melancholy muse. Chaucer, Shakespeare and early medicine,* Pittsburgh, Duquesne University Press, 1995.

P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001.

P. Hidalgo, *Paradigms found: feminist, gay and New Historicist readings of Shakespeare*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 2001.
—, *Shakespeare posmoderno*, Sevilla, Universidad de Sevilla Secretariado de Publicaciones, 1997.

H. Hinterhäuser. *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

T. Hoenselaars, "Bibliography: Shakespeare in European cultura", en A. Luis Pujante y T. Hoenselaars (eds.), *Four hundred years of Shakespeare in Europe*, Newark, University of Delaware Press, 2003, pp. 241-259.

E. M. de Hostos, *Hamlet,* en *Meditando...,* París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1909.

V. Hugo, *Manifiesto romántico*, Barcelona, Península, 2001.
—, *William Shakespeare*, Madrid, Aguilar, 1964.

J. Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 2004.

P. Hulme, "Reading from elsewhere: George Lamming and the paradox of exile", en P. Hulme y W. H. Sherman (eds.), *'The tempest' and its travels*, London, Reaktion Books, 2000, pp. 220-235.

L. Hutcheon, *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2000.

J. Irazusta, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

H. Jackson, "Introduction to the 1932 edition", en R. Burton, *The anatomy of melancholy*, London, The Folio Sciety, 2005.

K. Jackson, *Separate theaters. Bethlem ("Bedlam") Hospital and the Shakespearean stage*, Newark, University of Delaware Press, 2005.

S. W. Jackson, *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, Madrid, Turner, 1989.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

D. Jaén, "Identidad cultural y tradición esotérica", en S. Yurkievich (coord.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alambra, 1986, pp. 85-93.

C. Jáuregui, "Calibán, icono del 98. A propósito de un artículo de Rubén Darío", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, núms. 184-185, Pittsburgh, julio-diciembre 1998, pp. 441-449.

H. Jenkins, "*Hamlet* then till now", en K. Muir y S. Wells (eds.), *Aspects of 'Hamlet'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

T. W. Jensen, "El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones", en D. A. Yates (ed.), *Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*, East Lansing, Michigan State University, 1975, pp. 299-307.

S. Johnson, "The Preface to Shakespeare", M. H. Abrams (ed.), *The Norton anthology of English literature*, Vol. 1, Londres, W. W. Norton & Company, 1986.

E. Kant, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, Madrid, Alianza, 1990.

C. S. Kiefer, "The myth and madness of Ophelia", en C. S. Kiefer (ed.), *The myth and madness of Ophelia*, Amherst, Mead Art Museum, 2001, pp. 9-39.

R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991.

B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

L. C. Knight, *Drama and society in the age of Jonson*, London, Chatto and Wundus, 1968.

G. Kozintsev, *Shakespeare: time and conscience,* London, Dennis Dobson, 1967.

D. Lagmanovich, "Calibán: de Shakespeare a Manuel Gálvez pasando por Renan", en J. Dubatti (comp.), *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro comparado*, Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 13-23.

P. Lastra, "Relectura de *Los raros*", en I. A. Schulman, *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 198-209.

C. Leech, "Studies in *Hamlet*, 1901-1955", en K. Muir y S. Wells (eds.), *Aspects of 'Hamlet'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

L. Leo de Belmont, "Shakespeare en la obra de Jorge Luis Borges", en J. Dubatti (comp.), *Peregrinajes de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de teatro*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comparado, Buenos Aires, Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1996, pp. 77-87.

N. Lie, "Countering Caliban. Roberto Fernández Retamar and the postcolonial debate", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 245-270.

P. Linde Navas, "Literatura y música en Leopoldo Lugones. El modelo de Shakespeare", en A. Esteban, G. Morales y A. Salvador (eds.), *Literatura y música popular en Hispanoamérica* (Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos), Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 299-409.

D. Lindley, *Shakespeare and music*, London, Thomson Learning, 2006.
—, *The tempest*, London, Thomson Learning, 2003.

L. Litvak, *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona, Anthropos, 1990.

Longino, *Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 2002.

C. A. Loprete, *La literatura modernista en la Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1976.

L. Lugones, "La poesía de Pedro Miguel Obligado" (Prólogo), en P. M. Obligado, *Melancolía*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1945, pp. 11-25.
—, "Prólogo a *Castalia bárbara*", en R. Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980, pp. 302-312.
—, "Rubén Darío" (Discurso pronunciado el 21 de mayo de 1916 en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires), en R. Gullón (ed.), *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Labor, 1980, pp. 231-245.

Z. Luis Martínez, "Moro, Shakespeare y la mirada utópica", en R. García Gutiérrez, E, Navarro Domínguez y V. Núñez Rivera (eds.), *Utopía. Los espacios imposibles*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003, pp. 211-226.

Z. Luis-Martínez y L. Gómez Canseco (eds.), *Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento / Between Shakespeare and Cervantes: Trails along the Renaissance*, Newark, Juan de la Cuesta, 2006.

G. Luri Medrano, *Prometeos. Biografías de un mito*, Madrid, Trotta, 2001.

G. Macchia, *Baudelaire e la poetica della malinconia*, Milano, Rizzoli, 1992.

M. T. Maiorana, "«L'Imitation de Notre Dame la Lune» y el «Lunario sentimental»", en *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* XXVIII, núms. 107-108, Buenos Aires, 1963, pp. 131-161.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

T. Mann, *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, Madrid, Alianza, 2000.

A. Marasso, *Cervantes. La invención del Quijote,* Buenos Aires, Hachette, 1954.
—, *Rubén Darío y su creación poética*, La Plata, Universidad de La Plata, 1934.

E. Marini-Palmieri, *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989.

J.-Y. Masson (ed.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, Desjonquères, 2003.

E. Mejía Sánchez, "Hércules y Onfalia, modernista motivo", en L. Litvak (ed.), *El modernismo*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 185-199.

R. Monforte Duprel, "Los motivos quijotescos en la obra literaria de Turguénev", en *Eslavística Complutense*, vol. I, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 2001, pp. 149-168.

E. Morillas, "El relato fantástico y el fin de siglo", en J. Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, 1987, pp. 31-40.

S. H. Monk, "Dryden and the beginnings of Shakespeare criticism in the Augustan Age", en H. Schueller (ed.), *The persistence of Shakespeare idolatry*, Detroit, Wayne State University Press, 1964, pp. 47-75.

M. de Montaigne, *Ensayos completos*, Madrid, Cátedra, 2003.

C. de Mora, *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.

G. Mora, *El cuento modernista hispanoamericano*, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores, 1996.

R. G. Moulton, "Shakespeare as the central point in world literature", en I. Gollancz (ed.), *A book of homage to Shakespeare*, Oxford, Humphrey Milford / Oxford University Press, 1916, pp. 228-230.

B. A. Mowat, "Prospero, Agrippa, and Hocus Pocus", en V. M. Vaughan y A. T. Vaughan (eds.), *Critical essays on Shakespeare's The tempest*, New York, G. K. Hall & Co., 1998, pp. 193-213.

K. Muir, *The sources of Shakespeare's plays*, London, Methuen, 1977.

S. Muñoz Valdivieso, "Double erasure in *The Tempest*: Miranda in postmodern critical discourse", en *Sederi: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, núm. 9, Sociedad Hispano-Portuguesa de Estudios Renacentistas Ingleses, 1998, pp. 299-304.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

—, ""He hourly humanizes": Transformations and appropriations of Shakespeare's Caliban", en *Sederi: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, núm. 7, Sociedad Hispano-Portuguesa de Estudios Renacentistas Ingleses, 1996, pp. 293-296.
—, *"The tempest" en el paradigma posmoderno*, Málaga, Servicio de Publicaciones Universidad de Málaga, 1999.

P. M. Murphy, "Interpreting *The tempest*: a history of its readings", en P. M. Murphy (ed.), *The tempest: critical essays*, New York, Routledge, 2001, pp. 3-72.

J. M. Naharro-Calderón, "Escritura fantástica y destrucción realista en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones", en *Hispanic Review*, núm. 1, 1994, pp. 23-34.

C. T. Neely, *Distracted subjects. Madness and gender in Shakespeare and early modern culture*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2004.

F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2003.

R. Nixon, "Caribbean and African appropriations of *The tempest*", *Critical Inquiry*, 13:3 (1987: Spring), Chicago, University of Chicago Press, pp. 557-578.

F. Nordström, *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*, Madrid, Visor, 1989.

A. Omil, *Leopoldo Lugones, poesía y prosa*, Buenos Aires, Minor Nova, 1968.

C. Orobitg, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, Presses Universitaires Du Mirail, 1997.

J. Paden, "Desvelando a la reina Mab: Shakespeare como fuente imaginativa y estética del modernismo", en J. Cruz Mendizábal y J. Fernández Jiménez (eds.), *Visión de la narrativa hispánica: ensayo*, Indiana, Indiana University of Pennsylvania (Publications of the Department of Spanish and Classical Languages), 1999. pp. 167-178.

A. Pagés Larraya, "Shakespeare en Hispanoamérica", en *Los Andes*, núm. 21.803, año LXVII, 25 de julio de 1949.

J. de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Seguiré, 1990.

E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1998.
—, *Idea*, Madrid, Cátedra, 1998.
—, *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1995.

J. L. Passos, "*Othello* and Hugo in Machado de Assis", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 166-182.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

W. Pater, "*Love's labour's lost*", en *Appreciations with an essay on style*, London, Macmillan, 1890.

O. Paz, *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991.
—, *El arco y la lira*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
—, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1998.

H. Peyre, "Shakespeare and modern French criticism", en H. Schueller (ed.), *The persistence of Shakespeare idolatry*, Detroit, Wayne State University Press, 1964, pp. 1-46.

A. Pérez Jiménez, "La doctrina de las estrellas: tradición histórica de una ciencia", en A. Pérez Jiménez (ed.), *Astronomía y astrología. De los orígenes al Renacimiento*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, pp. 1-38.
—, "Reflejos del mito clásico en la literatura europea", en *Estudios clásicos*, tomo 34, núm. 102, 1992, pp. 65-90.

A. W. Phillips, "Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*", en *Revista Iberoamericana*, núm. 45, Pittsburg, 1958, pp. 43-64.
—, "Novedad y lenguaje en tres poetas: Laforgue, Lugones y López Velarde", en J. O. Jiménez (ed.), *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 198-230.

A. Pope, "The preface of the editor", en *The Prose Works of Alexander Pope, Vol. II: The Major Works, 1725-44*, Oxford, Archon Press and Basil Blackwell, 1986.

M. Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
—, *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979.

H. Prigent, *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, Paris, Gallimard, 2005.

A. M. Pucciarelli, "Dimensiones de "La lluvia de fuego"", en A. Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México, Premià, 1985, pp. 67-80.

J. Radden (ed.), *The nature of melancholy. From Aristotle to Kristeva*, New York, Oxford University Press, 2000.

T. M. Raysor, "Introduction", en S. T. Coleridge, *Shakespearean criticism*, Vol. I, London, Everyman's Library, 1960, pp. xvi-xviii.

A. Reyes, *Mitos, mujeres y encajes*, Caracas, Editorial Elite, 1940.

R. Rius i Gatell, "Sobre la melancolía: M. Ficino", en *Filosofía y ciencia en el Renacimiento*, Actas del Simposio celebrado en Santiago de Compostela, del 31 de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

octubre al 2 de noviembre de 1985, Universidad, Santiago de Compostela 1988, pp. 49-56.

L. Rix, "Maintaining the state of emergence/y: Aimé Césaire's *Une tempête*", en P. Hulme y W. H. Sherman (eds.), *'The tempest' and its travels*, London, Reaktion Books, 2000, pp. 236-249.

A. Rodríguez López-Vázquez, "Los *Pierrots* de Jules Laforgue: Claves para una traducción", en Revista *Canente*, nº 2, Málaga, 1987, pp. 81-91.

E. Rodríguez Monegal, "The metamorphosis of Caliban", *Diacritics*, 7:3 (1977: Fall), Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 78-83.

C. Ruiz Barrionuevo, "De lo fantástico a lo neofantástico", en G. Fernández Ariza (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, pp. 129-146.
—, "El rumbo modernista de Leopoldo Lugones", en *In Memoriam Inmaculada Corrales*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1987, pp. 301-315.
—, "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones, ironía y parodia", en *Modernismo hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias,* Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988, pp. 192-198.
—, *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*, Salamanca, Secretariado de Publicaciones Universidad de Salamanca, 1991.
—, "*Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones", en E. Pupo-Walker (coord.), *El cuento hispanomericano*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 171-190.
—, "Leopoldo Lugones: un acercamiento a su poética", en AA. VV., *Homenaje a Alonso Zamora Vicente, Vol. V. Literatura hispanoamericana contemporánea. La obra de Alonso Zamora Vicente. Para Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1996, pp. 113-123.
—, "Leopoldo Lugones y la recepción de la lengua española en la formación de la identidad argentina: *El payador* (1916)", en E. Morillas Ventura (ed.), *España y Argentina en sus relaciones literarias*, Lleida, Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, pp. 253-259.
—, *Rubén Darío*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

D. Saglia, "Translation and cultural appropiation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism", en *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 7, Barcelona, 2002, pp. 95-119.

L. Sáinz de Medrano, "Cien años de literatura fantástica", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991, pp. 17-25.

A. Salazar Anglada, "Modernismo y Teosofía: la visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras ideas estéticas»", en *Anuario de Estudios Americanos*, vol. LVII, núm. 2, Sevilla, EEH-CSIC, 2000, pp. 601-626.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

D. Salkeld, *Madness and drama in the age of Shakespeare*, Manchester, Manchester University Press, 1994.

M. E. Sánchez, "Caliban: the new Latin-America protagonist of *The tempest*", *Diacritics*, 6:1 (1976: Spring), Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 54-61.

R. J. Santos, "Introduction. *Mestizo* Shakespeares: a study of cultural exchange", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 11-20.

R. M. Scari, "Los cuentos del *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núms. 2-3, Madrid, Servicio de Publicaciones Universidad Complutense, 1973-1974, pp. 883-894.

L. Schiavo, "Espacios imaginarios: Las «fiestas galantes»", en M. Payeras Grau y L. Fernández Ripio (coord.), *Fin(es) de siglo y Modernismo. Congreso Internacional Buenos Aires – La Plata, Agosto de 1996*, Vol. 1, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 155-160.

F. Schiller, *Lo Sublime (De lo Sublime y Sobre lo Sublime)*, Málaga, Ágora, 1992.

W. Schleiner, *Melancholy, genius, and utopia in the Renaissance*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1991.

G. Schmidgall, *Shakespeare and opera*, New York / Oxford, Oxford Univerity Press, 1990.

L. Schrader, *Sensación y sinestesia*, Madrid, Gredos, 1975.

M. Scofield, *The ghosts of Hamlet. The play and modern writers,* Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

W. I. D. Scott, *Shakespeare's melancholics*, London, The Trinity Press, 1962.

D. Scott Kastan, ""The duke of Milan / and his brave son": dynastic politics in *The tempest*", en V. M. Vaughan y A. T. Vaughan (eds.), *Critical essays on Shakespeare's The tempest*, New York, G. K. Hall & Co., 1998, pp. 91-103.

M. A. Screech, *Montaigne and melancholy. The wisdom of the essays,* Londres, Duckworth, 2000.

M. A. Semilla, "La organización narrativa de «La estatua de sal»", en A. Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México, Premià, 1985, pp. 86-98.

E. Showalter, "Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism", en P. Parker y G. Hartman (eds.), *Shakespeare and the question of theory*, New York and London, Methuen, 1985, pp. 77-94.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

M. A. Skura, "Discourse and the individual: the case of colonialism in *The tempest*", en V. M. Vaughan y A. T. Vaughan (eds.), *Critical essays on Shakespeare's The tempest*, New York, G. K. Hall & Co., 1998, pp. 60-90.

G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967.

A. Soria, "La vida de la letra (Bécquer y Dante)", en *Revista de Literatura*, Tomo XXVIII, núms. 55-56, julio-diciembre 1965, pp. 67-73.

L. E. Soto, "Ciencia y ocultismo en los cuentos de Lugones", en A. Flores (ed.), *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México, Premià, 1985, pp. 42-46.

C. Spurgeon, *Shakespeare's imagery and what it tells us,* Cambridge, Cambridge University Press, 1968.

J. Starobinski, "Habla Demócrito. La utopía melancólica de Robert Burton", en R. Burton, *Anatomía de la melancolía*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997, pp. 11-29.
—, *Histoire du traitement de la mélancolie des origenes à 1900*, Suisse, Geigy, 1960.
—, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire,* Paris, Julliard, 1989.
—, *La posesión demoníaca. Tres estudios*, Madrid, Taurus, 1976.
—, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1964
—, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Editions d'Art Albert Skira, 1970.

G. Steiner, *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*, Barcelona, Gedisa, 2000.
—, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2005.
—, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 1997.

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, París, Garnier-Flammarion, 1970.

E. A. Strathmann, "The textual evidence for 'The School of Night'", *Modern Language Notes*, Vol. 56, Núm. 3, marzo, 1941, pp. 176-186.

G. Taylor, "Afterword: The incredible shrinking Bard", en C. Desmet y R. Sawyer (eds.), *Shakespeare and appropriation*, London, Routledge, 1999, pp. 197-205.
—, *Reinventing Shakespeare. A cultural history from the restoration to the present*, London, Vintage, 1991.

L. Terando, "Traces of Shakespeare's *Tempest* in Cuba's Carpentier", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 183-195.

G. Tiffany, "Borges and Shakespeare, Shakespeare and Borges", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 145-165.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

M. K. de Trinker, *Las mujeres en el Don Quijote de Cervantes comparadas con las mujeres en los dramas de Shakespeare*, México D. F., Talleres de la Editorial Cultura, 1938.

J. Tronch-Pérez, "The unavenging prince: a nineteenth-century stage adaptation of *Hamlet*", en B. W. Kliman y R. J. Santos (eds.), *Latin American Shakespeares*, Madison / Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 54-70.

R. Trousson, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, (2 tomos), Genève, Librairie Droz, 1976.

I. S. Turguéniev, *Hamlet y Don Quijote*, en *Páginas autobiográficas*, Barcelona, Alba Editorial, 2000.

K. Vanden Berghe, "The forgotten Caliban of Aníbal Ponce", en N. Lie y T. D'haen (eds.), *Constellation Caliban. Figurations of a character*, Amsterdam-Atlanta, GA, Rodopi, 1997, pp. 185-198.

A. T. Vaughan, "Caliban in the "Third World": Shakespeare's savage as sociopolitical symbol", en V. M. Vaughan y A. T. Vaughan (eds.), *Critical essays on Shakespeare's The tempest*, New York, G. K. Hall & Co., 1998, pp. 247-266.
—, "Shakespeare's Indian: the americanization of Caliban", en *Shakespeare Quarterly*, Vol. 39, Summer 1988, núm. 2, Washington D.C., Folger Shakespeare Library, pp. 137-153.

A. T. Vaughan y V. M. Vaughan, *Shakespeare's Caliban: a cultural history*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
—, "Introduction", en W. Shakespeare, *The tempest*, London, Thomson Learning (The Arden Shakespeare), 2005.
—, "Tampering with *The tempest*", en P. M. Murphy (ed.), *The tempest: critical essays*, New York, Routledge, 2001, pp. 398-403.

J. Velasco Moreno, "Perfume, música, color: sinestesia, ocultismo y ciencia ficción en dos relatos de Leopoldo Lugones", en *Modernismo hispánico. Primeras Jornadas. Ponencias,* Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988. pp. 314-319.

B. Verbitsky, *Hamlet y don Quijote*, Buenos Aires, Editorial Jamcana, 1964.

P. Verdevoye, "Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX", en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario / Siruela, 1991, pp. 115-126.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Voltaire, *Cartas filosóficas*, Madrid, Editora nacional, 1976.

C. G. Wagner, "El rol de la licantropía en el contexto de la hechicería clásica", en *Anejos de Gerión, II*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1989, pp. 83-98.

H. Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999.

L. Williams, *Algunos intérpretes ingleses de Hamlet* y *El verdadero espíritu de don Quijote de la Mancha* (dos ensayos), Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera, 1904.

R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1995.

L. Woodbridge, *The scythe of Saturn: Shakespeare and magical thinking*, Urbana and Chicago, University if Illinois Press, 1994.

T. R. Wutrich, *Prometheus and Faust: the Promethean revolt in drama from classical antiquity to Goethe*, London, Greenwood Press, 1995.

F. A. Yates, *A study of 'Love's labours lost'*, Cambridge, Cambrige University Press, 1936.
—, *Ensayos reunidos, II. Renacimiento y Reforma: la contribución italiana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1991.
—, *La filosofía oculta en la época isabelina,* México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992.
—, *Las últimas obras de Shakespeare: una nueva interpretación*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2001.

C. Zabus, *Tempests after Shakespeare*, New York, Palgrave, 2002.

A. Zuckerman, "*Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones: análisis crítico", en J. O. Jiménez (ed.), *Estudios críticos sobre la prosa modernista hispanoamericana*, Nueva York, Eliseo Torres, 1975, pp. 237-253.

TRATADOS, DICCIONARIOS Y OTRAS OBRAS DE REFERENCIA

E. C. Agrippa, *Filosofía oculta. Magia natural,* Madrid, Alianza, 1992.
—, *Numerología oculta*, Barcelona, Obelisco, 2003.

Alciato, *Emblemas,* Madrid, Akal, 1993.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

H. J. Becco, *Leopoldo Lugones: bibliografía en su centenario (1874-1974)*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1978.

Biblia del peregrino, Bilbao, Ega-Mensajero, 1995.

H. P. Blavatsky, *Doctrinas y enseñanzas teosóficas*, Buenos Aires, Dédalo, 1979.
—, *La doctrina secreta,* (6 tomos), Málaga, Sirio, 2000.

T. Bright, *A treatise of melancholie*, New York, Columbia University Press, 1940; edición facsímil de la Facsimile Text Society: London, Vautrollier, 1586.

R. Burton, *Anatomy of melancholy*, Montana, KPC, s/f. Sigue la edición de 1651 y la de 1893 (Shilleto, ed.).

J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 2002.

B. P. Copenhaver (ed.), *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid, Siruela, 2000.

G. Cheyne, *The English malady*, Routledge, London, 1991.

J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos,* Barcelona, Herder, 1999.

M. Dobson y S. Wells (eds.) *The Oxford companion to Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

J. Ferrand, *Melancolía erótica o enfermedad de amor*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1996.

M. Ficino, *Sobre el furor divino y otros textos*, Barcelona, Anthropos, 1993.

Galeno, *Sobre la localización de las enfermedades*, Madrid, Gredos, 2002.

P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1997.

Hipólito de Roma, *Refutación de todas las herejías*, en Los gnósticos, *Textos II*, Madrid, Gredos, 2002.

Horapolo, *Hieroglyphica*, Madrid, Akal, 1991.

J. Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Cátedra, 1989.

S. Klossowski de Rola, *El juego áureo*, Madrid, Siruela, 2004.

U. Michels, *Atlas de música, 2*, Madrid, Alianza, 1999.

I. Newton, *Óptica o tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz*, Madrid, Alfaguara, 1977.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

J. E. Nieremberg, *Oculta filosofía. Razones de la música en el hombre y la naturaleza*, Barcelona, Acantilado, 2004.

Paracelso, *Manual de la piedra filosofal y otros textos alquímicos*, Barcelona, mra, 1997.
—, *Textos esenciales*, Madrid, Siruela, 2001.

C. Ripa, *Iconología*, (2 tomos), Madrid, Akal, 1996.

S. Sebastián, *Alquimia y emblemática. La fuga de Atalanta de Michael Maier*, Madrid, Tuero, 1989.

G. Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Tecnos, 1998.

A.W. Ward y A. R. Waller (eds.), *The Cambridge history of English literature. Volume V: The drama to 1642. Part one,* Cambridge, Cambridge University Press, 1950.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

APÉNDICE DE ILUSTRACIONES

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Fig. 1. Alberto Durero, *Melencolia I* (1514). Grabado. 24 x 18,8 cm.
Bibliothèque Nationale, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

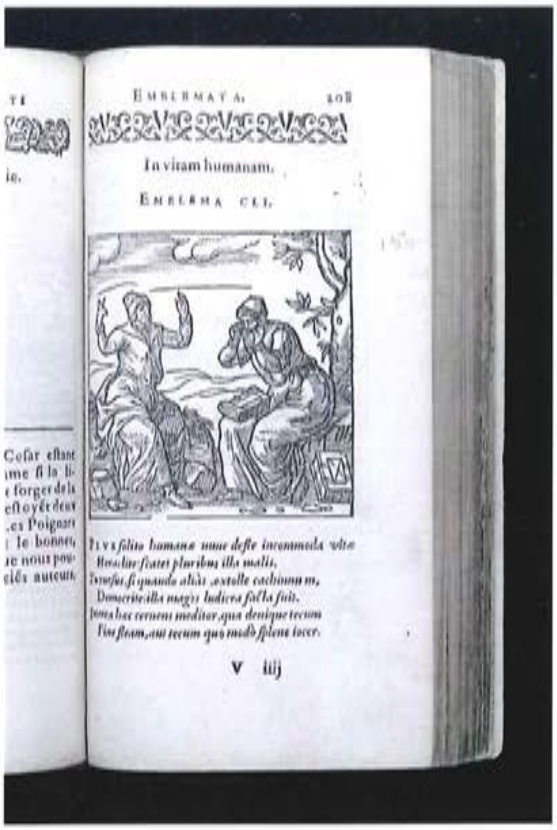

Fig. 2. Andrea Alciato, *Emblemata* (1584).

Fig. 3. Peter Paul Rubens, *Demócrito y Heráclito* (1603).
Óleo sobre tabla. 95 x 125 cm.
Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figs. 4 y 5. Peter Paul Rubens, *Demócrito* y *Heráclito* (c. 1638).
Óleo sobre lienzo. 179 x 66 cm. y 181 x 63 cm.
Museo del Prado, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

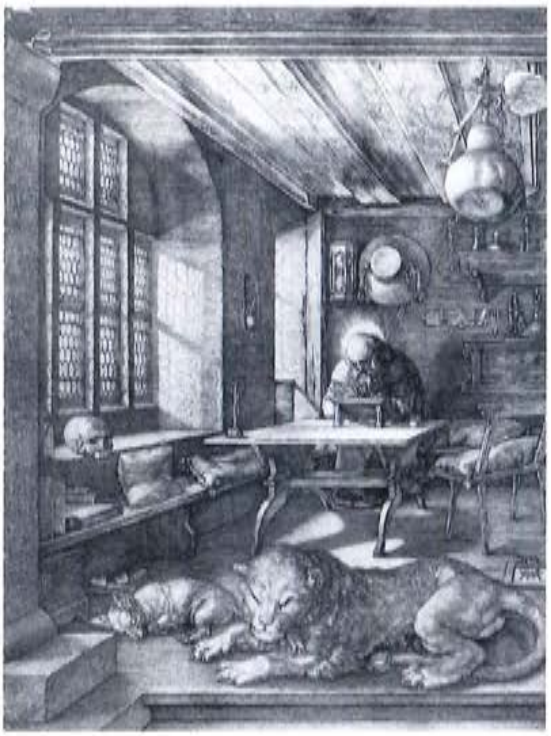

Fig. 6. Alberto Durero, *San Jerónimo en su estudio* (1514). Grabado. 25,9 x 20,1cm. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlín.

Fig. 7. Alberto Durero, *San Jerónimo* (1521). Óleo sobre tabla. 59,5 x 48,5 cm. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

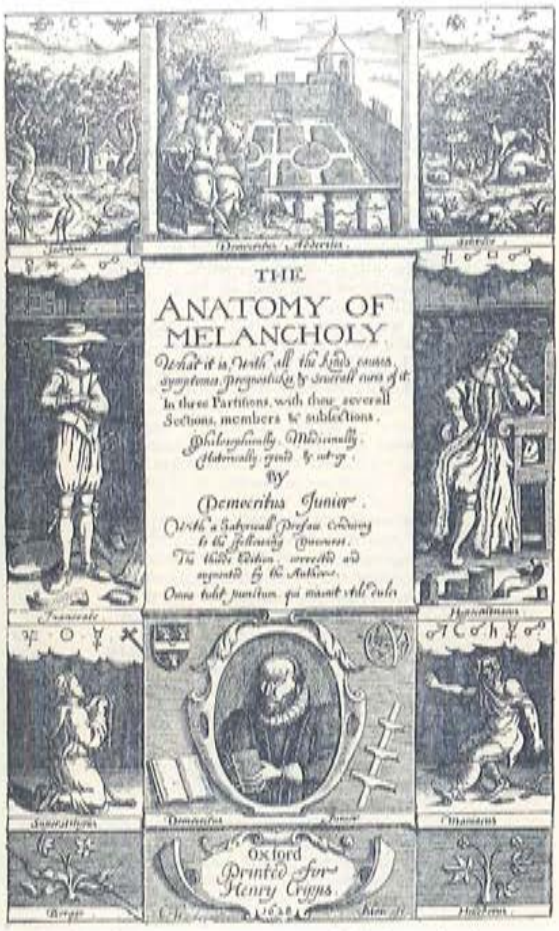

Fig. 8. *The Anatomy of Melancholy.*
Frontispicio de C. Le Blon para el libro de Robert Burton. Oxford, 1628.

Fig. 9. Saturno y sus hijos (c. 1470). Grabado en madera. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlín.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 10. Domenico Fetti, *Melancolía* (c. 1614)
Óleo sobre lienzo. 171 x 128 cm.
Musée du Louvre, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 11. Meditación.
De la *Iconología* de Cesare Ripa.
Perugia, 1764-1767.

Fig. 12. Melancolía.
De la *Iconología* de Cesare Ripa.
Perugia, 1764-1767.

Fig. 13. Complexión melancólica, por la tierra.
De la *Iconología* de Cesare Ripa. Perugia, 1764-1767.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 14. Ford Madox Brown, *Lear and Cordelia* (1848-49).
Óleo sobre lienzo. 71,1 x 99,1 cm.
Tate Gallery, Londres.

Fig. 15. Ford Madox Brown, *Cordelia's portion* (1843-1844).
Óleo sobre lienzo.
Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, Merseyside.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 16. Eugène Delacroix, *Hamlet y Horacio en el cementerio* (1839).
Óleo sobre lienzo. 29.5 x 36 cm.
Musée du Louvre, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 17. Édouard Manet, *El actor trágico (Rouvière en el papel de Hamlet)* (1866). Óleo sobre lienzo. 187´2 x 108´1 cm. National Gallery, Washington.

Fig. 18. Édouard Manet, *Retrato de Faure en el papel de Hamlet* (1877). Óleo sobre lienzo. 196 x 130 cm. Städtische Kunsthalle, Mannheim.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 19. Auguste Rodin, *El pensador* (c. 1881).
Bronce. 71 x 39 x 56,5 cm.
Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlín.

Fig. 20. Auguste Rodin, *Monumento a Victor Hugo* (1909).
Bronce. Musée Rodin, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 21. Virgil Solis,
El temperamento melancólico (c. 1540-1560).
Grabado. 8,2 x 5,3
Waburg Institute, Londres.

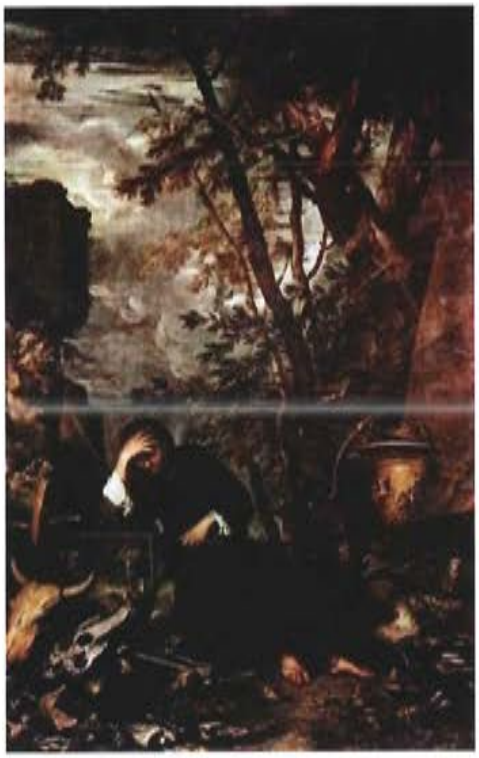

Fig. 22. Salvador Rosa, *Demócrito ensimismado en sus pensamientos* (c. 1650).
Óleo sobre lienzo. 58 x 34 cm.
Statens Museum for Kunst, Copenhague.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 23. Eugène Delacroix, *La muerte de Ophelia* (1843)
Litografía. 18.1 x 25.5 cm.
Musée Eugène Delacroix, París.

Fig. 24. Eugène Delacroix, *La muerte de Ophelia* (1844)
Óleo sobre lienzo. 23 x 31 cm.
Musée du Louvre, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 25. John Everett Millais, *Ophelia* (1851-1852)
Óleo sobre lienzo. 76,2 x 111,8 cm.
Tate Gallery, Londres.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 26. Arthur Hughes, *Ophelia* (1852).
Óleo sobre lienzo. 68,7 x 123,8 cm.
Manchester City Art Galleries, Manchester.

Fig. 27. Arthur Hughes, *Ophelia ("Y él no regresará jamás")* (1863-1864).
Óleo sobre lienzo.
Toledo Museum of Art, Toledo

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 28. Richard Redgrave, *Ophelia tejiendo sus guirnaldas* (1842).
Óleo sobre lienzo. 76.2 x 63.5 cm.
Victoria and Albert Museum, Londres.

Fig. 29. Dante Gabriel Rossetti, *La primera locura de Ophelia* (1864).
Acuarela sobre papel. 39,4 x 29,2 cm.
Oldham Art Gallery, Oldham.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 30. George Frederic Watts, *Ophelia* (c. 1864)
Óleo sobre lienzo. 63,5 x 76,2 cm.
Watts Gallery, Londres.

Fig. 31. W. G. Simmonds, *El ahogamiento de Ophelia* (1910).
Acuarela. Ilustración para la edición de *Hamlet*, Hodder & Stoughton, Londres, 1910.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 32. John William Waterhouse, *Ophelia* (1894).
Óleo sobre lienzo. 124,5 x 73,7 cm.
Colección privada.

Fig. 33. John William Waterhouse, *Ophelia* (1910).
Óleo sobre lienzo. 102 x 64 cm.
The Pre-Raphaelite Trust. Londres.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 34. Alexandre Cabanel, *Ophelia* (1883).
Óleo sobre lienzo. 76.99 x 117.5 cm.
Colección privada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

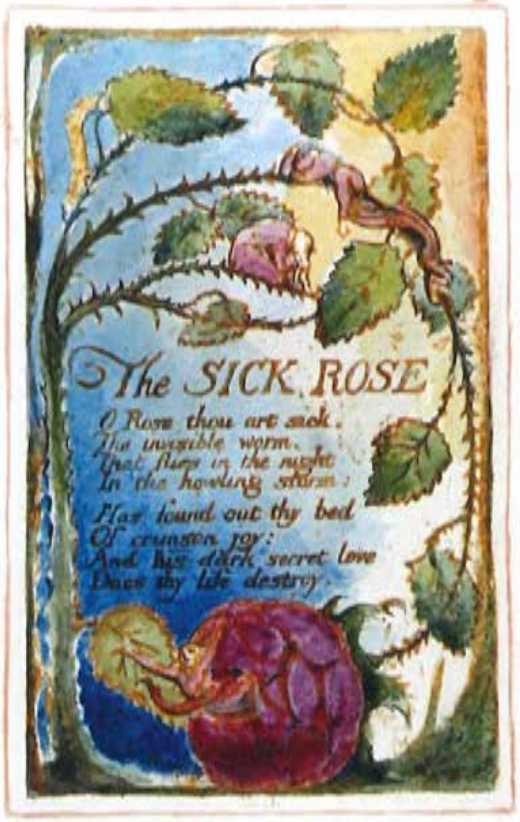

Fig. 35. William Blake, "The sick rose". Lámina 39. 1794. *Canciones de inocencia y de experiencia*. 10.9 x 6.3 cm. Lessing J. Rosenwald Collection, The Library of Congress, Washington.

Fig. 36. *Kairos*. Relieve clásico. Museo di Antichità, Turín.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 37. Saturno devorando a un hijo. Página miniada del *Ovidio moralizado*.
Siglo XIV.

Fig. 38. Francisco de Goya, *Saturno devorando a un hijo* (1820-1823).
Óleo sobre pared pasado a lienzo.
146 x 83 cm.
Museo del Prado, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 39. Kronos y Rea.
Relieve clásico.

Fig. 40. Saturno. Calendario del 354 (copia renacentista).
Biblioteca Vaticana, Roma.

Fig. 41. Giulio Campagnola, *Saturno* (siglo XV).
Grabado. 10,7 × 13,6 cm.
Bibliothèque Nationale, París.

Fig. 42. Jacob I de Gheyn, *Melancolía* (siglo XVI).
Grabado.
Bibliothèque Nationale, París.

Fig. 43. Mérencolye y Entendement visitando al Poeta. Portada de *Les Fais de Maestre Alain Chartier*, París, 1489. Bibliothèque Nationale, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 44. Jean-Antoine Watteau, *Peregrinaje a la isla de Citera* (1717)
Óleo sobre lienzo. 129 x 194 cm.
Musée du Louvre, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 45. Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego* (1638-1639).
Óleo sobre lienzo. 85 x 121 cm.
Musée du Louvre, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 46. Alberto Durero, *Caída del hombre* (1504).
Grabado. 24,8 x 19,2 cm.
Museum Albertina. Viena.

Fig. 47. Alberto Durero, *Caída del hombre* (1510-1511).
Xilografía. 12,7 x 9,7 cm.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 48. Arnold Böcklin, *Melancolía* (1871).
Óleo sobre lienzo. 73.5 x 59 cm.
Kunstmuseum, Öffentliche Kunstsammlung,
Basilea.

Fig. 49. Francisco de Goya, *Judith y Holofernes*
(1820-1823)
Óleo sobre pared pasado a lienzo. 143,5×81,4 cm.
Museo del Prado, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 50. Erasmus Quellin II, *Saúl y David* (c. 1635).
Óleo sobre lienzo. 58 x 79,5 cm.
Szépművészeti Múzeum, Budapest.

Fig. 51. Bernardo Cavallino, *David tocando ante Saúl* (1645).
Óleo sobre lienzo.
Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 52. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *David tocando el arpa ante Saúl* (c. 1656).
Óleo sobre lienzo.
Mauritshuis, La Haya.

Fig. 53. Charles-Nicolas Cochin el Joven, *David tocando el arpa ante Saúl*
Aguafuerte y grabado. 32 x 39,8 cm.
Royal Academy of Arts, Londres.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 54. Francisco de Goya, *El majo de la guitarra* (1779-1780).
Cartón para tapiz. 135 x 110 cm.
Museo del Prado, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 55. Primer calendario alemán (c. 1480).
Xilografía. Augsburgo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 56. Eugène Delacroix, *El Tasso en prisión* (1839).
Óleo sobre lienzo.
The Oskar Reinhart Collection 'Am Römerholz', Winterthur.

Fig. 57. Francisco de Goya, *Volaverunt* (Capricho 61) (1799)
Aguatinta.
Museo del Prado, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 58. Alberto Durero, *Philosophia*.
Xilografía, Bartsch 130.
Portada de Conrad Celtes, *Quattuor Libri Amorum*, Nuremberg, 1502.
Bibliothèque Nationale, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 59. Alberto Durero, *Varón de dolores* (c. 1493). Óleo sobre tablero. 30 x 19 cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

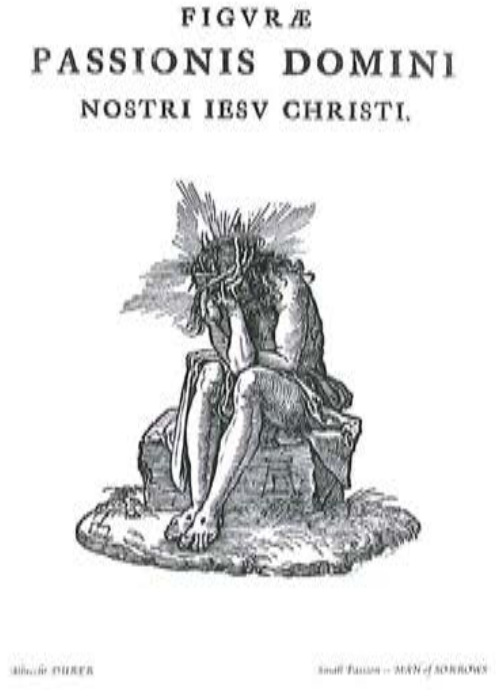

Fig. 60. Alberto Durero, *Varón de dolores*, frontispicio de *La Pequeña Pasión* (1511). Xilografía. 13 x 9,4 cm. Bibliothèque Nationale, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 61. Peter Paul Rubens, *El jardín del amor* (1630-1632). Óleo sobre lienzo. 198 x 283 cm.
Museo del Prado, Madrid

Fig. 62. Arnold Böcklin, *La isla de los muertos* (1880).
Óleo sobre lienzo. 111 x 155 cm.
Kunstmuseum Basel, Basilea.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 63. Jean-Antoine Watteau, *Gilles* (c. 1718-1719).
Óleo sobre lienzo, 185 x 150 cm.
Musée du Louvre, Paris

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 64. Emblema III. Láminas grabadas por Johann Theodor de Bry. Michael Maier, *Atalanta fugiens* (1618).

Fig. 65. Emblema XI. Michael Maier, *Atalanta fugiens* (1618).

Fig. 66. Emblema XII. Michael Maier, *Atalanta fugiens* (1618).

Fig. 67. Hans Vredeman de Vries, *El laboratorio del alquimista*. Lámina circular del Oratorio (22,5 cm.), en Heinrich Kunrath, *Amphitheatrum sapientiae aeternae* (1602).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 68. Ilustración 5. La Conjunción.
Rosarium philosophorum (1550).
Frankfurt.

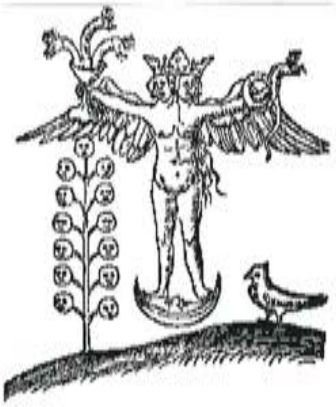

Fig. 69. Ilustración 10. El hermafrodita.
Rosarium philosophorum (1550).
Frankfurt.

Fig. 70. Emblema IV.
Michael Maier, *Atalanta fugiens*
(1618).

Fig. 71. Emblema XXX.
Michael Maier, *Atalanta fugiens*
(1618).

Fig. 72. Emblema XXXIV.
Michael Maier, *Atalanta fugiens*
(1618).

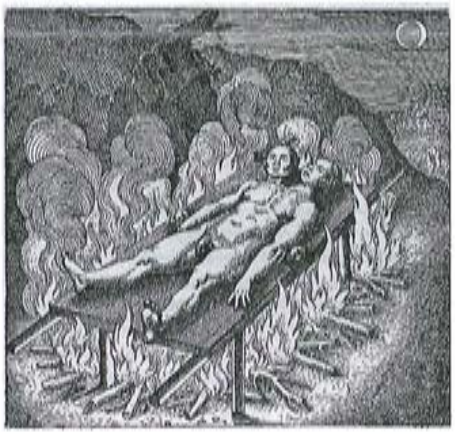

Fig. 73. Emblema XXXIII.
Michael Maier, *Atalanta fugiens*
(1618).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 74. Joshua Reynolds, *El conde Ugolino y sus hijos en el calabozo* (1773). Knole, Kent.

Fig. 75. Pierino Da Vinci, *Ugolino y sus hijos*. Relieve. Museo Nazionale del Bargello, Florencia.

Fig. 76. Henry Fuseli, *Ugolino y sus hijos en la Torre del Hambre.* Grabado de Moses Haughton (1811) según el cuadro de Henry Fuseli (ilocalizable).

Fig. 77. William Blake, *El conde Ugolino y sus hijos en prisión* (c. 1826). Tinta, témpera y oro sobre tablero. 32.7x43 cm. Fitzwilliam Museum Cambridge

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 78. Eugène Delacroix, *El prisionero de Chillon* (1834).
Óleo sobre lienzo. 91 x 74 cm.
Musée du Louvre, Paris

Fig. 79. Eugène Delacroix, *Ugolino y sus hijos en la torre.* (1860).
Ordrupgaardsamlingen, Charlottenlund-Copenhague.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 80. Jean-Baptiste Carpeaux, *Ugolino y sus hijos* (c. 1860).
Bronce fundido por Victor Thiébaut.
Musée d'Orsay, París.

Fig. 81. Auguste Rodin, *Las puertas del Infierno* (c. 1880-1889).
Bronce. Musée Rodin, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 82. Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa* (1819).
Óleo sobre lienzo. 491 x 717 cm.
Musée du Louvre, Paris.

Fig. 83. Eugène Delacroix, *La barca de Dante* (1822).
Óleo sobre lienzo. 189 x 246 cm.
Musée du Louvre, Paris.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 84. Alexandre Cabanel, *La muerte de Francesca de Rimini y Paolo Malatesta* (1870).
Óleo sobre lienzo. 255 x 184 cm.
Musée d'Orsay, París.

Fig. 85. Amos Cassioli, *Paolo y Francesca* (1870).
Óleo sobre lienzo. Colección privada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

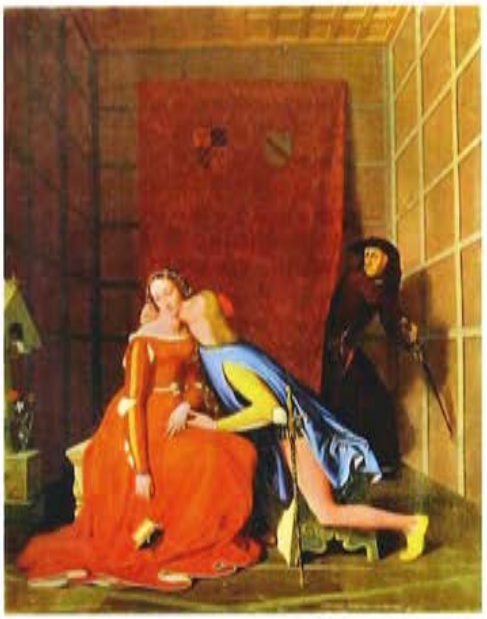

Fig. 86. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Paolo y Francesca* (1819). Óleo sobre lienzo. 48 x 39 cm. Musée des Beaux-Arts, Angers.

Fig. 87. Marie-Philippe Coupin de la Couperie, *El amor funesto de Francesca da Rimini* (c. 1812). Óleo sobre lienzo. 102 x 82 cm. Napoleonmuseum, Salenstein.

Fig. 88. Louis Rubio, *Paolo y Francesca* (1833). Óleo sobre lienzo. 65.5 x 81.5 cm. Colección privada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 89. William Blake, *El círculo de los lujuriosos. Paolo y Francesca* (1824).
Acuarela. 53 x 37 cm.
Art Gallery, Birmingham

Fig. 90. Ary Scheffer, *Las sombras de Paolo y Francesca aparecen ante Dante y Virgilio* (1855).
Óleo sobre lienzo, 171 x 239 cm
Musée du Louvre, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 91. Dante Gabriel Rossetti, *Paolo y Francesca da Rimini* (1855).
Acuarela. 25,4 x 44,9 cm.
Tate Gallery, Londres.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 92. George Frederic Watts, *Paolo y Francesca* (1884).
Óleo sobre lienzo. 152 x 130.
Watts Gallery, Compton.

Fig. 93. Gaetano Previati, *Paolo y Francesca* (1901).
Óleo sobre lienzo. 230 x 260 cm.
Galleria Civica d'Arte Moderna. Ferrara.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

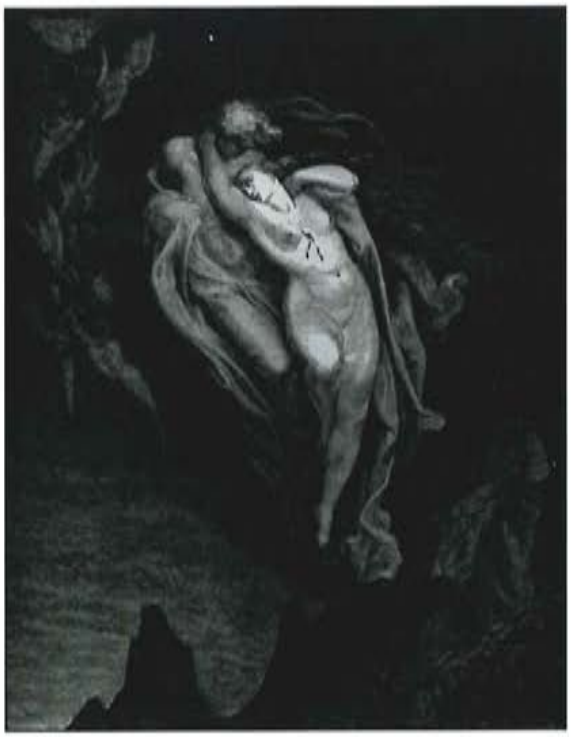

Fig. 94. Gustave Doré, *Las almas de Paolo y Francesca* (1861)
Ilustración para el *Infierno* de Dante.

Fig. 95. Auguste Rodin, *Fugit Amor* (detalle) (1885-1887).
Mármol. 51 x 72 x 38,9 cm.
Musée Rodin, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 96. William Dyce, *Francesca da Rimini* (1837).
Óleo sobre lienzo. 142 x 176 cm.
National Gallery of Scotland, Edimburgo.

Fig. 97. Anselm Feuerbach, *Paolo y Francesca* (1864).
Óleo sobre lienzo. 99 x 137 cm.
Schack-Galerie, Munich.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 98. Rodin, *El beso* (1888-1889).
Mármol. 183,5 x 110,5 x 118,3 cm.
Musée Rodin, París.

Fig. 99. Gustave Doré, *Paolo y Francesca* (1861)
Ilustración para el *Infierno* de Dante.

Fig. 100. Gaetano Previati, *Paolo y Francesca* (1887).
Óleo sobre lienzo. 98 x 227 cm.
Pinacoteca dell' Accademia Carrara, Bergamo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 101. Ford Madox Brown, *Romeo and Juliet*, (1867).
Acuarela, 33 x 48,26 cm.
Whitworth Art Gallery, University of Manchester, Manchester.

Fig. 102. Frank Dicksee, *Romeo and Juliet* (1884).
Óleo sobre lienzo. 118 x 171 cm.
Southampton City Art Gallery, Southampton.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 103. Gustave Moreau, *Prometeo* (1868).
Óleo sobre lienzo. 205 x 122 cm.
Musée Gustave-Moreau, París.

Fig. 104. Gustave Moreau, *Prometeo*.
Óleo sobre lienzo.
Musée Gustave-Moreau, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figs. 105 y 106. Andrea Alciato, *Emblemata* (1584).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 107. Adriaen Matham, *Dr. Fausto en su estudio* (entre 1610 y 1660). Dibujo. 21,2 x 30,1 cm. Rijksmuseum, Ámsterdam.

Fig. 108. Eugène Delacroix, *Fausto y Wagner* (1828), Litografía nº 4 de una serie de 18 sobre el *Fausto* de Goethe.

Fig. 109. Lucas Cranach el Viejo, *La Melancolía* (1532). Óleo sobre madera, 76,5 x 56 cm. Musée d'Unterlinden, Colmar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 110. Lucas Cranach el Viejo, *El hombre lobo* (1501-1515).
Grabado sobre madera. 16,1 x 12,5 cm.
Cabinet des estampes et des dessins, Strausburg.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 111. Diego Rodríguez de Silva y Velásquez, *Marte* (1640).
Óleo sobre lienzo. 179 x 95 cm.
Museo del Prado, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 112. Henry Fuseli, *La pesadilla* (1781).
Óleo sobre lienzo. 127 x 102 cm.
Detroit Institute of Arts, Detroit.

Fig. 113. Henry Fuseli, *La pesadilla* (1790).
Óleo sobre lienzo.
Goethemuseum, Frankfurt.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

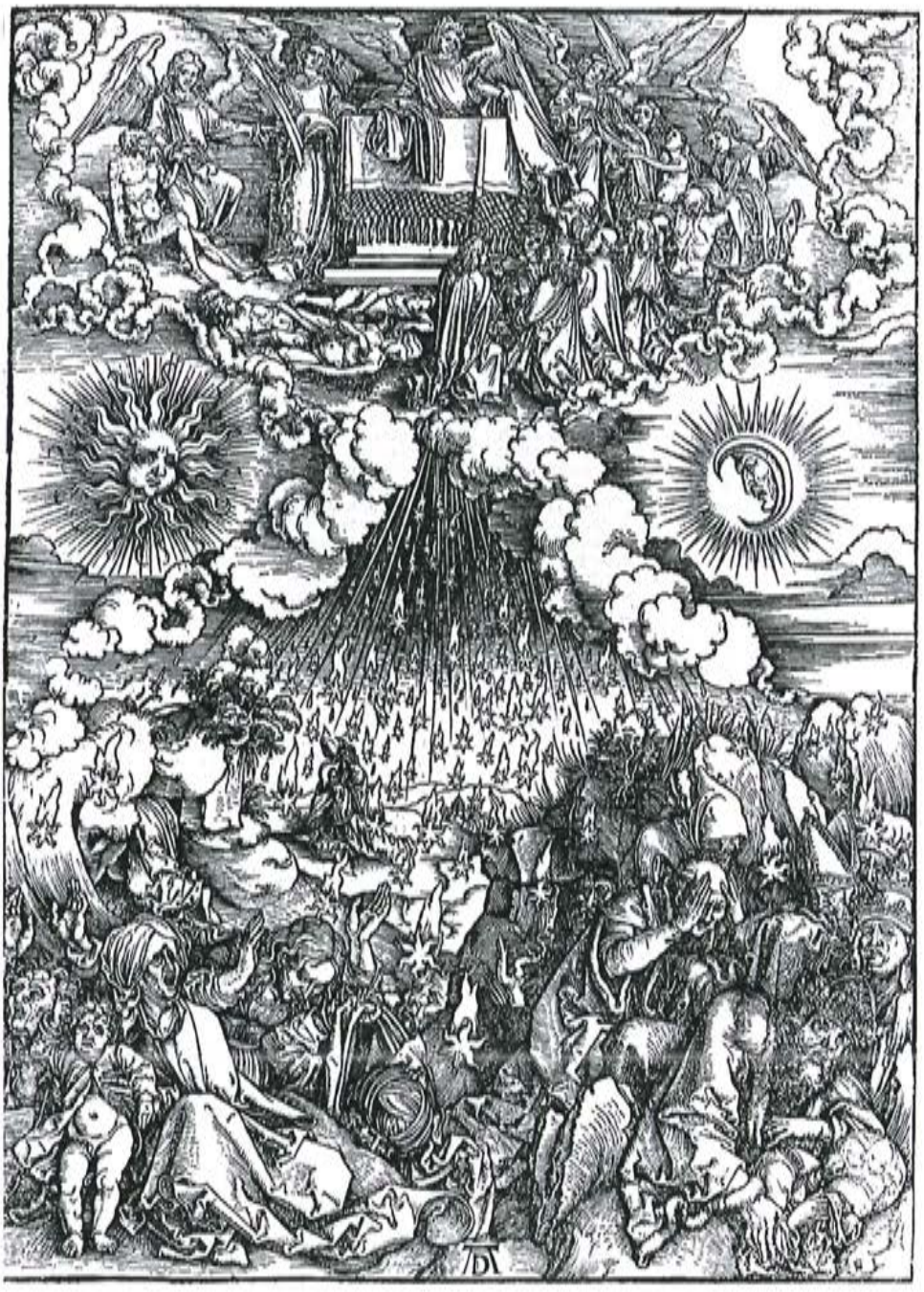

Fig. 114. Alberto Durero, *El Apocalipsis o La apertura del quinto y sexto sello* (c. 1497).
Grabado en madera. 39 x 28 cm.
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 115. Martin Schongauer, *San Antonio atormentado por los demonios* (entre 1470-1473)
Grabado. 31,2 x 23 cm.

Fig. 116. Matthias Grünewald, *Las tentaciones de san Antonio*
(1512-1516). Panel lateral del Retablo de Isemheim.
Temple y óleo sobre tabla. 265 x 141 cm.
Musée d'Unterlinden, Colmar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 117. Jan de Cock, *Las tentaciones de san Antonio* (1520).
Óleo sobre tabla. 60 x 45,5 cm.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Fig. 118. Jan Brueghel el Joven, *Las tentaciones de san Antonio*
Óleo sobre lienzo. 148 x 230 cm.
Convento de la Aprobación de Valladolid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

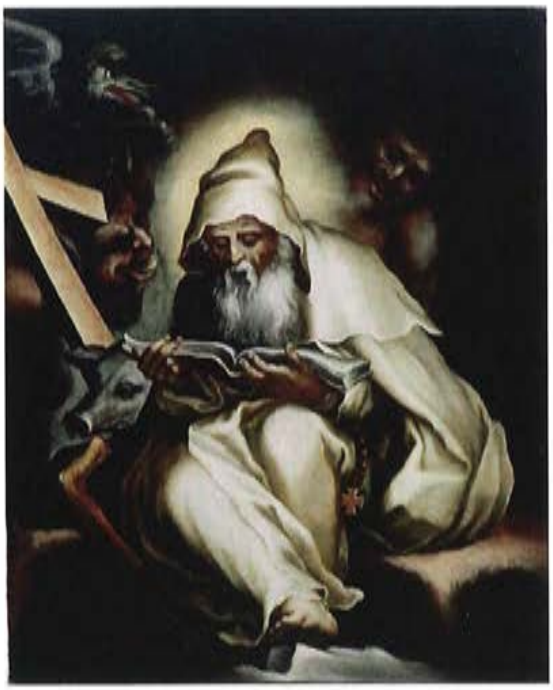

Fig. 119. Lelio Orsi, *San Antonio* (c. 1570).
Óleo sobre lienzo.
The J. Paul Getty Trust, Los Angeles.

Fig. 120. David Teniers el Joven, *Las tentaciones de San Antonio*.
Óleo sobre tabla. 22 x 16 cm.
Colección privada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

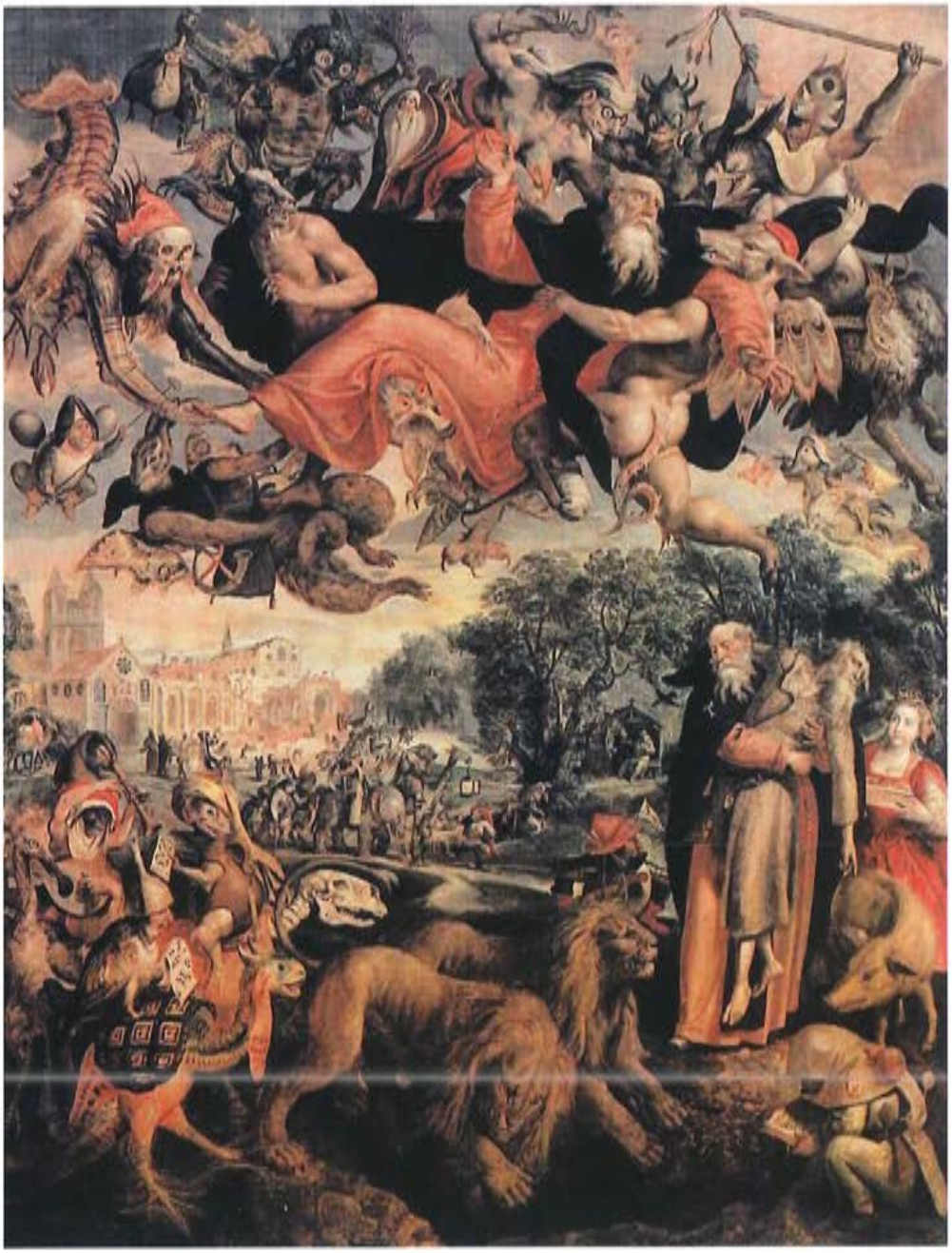

Fig. 121. Marten de Vos, *La tentación de San Antonio* (1594).
Óleo sobre tabla. 280x212cm.
Catedral de Antwerp.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 122. El Bosco, (1505-1506).
Óleo sobre tabla. 131 x 119/238 cm.
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

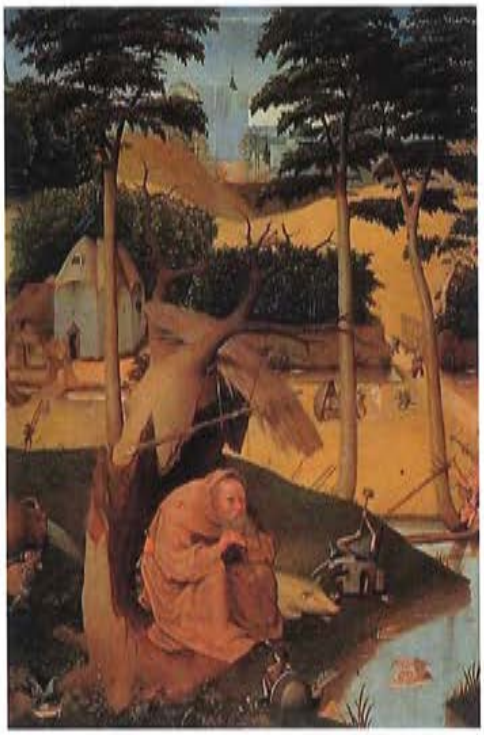

Fig. 123. El Bosco, *Las tentaciones de san Antonio* (c. 1490).
Óleo sobre tabla, 70 x 51.
Museo del Prado, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 124. Pieter Brueghel el Viejo, *Las tentaciones de san Antonio* (1557).
Óleo sobre tela. 58.5 x 85.7 cm.
Samuel H. Kress Collection, National Gallery of Art, Washington.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 125. El Bosco, *San Juan Bautista en meditación* (c. 1489).
Óleo sobre tabla. 48,5 x 40 cm.
Fundación Lazaro Galdiano, Madrid.

Fig. 126. Geertgen Tot Sint Jans, *San Juan Bautista en el desierto* (1480-1485).
Pintura sobre tabla. 42 x 28 cm.
Gemäldegalerie, Staatliche Museen, Berlín.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 127. Rafael Sanzio, *San Miguel vence a Satanás* (1518).
Tabla, pasado a lienzo. 268 x 160 cm.
Musée du Louvre, París.

Fig. 128. Eugène Delacroix, *San Miguel vence al Diablo* (1854-61).
Óleo y cera sobre lienzo. 441 x 575 cm.
Saint-Sulpice, París.

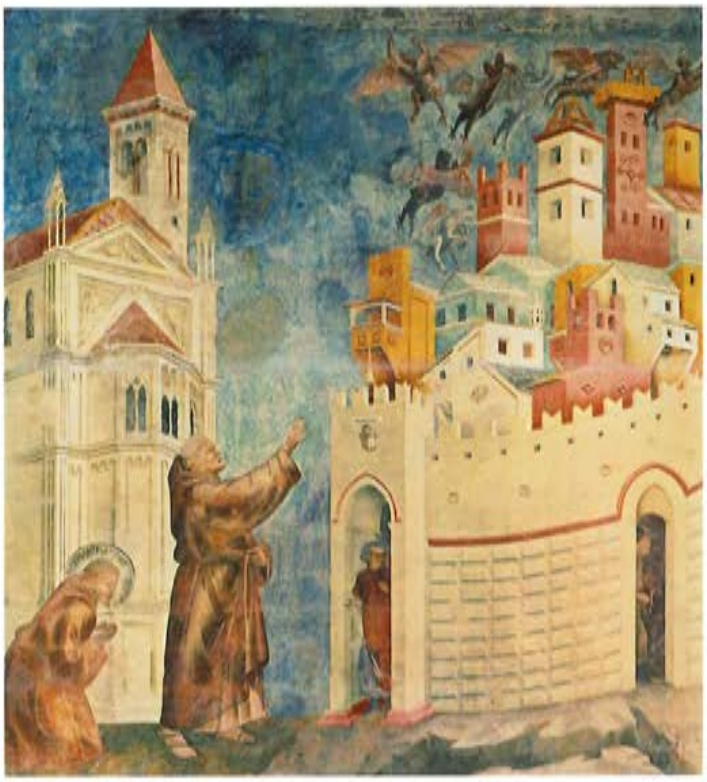

Fig. 129. Giotto di Bondone, Escenas de la vida de San Francisco: *La expulsión de los diablos de Arezzo*.
Fresco. 270 x 230 cm.
Basílica superior de San Francisco. Asís.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 130. Miguel Angel Buonarroti, El profeta Jeremías (1511).
Fresco. 390 x 380 cm.
Capilla Sictina, Palacios Vaticanos, Ciudad del

Fig. 131. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Jeremías lamentando la destrucción de Jerusalén* (1630).
Óleo sobre lienzo. 58,3 x 46,6.
Rijksmuseum, Ámsterdam.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Figs. 132 y 133. Matthias Gerung, *La Melancolía en el jardín de la vida* (1558), y detalle de la parte inferior.
Técnica mixta sobre tabla. 88 x 68 cm.
Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fig. 134. William Blake, *El anciano de los días* (frontispicio del poema *Europa, una profecía*, 1794).
Library of Congress, Washington, D.C.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA