

## ALBERT SAMAIN Y LOS SONETOS DE LOS CREPÚSCULOS DEL JARDÍN DE LEOPOLDO LUGONES

ALFONSO SOLA GONZÁLEZ

Desde hace varios años ha dejado de interesar lo que en su momento se llamó *el pleito Lugones - Herrera y Reissig*. Fallado en favor del poeta argentino con pruebas irrefutables, nada quedaría ya por decir. Sin embargo algo perdura del discutido caso, que todavía no ha sido discernido con toda claridad: la influencia de Albert Samain sobre Lugones en los sonetos de *Los Crepúsculos del Jardín* (1905), especialmente en los de la serie de *Los doce gozos*. Sabemos que estos poemas fueron publicados en 1898 y comienzos de 1899 en las revistas *Iris* y *La Quincena* de Buenos Aires.<sup>1</sup> Más aún, un año antes en agosto de 1897, *La Revista Nacional* de Montevideo había incluido en sus páginas el soneto *El pañuelo* que luego aparecería en *Los Crepúsculos del Jardín* con algunas variantes<sup>2</sup>. Si consideramos las fechas en que fueron publicados los libros del poeta francés, llegamos a la conclusión que solo *Au jardin de l'Infante* pudo haber influido en estas composiciones del argentino pues apareció en 1893. *Aux flances du vase* es ya de 1898 y *Chariot d'or*, lo es de 1901. Es decir que debemos limitar al primer libro la búsqueda de las presuntas similitudes.

---

1 VÍCTOR PÉREZ PETIT. "El pleito Lugones - Herrera y Reissig". *Nosotros* Núm. 26 - 28, mayo - julio de 1938.

2 JOSÉ PEREIRA RODRÍGUEZ. "El caso Lugones - Herrera y Reissig". *Nosotros*. Núm. 26 - 28, mayo - julio de 1938.

Pero antes queremos señalar algo. Leopoldo Lugones que con altísima ética intelectual soportó la falsa acusación de ser imitador de Herrera y Reissig —cuando lo sucedido era lo contrario— en una carta de 1914 dirigida al Dr. Asdrúbal E. Delgado <sup>3</sup>, negó que la peculiaridad de su estilo en los sonetos impugnados, proviniera del poeta francés: *Aquella forma de soneto cuya novedad principal consiste en el manejo del endecasílabo* —(por donde tampoco pudo ser imitación de Samain)— *me vino por tendencia personal, constituyendo mi estilo poético....* Sin embargo, aquella *novedad* no consistió solamente en el *manejo del endecasílabo*. Hay en *Los doce gozos* y en los sonetos similares de los *Crepúsculos del Jardín*, un compuesto de elementos que provienen de la tradición poética francesa a partir del Parnaso y que Lugones —como lo hiciera Rubén Darío en otra perspectiva— aprovechó y reelaboró con una óptica particular.

Y hay algo más que nunca fue señalado: antes que Lugones y por lo tanto antes que Horacio Quiroga y Herrera y Reissig, ese *estilo* poético que provocara el conflicto de las influencias, ya tenía un claro antecedente argentino. Un poeta menor de nuestro parnaso, fácilmente olvidable ante el resplandor de otros, publicó un año antes de que apareciera *El pañuelo*, un soneto en el que ya estaba el *descubrimiento* de Lugones. Su autor, Leopoldo Díaz, lo ofreció en *La Nación* del 14 de septiembre de 1896. Los tercetos finales que transcribimos, fueron evidentemente recordados por el poeta que dos años después publicaría *Los doce gozos*.

*Cayó la flor y doblégó en la urna  
su fúnebre corona taciturna  
cual simbólica imagen de lo inerte*

*mientras el astro como esquife indiano  
de vela de ámbar, se perdió en lo arcano  
con rumbo a las riberas de la muerte.*

Este soneto —tal vez haya otros— agrega un antecedente de fundamental importancia —y en cierto modo anula lo actuado— al

3 JOSÉ PEREIRA RODRÍGUEZ. Ob. cit.

famoso *pleito* que desencadenara en 1912 el crítico venezolano Rufino Blanco Fombona y, además, nos ofrece una influencia en el estilo de *Los doce gozos*, que no es la directa de Albert Samain.

Pasando por alto algunas similitudes de lenguaje y algunos versos<sup>4</sup> que han sido presentados como pruebas de imitación o influencia, tratemos de relacionar a Lugones de un modo más íntimo con el lírico francés.

*Au jardin de l'Infante*, su libro más difundido, ostenta ya desde el título, algo que compartirá con nuestro poeta: el jardín y sus ambientes propicios al amor discreto, a la elegancia difícil de lo sentimental, al velo crepuscular del eros. Raras veces los artistas de este período vieron jardines matinales: sus parques tenían una sola hora, la del ocaso y sus ojos miraban siempre un repetido espejismo de lagos, glorietas y soledad de dos furtivos amantes más o menos idealizados. Más que simples decorados, los jardines, en nuestro modernismo simbolista, fueron *un estado del alma*.

*Jardines de Francia* llamó Enrique González Martínez a su muy leída, entonces, recopilación de versiones de poetas franceses de esa época. Herrera y Reissig contribuyó a la exquisita jardinería poética con sus *Parques abandonados*.

Una temática de jardines y ocasos algo cercana aunque modulada en forma muy distinta, aproxima a Samain y Lugones. También el aseo formal, más cuidado en Samain, el rechazo de todo prosaísmo no necesario a la expresión (hablamos de *Los doce gozos*), la morosidad del ojo en su paseo por el paisaje, el gusto por el lujo, cierta *debilidad* aristocrática. Esta zona común se ensancha si atendemos al vocabulario cuidadosamente elegido, a los rasgos impresionistas de estilo, a una contenida actitud sentimental ante la dualidad hombre-paisaje.

---

4 JORGE L. BORGES. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires. 1955. Compara dos versos: *...Le dernier rayon agonise à tes vagues*. Y *Se apagó en tu collar la última gema...* Se podrían agregar algunos otros. A veces Lugones mejora al poeta francés, por ejemplo: *Voici que les jardins de la Nuit vont fleurir*. Nuestro poeta enriquece la imagen de este modo: *A la hora en que el crepúsculo surgía / como un vago jardín tras de los mares*.

Sin embargo, penetrando más agudamente en las obras cotejadas, el lector observa diferencias notables en la tensión de la cuerda expresiva ante temas muy parecidos o semejantes.

Lugones, por ejemplo, hace correr un *frisson* sensual por su verso de amor que no encontramos en Samain.

*Mientras en las espumas del torrente  
deshojaba tu amor sus primaveras  
de muselina, reveló el ambiente  
la armoniosa amplitud de tus caderas...*

Nótese que en este incitante semi-desnudo hay una transgresión del tópico romántico-modernista de la delgadez y estilización femenina. Las venus de Puvis de Chavannes se truecan por las venus de Toulouse-Lautrec, de grueso muslo provocativo.

En cambio, ¿cuál es el Eros de la poesía de Samain? Tomemos algunos ejemplos de *Au Jardín de l'Infante*:

*Et mon amour qui s'exacerbe  
dans ton silence superbe  
cherche en vain, sans trouver la paix  
ce je ne sais quoi de ton âme  
de ton coeur, de tes sens, o femme,  
qu'il ne possèdera jamais. (El subrayado es nuestro.)*

.....

*Et tel coeur d'ombre chaste, embaumé de mystère,  
où veille, comme le rubis d'un lampadaire,  
nuit et jour, un amour mystique et solitaire.*

.....

*Et tu sembles, dans l'air nocturne,  
dure et fatale comme l'urne  
impénétrable d'un tombeau.*

Algunas veces los enamorados que pasan por los parques de Samain, entran en contactos más íntimos; sin embargo, toda sensualidad posible está neutralizada por el contexto en que se presenta.

*Comme pour saluer les étoiles premières  
nos voix de confidences au calme des claières  
montent, pures dans l'ombre, ainsi que des prières  
et je baise ta chair angélique aux paupières.*

Luego de las confidencias que han subido, puras como una oración, el beso se deshace sobre una carne angélica. Nada más alejado de la sensualidad que este beso *sororal* como diría Lugones.

Veamos otro ejemplo:

*Oh! écoute la Symphonie;  
rien n'est doux comme l'agonie  
de la lèvre à la lèvre unie  
dans la musique indéfinie.*

Lugones ofrece un cuadro similar en el soneto *Paradisíaca*; pero el beso, inspirado por el Azul, por Dios, oscurece su inocencia en el contorno impregnado de sugerencias sensuales: *La dorada serpiente de mis males; la invasora suavidad de un mimo; bajo el caduco sátiro de yeso.*

El Eros espiritualizado, indefinido, sin densidad carnal, es el dominante en el francés. En cambio podría hablarse, en Lugones, de un donjuanismo fetichista, de orgullosa virilidad volcada en la mujer carnal. Donjuanismo que oscila entre la frivolidad de los detalles íntimos y cierta tristeza a veces generada por el amor cumplido o no, que trae pensamientos melancólicos:

*Pidiéndome la muerte tus collares  
y su pompa fluvial de pedrería  
desprendiste con trágica alegría  
se ensangrentó de púrpuras solares.  
Sobre tus bizantinos alamares  
gusté infinitamente tu agonía,  
a la hora en que el crepúsculo surgía  
como un vago jardín tras de los mares.*

Lugones, aún a pesar del cristal estilístico que deforma lo cotidiano para conformarlo estéticamente; a pesar del marco espiritualizado o frívolo en que sus seres se aman, erige el mundo del Eros triunfante.

Samain diluye en paisajes similares un concepto ideal y tímido del amor como vaga apariencia que una individuación apenas definida existencialmente, hace visible. A este espiritualizado amor de Andrógino o Narciso responde Lugones:

*Abrióse con exótica eficacia  
tu enagua de surá, y el viejo banco  
sintió gemir sobre tu activo flanco  
el vigor de mi torva aristocracia.*

La concepción del amor, expuesta en *Las Montañas del Oro* como conflicto entre el amor - sexo (crímen) y el amor - espíritu (pureza) ha variado en Lugones, quien asume ahora una actitud sensual, a veces frívola, aunque no exenta de melancolía.

De las dos actitudes que hemos señalado, en Samain y en el autor de *Los Crepúsculos*, frente al amor, se desprenden también otras diferencias menores. De este libro dijo Roberto Giusti: *Y cómo han de gozar de su lectura las señoritas, al dar con un modisto tan ducho en vestirlas y desvestirlas, prenda por prenda....*<sup>5</sup>. Recordemos:

*...La breve arruga de tu media lila...  
...y sobre el broche de tu liga crema...  
...y mientras Clori con fingido enojo  
sonreía ajustando su camisa...*

¿Obedece esta actitud de Lugones, frívola, elegante, colorista, a una necesidad íntima de redimirse de lo tremendo y tenebroso de su libro anterior, o se trata simplemente de un juego banal para señoritas de buen gusto, como afirmaba Giusti? Creemos en la dicotomía de Lugones, pero en una dicotomía compensatoria. *Las Montañas del Oro* están en un extremo, *Los Crepúsculos* y *Lunario Sentimental* en otro. Pero en *Las Montañas* ya están implícitas algunas de las tendencias de *Crepúsculos*, así como en estos se da, formal y estilísticamente, lo esencial del *Lunario*. Es decir que sus dos actitudes, una vital, tremendista, profética, la otra esteticista e irónica, se ofrecen al

<sup>5</sup> ROBERTO GIUSTI. *Nuestros poetas jóvenes*. Buenos Aires. 1911.

mismo tiempo y se implican mutuamente. (Así lo prueba, como lo hemos dicho ya, el hecho de que publicara en la época de su primer libro, en distintas revistas, composiciones del libro de 1905).

Samain es siempre uno, el mismo, sin situaciones extremas, sin contradicción evidente. Su falta de decorado colorista, de retratos personales, de *maquillage* plástico, hace de las apenas entrevistas figuras humanas de su poesía, seres uniformes, transparentes, a los que nunca vemos ni púdica ni impúdicamente desnudos:

*La robe était de tulle avec des roses pâles...*

Samain dice:

*Dans le parc vapoureux ou l'heure s'ennamoure  
les robes de satin et les sveltes manteaux...*

mentando, en general, indiscriminados vestuarios usados, no por una persona real, individual, sino por todas las paseantes del parque.

Lo mismo sucede en este otro ejemplo, que recuerda las *Fêtes Galantes* de Verlaine:

*Satins changeants, cheveux poudrés,  
mousselines et mandolines...*

No hay diseño, no hay color, no hay figurín. Uno de los personajes femeninos de Lugones lee *revistas de modas*, y en los *Ramilletes* el autor dedica un soneto entero a describir con exquisita elegancia el atuendo de una muchacha, sin que nada le importe no hablarnos de ella misma.

*Su falda, más coqueta que sencilla,  
riela con visos malva y cada paso  
en un breve relámpago de raso  
marca el relieve audaz de la rodilla.*

*Erige osadamente el busto escaso  
una impúber miseria; arde la hebilla  
del morado sombrero; en la sombrilla  
gris, pululan los oros del ocaso.*

*La perla en guante perla y fino encaje,  
a la estricta cadera ciñe el traje.  
El césped otoñal, con tonos serios,*

*Como un triple senil se desiguala,  
y sobre ese tapiz de hierba rala  
la inquietante botina tasa imperios.*

Pasemos ahora al examen de un soneto de Samain, muy cercano al espíritu lugoneano:

*Le Bouc noir passe au fond des ténèbres malsaines.  
C'est un soir rouge et nu! Tes dernières pudeurs  
Râlent dans une a mare énervante d'odeurs;  
Et minuit sonne au coeur des sorcières obscènes.*

*Le simoun du désir a balayé la plaine!...  
Plongée en tes cheveux pleins d'une âcre vapeur,  
Ma chair couve ta chair, et rumine en torpeur  
L'amour qui doit demain engendrer de la haine.*

*Face à face nos sens, encore inapaisés,  
Se dévorent avec des yeux stigmatisés;  
Et nos coeurs desséchés sont pareils à des pierres.*

*La Bête Ardente a fait litière de nos corps;  
Et, comme il est prescrit quand on veille des morts,  
Nos âmes à genoux -là haut- sont en prières.*

Es evidente que esta composición no concuerda con la idea arquetípica que señalamos en otras similares. Hay una sensualidad patente, un sexo demoníaco (*la bete Ardente a fait litière de nos corps*). Aun así, esta caída carnal está muy lejos de la orgullosa virilidad que ha profanado los púdicos cendales .

Samain ofrece un momento de pasión en medio de un escenario terrible, sombrío, penitencial: *Le Bouc noir... ténèbres malsaines... un soir rouge et nu... mare énervante d'odeurs... sorcières obscenes... le simoun du désir... cheveux pleins d'une vapeur acre... amour qui doit demain engendrer de la haine...* Y el terceto final: la caída de la carne mortal y sucia, abandonada por el alma que,



incontaminada, en el cielo, reza de rodillas como cuando *on veille des morts*. El amor como muerte, los sentidos como verdugos, el sexo como traición al espíritu y a la integridad del ser, se rodean de un escenario de horror, de impureza, de pesadumbre. Así, pero con intencionalidad más compleja y profunda, también lo había visto Lugones en *Las Montañas del Oro*. El anterior *amor-crimen* se convierte en el amor de los sentidos expresado en enmarcaciones tópicas esteticistas.

Samain, en un soneto en que el espíritu erótico se acerca al de *Los Doce Gozos*, ha visto al amor carnal como un recinto de horror rechazado por el alma. A esta concepción maldita del *amor-libido* corresponde también su poema *Luxure*. La composición es una extensa letanía de alejandrinos pareados donde el apóstrofe y la sumisión corren paralelos. En la larga cadena enumerativa donde alternan la seductora belleza y el afrentoso horror del esclavo de la *bête Ardente*, no se ofrece posibilidad de elección. El resplandor de la belleza erótica, de las *médulas que han gloriosamente ardidido* sólo es el frágil velo apariencial de *l'Idole noire et terrible du monde*. Como ejemplo tomaremos el comienzo:

*Luxure, fruit de mort à l'arbre de la vie,  
fruit défendu qui fait claquer les dents d'envie  
Chimère d'or assise au désert de l'Ennui,  
Fille infâme du vieux Désir et de la Nuit.*

Resumiendo este aspecto diremos: Samain ve al amor no espiritual como derrota y pecado; Lugones como un triunfo aristocrático de Don Juan. El de Molière. Los puntos de divergencia entre ambos poetas se extienden a muchos otros aspectos. Señalaremos sucintamente algunos de ellos. En primer lugar hemos de considerar los modos de ofrecer la materia poética: descripción y narración.

En Samain, la visión estática, carente de "pathos" activo, hace predominar casi exclusivamente la forma de la descripción: se conforma con demostrar calidades, figuras ordenadas de seres y cosas que están allí, frente a la inteligencia y los asordina-dos sentidos

del poeta, que debe también ordenadamente registrarlos y trasladarlos a sus correlativas expresiones estéticas.

En Lugones, en cambio (seguimos hablando de la serie de *Los doce gozos*), los elementos descriptivos —más cercanos, más personalizados que los del francés— están movilizados activamente por la anécdota vital. Lugones *cuenta* cómo eran y actuaban los protagonistas. Es decir: no solo describe, narra también. De ahí el uso permanente de determinados tiempos verbales en cada uno de los poemas. Lo que Samain muestra está allí y en ese momento. No tiene un pasado que se tienda y grave emocionalmente sobre ese *ahora* y *aquí*. Se trata de un ahora único, que pide como naturales a su estado las formas verbales del presente.

Por el contrario, Lugones *desarrolla* sus bocetos; hay un tiempo que fue, un tiempo en que sucedieron cosas que el poeta, valiéndose de veladuras y toques ópticos, relata dentro de la disposición cinemática que el soneto alcanza a ofrecerle. Por eso *Los doce gozos* y los poemas afines, rechazan el presente para ocupar el tiempo más adecuado a la narración: el pretérito, en sus distintas formas y matices. Es el propio autor el que subraya este carácter narrativo. En *El solterón*, asimila la historia de amor de su personaje a otra no especificada de un novelista casi coetáneo:

*Surge aquel triste percance  
de tragedia baladí;  
La novia... la flor... el lance.  
Veinte años tiene el romance.  
Turguenev tiene uno así.*

El estilo *veni, vidi, vici* con tres sustantivos comprime y expresa un relato que podría desarrollarse en cuento o novela. Notemos que *El solterón* no pertenece a la serie de sonetos, y que su tiempo es el presente. Pero la anécdota narrativa existe, también, en la memoria del hombre que cavila en un "racconto", o narración retrospectiva interior.

Hay otro pasaje más ilustrativo en el que Lugones utiliza una fórmula narrativa cristalizada y la mantiene a pesar de su irremisible

filiación de prosa y de consejo oral. Está en la primera línea del soneto *Tentación*:

*Calló por fin el mar y así fue el caso...*

Lugones se propone contar algo después de una breve introducción y para ello recurre a las andaduras tradicionales del relato.

Aunque Samain no desecha del todo el uso del pretérito, su predilección por el presente domina de un modo casi exclusivo y responde a una actitud coherente con la pausada proyección de sus visiones interiores en la pantalla siempre actual, impecable, sin tiempo:

*Mon âme est une infante en robe de parade  
dont l'exil se reflète, éternel et royal.*

El autor se siente cómodo y paradójicamente más seguro en las zonas indeterminadas del sueño, de la ensoñación —ahora sí— de un pasado que le permite flotar sobre la aérea tarde de los jardines. Lo dice Samain en lo que sería su arte poética, que comienza:

*Je rêve des vers doux et d'intimes ramages...*

y termina:

*Je rêve des vers doux mourant comme des roses...*

Samain nos ofrece un nudo que solo dialécticamente puede ser resuelto: el soñar y la cosa soñada son poéticamente una sola realidad. El poeta francés está siempre en la escala del *rêve*; su sensibilidad delicada lo separa del esteticismo sensorial, del hedonismo de los sonetos de Lugones.

Samain, por lo señalado anteriormente, se aparece como un poeta más otoñal, más elegíaco; rara vez en sus —como él quería— *vers silencieux et sans rythme et sans trame / où la rime sans bruit glisse comme une rame...*, la descomposición cómica perturba el armonioso “glissement” interior.

Hay también más elementos reflexivos, más temas generales, menos situaciones concretas emplazadas en el discurrir lírico. Cuando estas se presentan, Samain extrae nociones abarcadoras de todas las situaciones similares. Su mundo estético se funde a menudo en pautas de valores éticos.

Los recursos expresivos retóricos brotan como de generoso caudal en Lugones, frente a los cuidadosos, pocos variados, parcos del autor de *Au jardin*. Un censo de las metáforas audaces, de las ricas matizaciones coloristas, de la adjetivación creadora e insólita, daría un amplio margen de ventaja al poeta argentino.

Todas las diferencias que hemos señalado y muchas otras que se podrían ofrecer, no invalidan el postulado de la presencia de Samain en el Río de la Plata. Leemos: *Et l'azur fin qu'exhale en fumant mon thé blond...*; *J'habite un kiosque rose au fond du merveilleux...*, y efectivamente pensamos en Lugones (y en Herrera y Reissig). Pero consideremos que estas muestras de un "modernismo" ampliamente desarrollado en Europa y América no son privativas del reservado poeta francés ni del plástico sensualismo de nuestro Lugones, sino que ilustran una general disposición a lo decorativo.

Sí hay semejanzas exteriores. El soneto III de *Soirs* puede sin duda, firmarlo Lugones y más especialmente el uruguayo:

*Le ciel comme un lac d'or pâle s'évanouit  
On dirait que la plaine, un loïn déserte, pense;  
Et dans l'air élargi de vide et de silence  
s'épanche la grande âme triste de la nuit.*

*Pendant que çà et là brillent d'humbles lumières,  
Les grands bœufs accouplés rentrent par les chemins;  
Et les vieux en bonnet, le menton sur les mains,  
Respirent le soir calme aux portes des chaumières.*

*Le paysage, où tinte une cloche, est plaintif  
Et simple comme un doux tableau de primitif,  
Où le Bon Pasteur mène un agneau blanc qui saute.*

*Les astres au ciel noir commencent à neiger,  
Et là bas, immobile au sommet de la côte,  
Rêve la silhouette antique d'un berger.*

Tal vez sea este soneto uno de los que con más derecho se podría mencionar como antecedente de la manera lugoneana. El movimiento sintáctico, la plasticidad, el pequeño cuadro (le Paysage), el "halo" poético que no sabríamos explicar, pueden justificar la postulada paternidad francesa. Sin embargo, notemos que falta algo esencial: la figura humana con un mínimo de vivacidad dinámica. El pastor aparece en las dos últimas líneas como silueta inmóvil, hierática. Exceptuando un breve conato de movimiento —*les grands bœufs accouplés rentrent par les chemins*— todo lo demás está fijado en una especie de "angelus" bucólico. Los verbos son de acción demorada, pasivos, reflexivos. El único verbo de acción dinámica —*sauter*— pertenece a una oración secundaria.

Este soneto sí nos recuerda a Lugones. Es un tema tratado también por nuestro poeta, y por su título *El éxtasis*, debe presumirse el canon de la inmovilidad. En el primer cuarteto de Lugones el movimiento es pausado; gradación de colores y de luces. En el segundo ya aparece el *otro, tú*, pero el movimiento está todavía frenado por una oración subordinada, un verdadero paréntesis explicativo:

*La estrella que conoce por hermanas  
desde el cielo tus lágrimas tranquilas...*

Y de pronto todo el movimiento que parecía reprimido, da un salto con una brusquedad inesperada:

*brotó evocando el son de las esquilas,  
el rústico Belén de las aldeanas.*

No es solo el cambio de tiempo verbal el que produce este plástico salto que desbarata la quietud mansamente desarrollada hasta ese momento. Es también la alianza afortunada del contenido semántico del verbo, que en este pretérito indefinido denota una acción instantánea, y de su colocación en la cadena sintagmática del dis-

curso poético, en el encabalgamiento, que hace más violenta la irrupción de lo dinámico en el poema.

Las dos actitudes poéticas se revelan mejor en otro aspecto común de ambas composiciones, el sonido evocado. En Samain:

*Le paysage, où tinte une cloche est plaintif  
et simple comme un doux tableau de primitif  
où le Bon Pasteur mène un agneau blanc qui saute.*

y en Lugones:

*y una vaca mugió sonoramente  
allá por las sonámbulas praderas*

El verbo *tinter*, tañer una campana, es de acción durativa en el presente, está sucediendo dentro de un paisaje triste, lastimero —*plaintif*— al que agrega una nota más de melancolía. El resto ya no es el paisaje sino un desplazamiento de esa realidad casi móvil hacia su inmovilidad total, al fijarla en la imagen o recuerdo de un cuadro: ...*un doux tableau de primitif / où le Bon Pasteur mène un agneau...* Comprobamos ahora que el único movimiento declarado se inmoviliza en el momento en que el pintor lo fija dentro de su tela. El cuadro dentro del cuadro. Así nos encontramos en la situación extrema y paradójica del *movimiento estático*, en virtud de la reiterada actitud no vital, no dinámica de Samain.

Los dos versos de Lugones en una situación similar son estilística y visionariamente distintos. En vez de *tinte*, apunta *mugió*, que si bien puede expresar una acción durativa, no lo hace en este caso. Y luego —*allá por las sonámbulas praderas*— lo espacial. El *allá* de lo que puede escapar a los límites del caballete. La profundidad, la perspectiva aérea. El adjetivo *sonámbulos* agrega a su contenido semántico habitual, un halo de indecisión lejana en que los horizontes se confunden; un estado intermedio que esfuma lo real entre la incertidumbre de lo real y lo soñado e idealizado. Además el adjetivo esdrújulo, las consonantes nasales hacen resonar con ecos que parecen alejarlo hacia el horizonte, el paisaje sensible.

Sintetizando este somero análisis que reúne dos de los pocos

poemas de Samain y Lugones que pueden confrontarse, señalamos —dentro de los fragmentos elegidos— los elementos comunes, algunos de los cuales señalan precisamente las diferencias:

SAMAIN

*tinte une cloche*  
*doux tableau de primitif*  
*Bon Pasteur*  
*agneau blanc*  
*là - bas*

LUGONES

*una vaca mugió*  
*naturaleza viva*  
*rústico Belén*  
*vaca*  
*allá*

De un lado una línea literaria más refinada, más elegidos los elementos para crear un paisaje plásticamente más convencional; y por el otro, traslados estéticamente menos dignos. A *cordero blanco*, símbolo de pureza, blancura, etc. corresponde *vaca*, rural y vasta, y no toro o buey, más prestigiados por la literatura<sup>6</sup>; a tañido de campana, mugido sonoro. Por un lado la visión estática, literatura sometida a una pauta más conservadora y tímida; por el otro: visión más dinámica; literatura también, pero más libremente creadora, sin inhibiciones ante *todos* los objetos de la realidad.

Samain se nos presenta como el poeta que vivirá siempre exilado de lo real (*Mon ame est une infante en robe de parade / dont l'exil se reflète éternel et royal*); Lugones como el hombre que abarca toda la realidad material y cultural, el poeta que ya está escribiendo el futuro. Que está escribiendo ya el *Lunario sentimental*.

Lo que en Samain fue una actitud poética permanente —que llega a veces hasta la monotonía —*Aux Flanes du Vase*—, en Lugones es un episodio que, si bien reaparece a veces en su restante producción en verso, no basta para definirla ni mucho menos. Con el mismo derecho con que se adjudica a Samain la paternidad del Lugones de *Los doce gozos*, puede adjudicarse tal primacía a otros

<sup>6</sup> Samain incluye, sin embargo, en *Au Jardin de l'Infante*, un soneto titulado: "La vache".

poetas, a todo un ciclo poético que trata ciertos temas con repertorio común de recursos estilísticos. Si se nombró a Samain ha sido, en gran medida, porque el autor de *Au Jardin de L'Infante* muy raras veces se desprende de las mallas sutiles de ese tejido estilístico. Muchos maestros y epígonos del simbolismo, antes o después de Samain, debieron influir sobre el poeta argentino<sup>7</sup>. Podemos ejemplificar en este sentido y considerar a otros autores finiseculares.

Rodenbach, en *Vieux Quais*:

*Il est une heure exquise, à l'approche des soirs  
Quand le ciel est rempli des processions roses,  
Qui s'en vont éffeuillant des âmes et des roses  
Et balançant dans l'air des parfums d'encensoirs.*

.....

*Le gothique noirci de pignons se décalque  
en escaliers de crépe au fil dormant de l'eau,  
et la lune se lève au milieu d'un hâle  
comme une lampe d'or sur un grand catafalque.*

En *Douceur du Soir*:

*Paysages de l'âme et paysages peints,  
on croit sentir tomber comme une neige notre...*

O en *Apparition de Mallarmé*:

*La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs  
Révant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs  
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes  
de blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles.  
—C'était le jour béni de ton premier baiser.  
Ma songerie aimant à me martyriser  
s'ennivrait savamment du parfum de tristesse  
que même sans regret et sans débotre laisse  
la cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli.  
J'errais donc, l'œil rivé sur le pavé vieilli  
quand, avec du soleil aux cheveux, dans la rue  
et dans le soir, tu m'es en riant apparue.*

---

<sup>7</sup> Cuillermo Ara en Leopoldo Lugones cita con evidente acierto algunas composiciones de Verlaine que pueden relacionarse con *Los doce gozos*.



*Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté  
qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté  
passait, laissant toujours de ses mains mal fermées  
neiger des blancs bouquets d'étoiles parfumées.*

o en estos tercetos de *Le fugace décor*, de un poeta menos importante pero impregnado de auro simbolista, como es Víctor Margueritte:

*Et notre songe croit comme ta rêverie  
qu'entraînent le soir morne avec l'aube fleurir  
sans cesse se déroule un fugace décor.*

*Au lieu que tout le long de l'immutable rive  
glisse, sur des reflets qui sont autant des morts  
le frêle esquif du songe emporte dans l'eau vive.*

Mayor cercanía aún se patentiza recorriendo la obra de Henri de Regnier, que dice por ejemplo en *Nocturne*:

*Le souffle lent du soir défleurit les lilas  
amoncelant au pied d'odorantes jonchées...*

.....

*Voici la nuit qui vient et ses folles paniques:  
le vent ne souffle plus, le ramier s'est enfui,  
le jet d'eau se lamente en des plaintes rythmiques  
et tes yeux grand ouverts me suivent dans la nuit.*

Y en *Les lourds couchants...*

*Les lourds couchants d'Été succombent fleur a fleur  
Et vers le fleuve grave et lent comme une année  
choit l'ombre sans oiseaux de la forêt fanée  
et la lune est à peine un masque de pâleur*

.....

*Nous voila, miroirs d'un même songe pâli,  
emporter le regret d'être les âmes veuves  
que rend douces l'une à l'autre le double Oubli.*

Giusti, en su libro de 1911, afirmaba: *En el primero* (de sus libros, *Las montañas del oro*) *ya se advertía la influencia de los*

*poetas simbolistas, de Verlaine sobre todo, pero primaba la de Hugo y Poe; en "Los crepúsculos del jardín" (1905) triunfaban aquellos sin rivales. La aceptada filiación simbolista y sobre todo el destacado influjo verlainiano fue subestimado por la crítica posterior (ya hemos señalado la excepción de Guillermo Ara), que fijó el lente arbitrariamente sobre un solo autor. Léanse Poèmes saturniens, que comienzan con Nevermore:*

*Nous étions seul à seule et marchions en rêvant,  
Elle et moi, les cheveux et la pensée au vent.  
Soudain, tournant vers moi son regard émouvant:  
"Quel fut ton plus jour?" fit sa voix d'or vivant*

En otros poemas encontramos también esa atmósfera de intimidad melancólica que da la técnica de algunos sonetos de Lugones.

*Le Souvenir avec le Crépuscule  
rougeoit et tremble à l'ardent horizon  
de l'Espérance en flamme, qui recule  
et s'agrandit ainsi qu'une cloison...*

.....

*Le couchant dardait ses rayons suprêmes  
et le vent berçait les nénuphars blêmes;  
les grands nénuphars entre les réseaux  
tristement luisaient sur les calmes eaux.*

(Paysages tristes, II y III)

*Le ciel si pâle et les arbres si grêles  
semblent sourire à nos costumes clairs  
qui vont flottant légers, avec des airs  
de nonchalance et des mouvements d'ailes.*

*Et le vent doux ride l'humble bassin,  
et la lueur du soleil qu'atténue  
l'ombre des bas tilleuls de l'avenue  
nous parvient bleue et mourante à dessein...*

(A la promenade)

A estos fragmentos de un poema que pertenece a *Fêtes galantes*, podemos agregar otros de distintos libros de Verlaine, pero para no extendernos en excesivas transcripciones vamos a recordar solamente el comienzo del poema V de *Ariettes oubliées* correspondientes a *Romances sans paroles*:

*Le piano que baise une main frêle  
luit dans le soir rose et gris vaguement,  
tandis qu'avec un très léger bruit d'aile  
un air bien vieux, bien faible et bien charmant  
rode discret, épeuré quasiment,  
par le boudoir longtemps parfumé d'Elle.*

Estas citas, que podrían prolongarse infinitamente, son suficientes para señalar una presencia múltiple, el estilo de toda una época, en las composiciones de Lugones que dieron lugar a una única atribución de influencia. Es innegable que en *Los doce gozos* se advierten modos, giros, tonos, etc., provenientes de Albert Samain pero ellos no alcanzan a explicar todo el estilo de estos sonetos. Tenemos para ello, que recurrir a otros poetas y la originalidad del mismo Lugones acerbamente discutida. Haya entonado o no en Leopoldo Díaz la inspiración inicial para construir *la forma de soneto cuya novedad principal consiste en el manejo del alejandrino*, como decía, la verdad es que a partir de *Los doce gozos*, fijó un estilo nuevo, consolidó un modo expresivo peculiar de formas inalterables, que le pertenecen y que fueron imitadas por muchos escritores americanos. Samain no podía ofrecerle *la forma* pues la índole rítmica del francés y sus sonetos contruidos con versos alejandrinos o eneasílabos, resultan musicalmente muy distintos al movimiento endecasílabo variadísimamente acentuado de *Los doce gozos*. Tampoco podía comunicarle su espíritu lánguido, pasivo, melancólico repetidamente manifestado en los versos de *Au jardin de l'Infante*:

*Et toi, soeur rêveuse et pâlie,  
monte, monte, ô Mélancolie,  
lune des ciels roses défunts...*

*Et je restais bercé sur un flot d'indolence  
à respirer ton âme, ô beau soir de silence...  
car j'ai l'amour subtil du crépuscule fin;  
L'eau musicale et triste est la soeur de mon rêve.  
Ma tasse est diaphane et je porte, sans fin,  
un coeur mélancolique où la lune se lève...*

*La vie est une fleur que je respire à peine,  
car tout parfum terrestre est douloureux au fond...*

Este apartamento de lo vital, la reclusión en *l'île d'Email* protegida contra la invasión de lo terrestre, de la pasión, del erotismo, no podía coincidir con la sensualidad agresiva, orgullosa de sí misma que se proclamaba en los sonetos lugonesos: *Abrióse con erótica eficacia / tu enagua de surá y el viejo banco / sintió gemir bajo tu activo flanco / el vigor de mi torva aristocracia.*

El poeta que soñaba:

*J'ai rêvé d'un jardin primitif où des âmes  
cueillaient le trèfle d'or en robes de candeur...*

*A l'ombre, au bord des eaux, sous des arbres légers,  
les mystiques rêvaient leur Solitude...*

sólo podía transmitir reflejos superficiales de un estilo artístico al poeta fetichista de las enaguas de surá, de las medias negras y de las ligas cremas.

Estos aspectos exteriores han servido a casi todos los críticos para determinar la presunta imitación. Ellos, es cierto, son visibles de algún modo en Lugones, pero no bastan para explicar a un poeta por el otro. Las telas, los vestidos que tanta importancia adquieren en el argentino, también son frecuentes en el francés, aunque —como ya lo hemos advertido— no apuntan hacia lo sensual o colorido.

*Ton col... sort tout entier  
d'un brocat de pontificat...*

*Les fleurs dorment dans le velours...*

*Les ténèbres sont comme un lourd tapis soyeux...*

*En robe héliotrope, et sa pensée aux doigts,  
le Rêve passe...*

*Tes yeux tendres au fond de ton large chapeau  
révoient: tu flotais toute aux plis d'un grand manteau...*

*Sa robe était de tulle avec des roses pâles. ..*

*Satins changeants, cheveux poudrés,  
Mousselines et mandolines...*

*Un lourd manteau d'ennui...*

En casi todos estos casos —y son los más numerosos y predominantes— las telas, los vestidos se asignan a seres ideales o configuran metáforas; *no visten* como en Lugones y tampoco desnudan impudicamente, los corsets, las enaguas, las medias y las ligas.

Algún acercamiento también existe en la paleta colorista donde los matices, los trazos impresionistas, algunas sinestesias, pasan fácilmente de un poeta a otro. Citamos a Samain y solamente a Lugones cuando el color corresponda aunque solo de un modo aproximado.

*Sur les bois violets au mystère incitant...  
Immobile, sous ses paupières violettes...  
Le ciel suave était jonché des violettes...*

(*En un largo suspiro violeta  
se extenuaba de amor...*)

(*Las sendas grises se tornaban lilas...*)

(*Una sutil decoración morada...*)

*La grise fleur des crépuscules pâlisantts...  
Un pâle automne saigne au fond de l'avenue...  
(la palidez dorada del ocaso...)*

*Le ciel suave était jonché de pâles roses...  
(Una golondrina rayaba el cielo rosa...)*

*Vers de mauves lointains d'une douceur fanée...  
(su falda... /riela con vivos malvas...)*

*Seule, ta lèvre éclate, rouge...  
La bouche brûlant de carmin...  
(Brotó un menudo pececito rojo  
del trémulo coral de su sonrisa...)*

Exiguos resultados extraemos de esta confrontación de textos en los que ambos poetas se esmeran en disponer colores y matices. Faltan en Lugones los mejores efectos que ofrece Samain:

*Les tons pastellisés d'un Lawrence adouci...  
Ce n' étaitrien: c' était, dans le soir améthyste...  
Et le Crépuscule triste  
ouvre ses yeux d'améthyste...  
Au bord de l'étang couleur  
d' améthyste...  
Le ciel, en douceurs de turquoise et de perle...  
Ecoute, l'heure est bleu et le ciel s' angélise...  
Nuit d' été. Sous le ciel de lapis - lazuli  
le parc enchanté butgne en des ténèbres molles...  
J'habite un kiosque rose au fond du merveilleux...  
Et l' azur fin qu'exhale en fumant mon thé blond...*

También se ha hablado de verbos en las indagaciones de preminencias<sup>8</sup> y se han dado los siguientes ejemplos:

*Et le ciel où la fin du pour se subtilise...*

y

*Ecoute, l'heure est blanc et le ciel s' angélise...*

A estos podemos agregar:

*Le calme des jardins profonds s' idéalise...*

<sup>8</sup> VÍCTOR PÉREZ PETIT. Ob. cit.

Ni en *Los doce gozos* ni en los sonetos similares, podremos encontrar formas verbales de esta naturaleza, lo que significa que la afirmación es gratuita y que la imperiosidad de encontrar semejanzas de cualquier modo, lleva a estos resultados que son negativos no sólo en cuanto al caso de los verbos se refiere, sino también a otros que forzosamente son aducidos para justificar un preconcepto. Recordemos el caso que cita José Pereira Rodríguez en el artículo citado anteriormente. Juan José de Soiza Reilly, en su afán de acusar de imitador a Lugones hace provenir el exaltado cuanto discutido verso *y sobre el broche de tu liga clara / crucifiqué mi corazón mendigo*, de esta neutralísima línea de Samain: *Laisse mon coeur sur tes genoux*.

Nos hemos detenido tal vez excesivamente en estos últimos aspectos, pues en ellos se hace hincapié cuando se trata de evidenciar la imitación o influencia.

Un balance general de todo lo expuesto nos coloca en una actitud de cauteloso rechazo ante la relación de maestro a discípulo que se pretende establecer entre el Samain de *Au jardin de l'Infante* y el Lugones de *Los doce gozos*. Ni las actitudes ante la vida y la poesía, ni los aspectos exteriormente formales, ni siquiera la mayor parte de las preferencias sensoriales de los dos artistas coinciden. Lugones, como en *Las montañas del oro*, trabajó en los *Crepúsculos del jardín*, con casi todos los poetas más significativos de su tiempo y todos ellos, de algún modo —desde Heredia a Mallarmé— están presentes en los bellísimos poemas rioplatenses. Esto no oscurece la originalidad de Lugones que creó, o si se prefiere, fijó, un estilo nuevo e introdujo una nueva sensibilidad enervadora —sí, un *frisson nouveau*—, en el viejo soneto castellano.

ALFONSO SOLA GONZÁLEZ

Universidad Nacional de Cuyo