

Modernismo y Teosofía: La visión poética de Lugones a la luz de “Nuestras ideas estéticas”

Aníbal Salazar Anglada

Área de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Sevilla

En 1901 aparece publicado en la revista teosófica Philadelphia, de Buenos Aires, un texto interesante y poco conocido de Leopoldo Lugones (1874-1938) bajo el título de “Nuestras ideas estéticas”, en donde el escritor argentino ensaya un acercamiento teórico-práctico en torno al concepto de belleza y su manifestación poética. De este modo, a través de una lectura atenta de “Nuestras ideas estéticas” puede observarse 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 teosóficos que sustentan el pensamiento poético de Lugones en esos años.

En 1901, en el número de *Philadelphia* correspondiente a noviembre-diciembre, aparece publicado bajo el título de “Nuestras ideas estéticas”¹ un texto interesante y poco conocido de Leopoldo Lugones en el que el escritor argentino ensaya un acercamiento teórico-práctico en torno al concepto de belleza y su manifestación poética. Nacida en 1898, la revista bonaerense *Philadelphia* es el principal órgano difusor de las ideas teosóficas en Argentina. Apenas unos meses más tarde, en mayo de 1902, el mencionado texto vuelve a ser publicado esta vez en *Sophia*,² revista oficial

1 Lugones, Leopoldo: “Nuestras ideas estéticas”, *Philadelphia*, Buenos Aires, año IV, t. V, noviembre-diciembre de 1901, págs. 151-161.

2 Lugones, Leopoldo: “Nuestras ideas estéticas”, *Sophia*, Madrid, año X, mayo de 1902, págs. 173-183. Todas las citas referidas a dicho artículo que se usarán en adelante pertenecen a esta segunda publicación de 1902. La revista *Sophia*, de tirada mensual, nace en España en 1893 como órgano oficial de la Sociedad Teosófica de España. Fundada por Francisco de Montolieu y Tagore, la revista pone en conocimiento de sus lectores todo lo relacionado con los saberes teosóficos, bien a través de traducciones de obras fundamentales de carácter doctrinal, bien a través de estudios críticos, secciones de opinión, noticias breves, etc. En ciertas ocasiones, las menos, el medio será la literatura. La revista *Sophia* pasa por diversas etapas a lo largo de su existencia. En una primera época —una de las más interesantes, sin duda— la revista consigue llegar hasta 1903. Más tarde, tras un corto período de silencio, vuelve a ser publicada, prolongándose de 1904 a 1910. Un tercer período, aunque muy breve, tendrá lugar entre 1913 y 1914. Finalmente, habiendo transcurrido diez años desde que dejara de publicarse, la revista vive su última época de 1924 a 1925. Son valiosísimos los datos que Celma Valero aporta sobre la revista en su libro *Literatura y periodismo en las revistas fin de siglo*, Madrid/Gijón, 1981, págs. 114-115; y, más recientemente, en su artículo “Las otras espiritualidades: ocultismo y Teosofía en el fin de siglo”, *Insula*, Madrid, n.º 613, enero de 1998, págs. 25-28.

de la Sociedad Teosófica en España. El texto de 1902 presenta la siguiente nota de edición:

Con verdadero placer reproducimos el presente trabajo (inserto en la revista *Piladelphia* <sic>, de Buenos Aires), tanto por la materia de que trata, sobre la que existe muy poco escrito en la literatura teosófica, como por ser uno de los más bellos estudios del poeta argentino...³

Algunos detalles de la vida del escritor pueden ayudarnos a comprender la naturaleza de los principios estéticos que postula un por entonces joven Lugones en éste y otros escritos teóricos anteriores y posteriores, imbuidos todos ellos de las doctrinas ocultistas en boga hacia el fin de siglo, sintetizadas, como sabemos, en la Teosofía. En 1898, instalado ya en la capital desde hace más de un año —recordemos que Lugones, nacido en 1874, es natural de Córdoba—, el escritor ingresa en la cofradía ocultista conocida como “Rama luz”, perteneciente a la Sociedad Teosófica Argentina. Dos años más tarde, en 1900, Lugones es elegido Secretario General de la “Rama luz”, hecho que viene a corroborar la importante labor que por aquellos años desempeña el escritor argentino dentro de la comunidad teosófica rioplatense. De este modo, no debe resultarnos extraña su frecuente participación en revistas como *Philadelphia* o *Sophia* en tanto que Miembro de la Sociedad Teosófica (como los restantes cofrades, sus escritos doctrinales aparecen firmados bajo las siglas identificativas M. S. T).

Por otra parte, no debemos olvidar un hecho insoslayable que tendrá una amplia repercusión en lo que al panorama literario argentino de finales de siglo se refiere: la llegada de Rubén Darío a Buenos Aires.⁴ Cuando el vate nicaragüense, enviado como Cónsul General de Colombia, desembarca en la cosmópolis americana a mediados de 1893, su nombre sonaba ya a uno y otro lado del Atlántico. En 1888, recordemos, se publica *Azul...*, libro que no pasará desapercibido en el ámbito de la crítica literaria. De otro lado, en Buenos Aires no eran desconocidos sus artículos de *La Nación*, periódico en el que Darío colabora desde 1889 y en donde más tarde, ya en la capital argentina, trabajará al lado del boliviano Jaimes Freyre, instalado también en Buenos Aires desde 1894. Precisamente serán estos

³ Lugones: “Nuestras ideas...”, pág. 173.

⁴ Para una mayor información al respecto, consúltese el ya clásico ensayo de Carilla, Emilio: *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, 1967, así como también los artículos incluidos en García Morales, Alfonso (ed.): *Rubén Darío. Estudios en el Centenario de Los raros y Prosas profanas*, Sevilla, 1998.

dos escritores —Darío y Jaimes Freyre— quienes, al poco de establecerse en la capital, funden la conocida *Revista de América*. Los tres únicos números de que consta dicha revista, publicados entre agosto y octubre de 1894, muestran con acierto el camino de renovación que empieza a tomar la poesía de los más jóvenes y señalan igualmente la decisiva influencia francesa que éstos reciben: Baudelaire, Mallarmé, y los más nuevos Jean Moréas, Catulle Mendés, Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, traducidos todos ellos en las revistas americanas de mayor prestigio y apreciados por entonces en los ambientes literarios de moda, antes incluso de que Darío inmortalizara a algunos de aquellos al bautizarlos como *raros*. Ciertamente, como se ha dicho, 1896 es un año decisivo: es el año de la publicación en Buenos Aires de *Los raros* y *Prosas profanas*, obras capitales que en su momento vienen a marcar un antes y un después en el desarrollo de la poesía argentina y de ámbito hispánico en general. Por lo que toca a Lugones, en este mismo año abandona su provincia natal, donde ya era reconocido como escritor de pro bajo el seudónimo de “Gil Paz”, y se instala en la gran ciudad.

Al llegar a Buenos Aires en 1896, Leopoldo Lugones cuenta ya varios años de actividad periodística y una producción poética que será anunciada por Carlos Romagosa y pregonada por Rubén Darío. Su personalidad se desarrollará en los medios intelectuales de la gran ciudad y se convertirá en pocos años en la piedra angular sin la cual no podría explicarse ni comprenderse la poesía argentina del primer cuarto de siglo.⁵

Tal será la rapidez con que Darío y Lugones se conozcan y aprecien, que en ese mismo año de 1896 aquél va a dedicar a su recién estrenado amigo un artículo elogioso que titula así: “Un poeta socialista, Leopoldo Lugones”.⁶ En este artículo Darío traza un primer retrato del entonces joven

5 Moreau, Pierina Lidia: *Leopoldo Lugones y el simbolismo*, Buenos Aires, 1972, pág. 19. En efecto, el lugar de honor que ocupa Lugones en las letras modernas argentinas queda de manifiesto en tres importantes antologías poéticas publicadas entre 1926 y 1927: la *Antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)* (Buenos Aires, 1926), de Julio Noé; el *Nuevo Parnaso argentino* (Barcelona, 1927), cuyo antólogo es Valentín de Pedro; y la *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)* (Buenos Aires, 1927), que dirigen Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Por su parte, Borges admitió finalmente la maestría de quien en más de una ocasión atacara duramente a la “vanguardia poética o nueva sensibilidad o ultraísmo”, en clara alusión al entonces joven escritor del barrio de Palermo: “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*” (Borges, Jorge Luis y Edelberg, Betina: *Leopoldo Lugones* (1965), en Borges, Jorge Luis: *Obras completas en colaboración*, Barcelona, 1997, pág. 498).

6 Darío, Rubén: “Un poeta socialista: Leopoldo Lugones”, *El Tiempo*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1896.

poeta, retrato que a su vez supone una aprobación y una remembranza de aquél “decadente de remate” recién llegado a la capital.

No fue Rubén Darío, sin embargo, y a pesar de lo que pudiera pensarse *a priori*, quien inculcó al joven Lugones el gusto por lo oculto. Antes de la llegada de aquél a Buenos Aires, el escritor argentino ya se ha afiliado a la Sociedad Teosófica Argentina y colabora ocasionalmente en la revista *Philadelphia*.⁷ Su interés por las ciencias ocultas se remonta, no obstante, a su más temprana juventud, en aquellos años en que el escritor aún vivía en la provincia cordobesa:

El autor conocía bien las ciencias ocultas. En Córdoba, antes de cumplir veinte años, había tomado contacto con ellas y hasta realizó algunos experimentos, esotéricos, como todos ellos. Ya en Buenos Aires, a fines del siglo pasado, estudió teosofía en obras sencillamente extraordinarias como *Isis dévoilée*, cuya autora, Helena Petrova Blavatsky —tal es su nombre completo— fue precisamente la fundadora en 1873 de la Theosophical Society con sede en Madrás, India. Madame Blavatsky compuso libros notables y voluminosos, como el antes mencionado y *La doctrina secreta*, síntesis de ciencia, religión y filosofía. En éstos y en otros adquirió Lugones una pasmosa erudición en la materia.⁸

Por su parte, Darío se había iniciado en la teosofía de la mano de Jorge Castro Fernández, hijo del Embajador de Costa Rica, José María Castro, quien medió en favor del nicaragüense cuando éste hubo de viajar desde El Salvador a Guatemala en medio de delicadas circunstancias políticas. El joven Jorge Castro, afincado en París e iniciado en los misterios ocultos, pertenecía por entonces a diversas Sociedades Teosóficas de las muchas que existían en toda Europa.⁹ Fue este “raro espíritu” al parecer quien pro-

7 Marini-Palmieri, Enrique: *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos en las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, 1989, pág. 40.

8 Lugones, Leopoldo (hijo): *Mi padre*, Buenos Aires, 1946, citado en Marini-Palmieri: *El modernismo literario...*, pág. 47.

9 En sus “Semblanzas americanas”, publicadas en 1912, Darío dedica un artículo a Castro Fernández conmovido por su repentina e inesperada muerte. Allí pueden leerse estas palabras que demuestran la íntima devoción que les unía: “Yo le lloro porque le amé mucho y fue mi amigo; porque nuestras almas se juntaron en la adoración de unos mismos ideales; [...] Idealista convencido, fue amigo de estos tres escritores y propagandistas, quizá visionarios, tal vez perseguidores de la verdad: la baronesa Adelma de Vay, Sinnet y Papus. ¿Quién puede asegurar bajo el sol que es dueño de la luz? Partidario de esas poderosas doctrinas que hoy sostienen la mayor parte de la juventud europea —el consorcio íntimo de la ciencia y de la religión, el estudio de la naturaleza, la perfectibilidad progresiva del ser humano—, Jorge tuvo a veces que sufrir los juicios duros o burlones de los que, apoyados en su ignorancia o en el escepticismo, combatían sus teorías y principios. La afición de Jorge a los estudios filosóficos y teosóficos fue fomentada en Europa principalmente, por sus tres amigos que he nombrado arriba” (Darío, Rubén: “Jorge Castro Fernández, *requiescat*”, en *Obras completas*, tomo II, Madrid, 1950, págs. 884-885).

vocó que Darío se interesara cada vez más por las cuestiones teosóficas a través de la *Revue des hautes études théosophiques*, conocida revista parisiense en la que Jorge Castro colabora ocasionalmente desde 1887.¹⁰ A pesar del manifiesto interés de Darío por los temas espiritualistas y ocultos, no se tienen noticias de que el escritor formase alguna vez parte de una hermandad teosófica.

De cualquier forma, lo cierto es que Darío y Lugones, como tantos otros jóvenes curiosos de su tiempo, estaban igualmente interesados por el sincretismo de los saberes teosóficos en boga por aquellos años finales del siglo. En este sentido, sería más adecuado pensar en un enriquecimiento recíproco a través de experiencias propias, tal vez reveladas en las encendidas charlas de café o vividas comúnmente en los trasmundos de la urbe.¹¹ Este compartido interés por el ocultismo tendría a la corta su reflejo en la producción literaria tanto de uno como de otro escritor. En lo que se refiere a Darío, la lucidez de algunos críticos —Arturo Marasso,¹² Octavio Paz,¹³ Ricardo Gullón,¹⁴ Login Jade¹⁵ y Giovanni Allegra,¹⁶ entre algunos otros— ha puesto de manifiesto en las últimas décadas los principios esotéricos y pitagóricos que sustentan muchas de las composiciones de *Prosas profanas* (1896), cuya primera edición aparece, cosa significativa, en Buenos Aires. Poemas como el “Coloquio de los Centauros”, “La Dea”, “El Reino

10 A partir de 1889, dicha revista, órgano de difusión de la Sociedad Teosófica de Francia, pasa a llamarse *Le Lotus Blue*, perdiendo poco tiempo después el término adyacente para convertirse finalmente en la conocida *Le Lotus*.

11 Según cuenta el propio Darío, estando ambos poetas en París en 1906, visitan con frecuencia al mencionado “Papus”, seudónimo de Gerard Encausse, autor francés muy conocido en los círculos literarios y heterodoxos de la época por sus escritos sobre las ciencias ocultas, y con el que Darío mantuvo una cierta amistad, muy posiblemente gracias a la intermediación de Castro Fernández (Véase Darío, Rubén: “Siempre el misterio”, en *Obras completas*, tomo I, Madrid, 1950, pág. 904).

12 Marasso, Arturo: “El coloquio de los Centauros”, *Humanidades*, XV, 1927, págs. 109-131.

13 Paz, Octavio: “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, México, 1965, págs. 9-65 y *Los hijos del limo*, Barcelona, 1974.

14 Gullón, Ricardo: *Pitagorismo y modernismo*, Santander, 1967 y *Direcciones del modernismo*, Madrid, 1990, libro éste último en que el crítico dedica varios capítulos a la espiritualidad heterodoxa del *fin de siglo*. Resulta bastante significativo que en esta edición revisada y aumentada Gullón incida precisamente en este aspecto al que la crítica había prestado muy poca atención, incluyéndolo como parte fundamental de la sensibilidad modernista: “Considero que al exponer fenómenos del período tan importantes como el espiritismo, el teosofismo, el orfismo y lo relativo a los delirios modernistas en sus diversas formas y modalidades, el estudio queda mucho más completo”, nos dice el autor en el “Prólogo” a esta nueva edición (pág. 11).

15 Login Jade, Cathy: “Las creencias ocultistas y el sincretismo filosófico de Rubén Darío”, *Texto Crítico*, México, V, n.º 12, 1979, págs. 225-233 y *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, 1986.

16 Allegra, Giovanni: “Lo esotérico y lo mágico en la literatura simbolista”, *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, I, 1978, págs. 206-217.

Interior” o algunos de los que componen “Las ánforas de Epicuro”: “La fuente”, “Ama tu ritmo...”, “Alma mía”, “Yo persigo una forma...” —estos últimos añadidos a la edición de París en 1901 aunque publicados la mayor parte de ellos con anterioridad en algunas revistas españolas y americanas—,¹⁷ son buena muestra de la preocupación de Darío en aquellos años argentinos por los misterios universales y el lenguaje cifrado con que el poeta los canta.

Por lo que respecta a Lugones, una vez que el escritor argentino se instala en la capital y es dado a conocer en los círculos literarios e intelectuales de la mano de Carlos Romagosa, comienzan a publicarse en diversos periódicos y revistas bonaerenses (*Tribuna*, *Revista Nacional*, *El Tiempo*, etc.) algunos de los cuentos fantásticos que más tarde formarían parte de los volúmenes preparados por el propio escritor argentino: “Kábala práctica” (*El Tiempo*, 22 de noviembre de 1897), “El espejo negro” (*Tribuna*, 17 de noviembre de 1898),¹⁸ “La estatua de sal” (*Tribuna*, 17 de mayo de 1898), “La Meta Música” (*Tribuna*, 29 de junio de 1898),¹⁹ entre otros. En éstas y en otras muchas narraciones publicadas por los mismos años, Lugones demuestra no sólo su enorme interés por la teosofía y las ciencias ocultas sino también el profundo conocimiento que tiene de ellas.

En cuanto a la poesía escrita por el argentino hacia finales del siglo, en noviembre de 1897 aparece en Buenos Aires *Las montañas del oro*, obra que sería elogiada por Darío en las páginas de *El Tiempo* a los pocos días de su publicación. La “Introducción” a dicho poemario, publicada pocos meses antes en *La Biblioteca* de Groussac bajo el título *La voz contra la roca*, tuvo una acogida entusiasta entre los jóvenes poetas argentinos de entonces por su carácter novedoso tanto en la forma como en el contenido:

—Por las eternas rutas
Que accidentan la historia, van los pasos enormes.
Es un largo desfile de tinieblas informes.

17 Véase *Revista Nueva*, Madrid, I, n.º 18, 5 de agosto de 1899, págs. 42-46 y II, n.º 19, 15 de agosto de 1899, págs. 47-52, así como también *Revista Moderna*, México, II, n.º 12, diciembre de 1899, pág. 372.

18 “Kábala práctica” y “El espejo negro” fueron publicados por primera vez en volumen en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, 1963.

19 “La estatua de sal” y “La Meta Música” formarían parte del volumen *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, 1906. Esta misma edición se cierra con el “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones”, texto tan atrevido como raro en donde Lugones conjuga la física de su tiempo con elementos tomados del Vedanta y de la filosofía budista.

Mas, dominando aquella procesión tenebrosa,
 El alba se levanta como una rosa
 Cuyos pétalos caen en la lluvia de oro.
 El poeta apostrofa con su clarín sonoro

A la columna en marcha; lo que dice, resuena
 Como el flujo de bronce de una hornalla harto llena.²⁰

En estos versos preliminares se adivina ya la vocación hermética de la palabra poética de Lugones: versos cifrados en raras metáforas, rodeados de un fastuoso misterio que persigue el poeta al presentar su obra y que atraviesa ésta desde el principio hasta el fin. De este modo, cuando el poeta se dirige a la nación argentina y, erigiéndose en guía, le muestra el camino a seguir, lo hace a través de un lenguaje sólo apto para iniciados: “El astro de tu suerte flota en lo misterioso;/ Algo como una sorda germinación que abraza/ Con sus potentes vástagos la carne de la Raza...”²¹ La interacción del poeta y el Universo, éste como soplo divino que insufla su aliento al primero, aquél como revelador de la armonía y la unidad celestes, se muestra con claridad a través de imágenes que dejan entrever el sentimiento panteísta del poeta: “Él se acuesta con todas las flores de las cimas./ Las flores le dan besos para que él les de rimas./ El sol le dora el pecho. Dios le sonríe —apenas/ Hay nada más sublime que esas sonrisas, llenas/ De divinidad...”²² En *Las montañas del oro*, el poeta, visiblemente angustiado, se sitúa en mitad de los desastres universales que pueblan su discurso profético y videncialista: “En medio de aquel trágico horror, yo estaba solo/ Entre mi pensamiento y la eternidad. Iba/ Cruzando con dantescos pasos la noche. Arriba,/ Los astros continuaban levantando sus quejas/ Que ninguno sentía sonar en sus orejas”.²³ Luego, asumiendo su compromiso con el hombre, decide tomar un camino. De alguna manera, entiende que, para salvar su alma y todas las almas del “cataclismo” fatal, debe interrogar a los astros, conocer el secreto de su desdicha, que es la desdicha del mundo: “Y decidí ponerme de parte de los astros”.²⁴

Si hasta este momento hemos hecho hincapié en el rastro de ocultismo que la doctrina teosófica imprimió en los años iniciales de la trayectoria

20 Lugones, Leopoldo: *Las montañas del oro. Poema en tres ciclos y dos reposorios* (1897), en *Obras poéticas completas*, Madrid, 1952, págs. 53-54.

21 *Ibidem*, pág. 58.

22 *Ibidem*, pág. 54.

23 *Ibidem*, pág. 60.

24 *Ibidem*.

vital y literaria de Lugones, y en buena parte del pensamiento poético esencial de quien fuera su mejor y más cercano maestro en el lustro que duró la estancia de éste en Buenos Aires y aun después, se debe fundamentalmente a que en la base de “Nuestras ideas estéticas” está el pensamiento teosófico que se extiende en el fin de siglo como algo más que una moda.²⁵ De esta manera, a poco de iniciarnos en la lectura de dicho texto, resulta evidente que en las palabras de Lugones rezuma el dictado de *La doctrina Secreta* de Mme Blavatsky, si bien el escritor argentino, lejos de tomarlo al pie de la letra y parafrasearlo, lo encamina sin titubeos hacia el terreno que mejor conoce y desea dar a conocer: la poesía, entendida ésta como el mayor y más delicado exponente del Arte. En efecto, en consonancia con el título que Lugones da al texto objeto del presente estudio, y tomando como punto de partida la definición del concepto de *belleza o emoción estética*, la poesía se convierte en el punto cardinal sobre el que el escritor ensaya y enuncia no sólo sus ideas estéticas sino, a la par y en consonancia con éstas, su concepto del mundo y las secretas relaciones de éste con el hombre.

Desde las primeras palabras que abren “Nuestras ideas estéticas”, Lugones, en clara respuesta a un deseo apremiante de exponer su ideario poético (empresa hasta entonces imposible, según confiesa el propio escritor), explicita cuál va a ser el motivo principal en torno al que girará su exposición y los inconvenientes que su indagación entraña:

En cierto prólogo sobre asunto puramente literario, al querer definir la emoción de la belleza, dije: ‘Sentir la belleza es percibir la unidad del Universo en la armonía de las cosas’; agregando comentarios que, dado el asunto principal y la naturaleza digresiva de aquel postulado, no pudieron ser ni lo bastante extensos, ni lo suficientemente especiales.

25 Impulsadas gracias a la vasta acción propagandística que llevaron a cabo ciertas personalidades del último tercio del XIX (comenzando por los artífices del movimiento: Madame Blavatsky y su discípula más avanzada, Annie Besant, quienes dieron a conocer la Teosofía en países de los cinco continentes), la proliferación de Sociedades Teosóficas en el fin de siglo fue asombrosa. Cada Sociedad poseía su propio órgano oficial de difusión, revistas todas ellas al servicio de las ideas teosóficas que a su vez estaban perfectamente orquestadas e interrelacionadas desde la Theosophical Society de Adyar, en Madras (la India inglesa). De tal manera que las noticias últimas sobre la Doctrina, los nuevos avances y logros, y su creciente acogida en los círculos intelectuales de las capitales más relevantes en el orden mundial se difundían de forma puntual y simultánea en muy diversas partes del mundo. La revista *Sophia* en España, con centros en Madrid, Barcelona y la Coruña; *Le Lotus Blue* en París, *The Vâhan* y *The Path*, en Londres, *The Theosophical Forum* en Nueva York, *Theosophia* en Amsterdam, *Lutusblüthen* en Leipzig, *Teosofisk Tidskrift* en Estocolmo, *The Irish Teosophist* en Dublín, *Dharma* en Caracas o *Sophia* en Santiago de Chile son algunas de las numerosas publicaciones teosóficas que circulaban semanal o mensualmente desde finales de siglo, llegando en algunos casos su pervivencia hasta bien avanzado el siglo XX.

Trato, ahora, de hacer esto; aunque no se me oculten, así la dificultad que emana de la carencia de definiciones precisas como el implícito obstáculo que apareja el intento de especular sobre cosa tenida hasta hoy por indefinible.²⁶

La autocita con que se inicia “Nuestras ideas estéticas” y que constituye una primera definición como punto de arranque, pertenece al “Prólogo” que escribiera Lugones en 1899 a la primera edición de *Castalia bárbara*, de Jaimes Freyre.²⁷ Reproducimos a continuación esas mismas palabras esta vez en un contexto más amplio:

Sentir la belleza es percibir la unidad del Universo en la armonía de las cosas. De este postulado se desprende una consecuencia que antes de ahora tengo expresada así: el estilo es el ritmo. Cómo expresa cada autor esa armonía para producir la impresión de belleza resultante de la unidad demostrada o sugerida: he aquí el problema del estilo. De seguro, la armonía no es más que una; pero los perceptores son diversos y, por lo tanto, diversa es la comunicación. Oye el poeta los ritmos y, según los oye, los repite; si fuera posible abarcar toda la armonía, todos los poetas cantarían lo mismo.²⁸

Esta búsqueda de la unidad a través de la emoción estética y expresada mediante un ritmo propio —“el estilo”— sólo puede entenderse en el contexto de la crisis espiritual que atraviesa el *fin de siglo* y las distintas vías que ofrece la poesía como posible salida o refugio. Esta “crisis finisecular”, de la que tanto se ha escrito en los últimos años, se extiende con la misma beligerancia y los mismos efectos devastadores a un lado y a otro del Atlántico. Hacia el final del siglo XIX se instala en la sociedad argentina, como en gran parte de Europa y América, una enorme preocupación por el progreso material y científico como única vía posible para alcanzar el bienestar social, al tiempo que se descuida el estado espiritual del hombre, creyéndose de alguna manera que una bonanza traería la otra. En los primeros años del siglo XX, pues, Argentina se muestra en plena carrera hacia el progreso, sostenido éste en una ideología positivista más cercana al utilitarismo de Spencer que a los postulados de Comte. El propio Lugones, en el “Prólogo” a su obra *Prometeo. Un proscrito del sol*, proyectada desde 1907 y publicada en 1910 con motivo del Centenario de la

26 Lugones: “Nuestras ideas...”, pág. 173.

27 Jaimes Freyre, Ricardo: *Castalia bárbara*, Buenos Aires, 1899. En este mismo año vuelve a ser publicado el texto íntegro en la *Revista Moderna* de México: “*Castalia bárbara*”, *Revista Moderna*, México, II, noviembre de 1899, págs. 338-341.

28 Lugones, Leopoldo: “*Castalia bárbara*”, en Gullón, Ricardo (comp.): *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, 1980, pág. 304.

Independencia argentina, muestra su enorme inquietud por la pérdida de valores que acusa la sociedad de su tiempo:

La verdad es que tenemos muy descuidado el espíritu. Confundimos la grandeza nacional con el dinero que es uno de sus agentes. Hemos puesto nuestra honra en el comercio, olvidando que, por su propia naturaleza, el comercio puede llegar a traficar con nuestra honra.²⁹

En este estado de deterioro espiritual, provocado en buena medida por el positivismo filosófico-político y la consecuente laicización de la sociedad, el poeta encuentra en el idealismo de las milenarias filosofías orientales de base pitagórica, rescatadas ya desde el romanticismo inconformista, una forma de diálogo consigo mismo y con ese otro mundo que está fuera de él y que ve a lo lejos como un extraño: el Universo. De esta manera, cuando Lugones afirma: “Oye el poeta los *ritmos*” y define la poesía como el *ritmo* particular con que cada poeta expresa su intuición de la Unidad (esto es, la correspondencia armónica del “yo” con la Naturaleza), no sólo está enunciando su pensamiento poético, sino que además, y sobre todo, está tratando de explicarnos una visión hermética del mundo que parte de las creencias reintegradas en la sucedánea Teosofía del *fin de siglo*. “El modernismo se inicia como una estética del ritmo y desemboca en una visión rítmica del universo —afirma no en vano Octavio Paz—. Revela así una de las tendencias más antiguas de la psiquis humana, recubierta por siglos de cristianismo y racionalismo”.³⁰

No es mera coincidencia que en los mismos meses en que Lugones escribe el “Prólogo” a *Castalia bárbara*, el Darío de “Las ánforas de Epicuro” nos descubre el tono cifrado de su voz: “Ama tu ritmo y ritma tus acciones/ bajo su ley, así como tus versos;/ eres un universo de universos/ y tu alma una fuente de canciones”.³¹ No en vano, la preocupación de Darío por encontrar un ritmo propio, fundamento primero de la métrica modernista, queda ya anunciada desde las “Palabras liminares” a sus *Prosas profanas*:

¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene una alma, hay en cada verso, además de una armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces.³²

29 Lugones, Leopoldo: “Prólogo” a *Prometeo. Un proscrito del sol* (1910), en *Obras en prosa*, Madrid, 1962, pág. 778.

30 Paz: “El caracol y...”, en *Cuadrivio*, Barcelona, 1991, pág. 20.

31 Darío, Rubén: “Ama tu ritmo...” (*Prosas profanas*), en *Obras completas*, tomo V, Madrid, 1953, pág. 764.

32 Darío, Rubén: “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, pág. 764.

Algunos años más tarde, en el discurso pronunciado por Lugones el 21 de mayo de 1916 en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires, en memoria del que fue siempre su guía y maestro (Darío fallece en febrero de ese mismo año), el escritor argentino señalaría de forma lúcida una de las mayores revelaciones que, a su entender, el vate nicaragüense legó a las nuevas generaciones poéticas y que, de otro lado, puede ayudarnos a comprender la poética de Lugones enunciada en “Nuestras ideas estéticas”:

La miseria de la literatura americana había consistido en que nos obstinábamos en hablar como España, pensando de un modo enteramente distinto. No bien nació el poeta que restableciera la armonía vital entre pensamiento y palabra, cuando el verso, aunque contase las mismas sílabas, sonó ya de otro modo. El estilo se animó con nuevos colores. Una música más delicada y sutil coordinó los elementos verbales. El idioma poético subordinóse enteramente a la música en que consiste. De esta música emanaron, y no al revés, la emoción y la idea. Comprendióse que poesía y prosa, aun cuando el objeto de aquella sea revelar la emoción y el de ésta formular la noción, están gobernadas por el ritmo. Este no es, en suma, sino la manifestación del tono vital que en cada hombre rige la circulación de la vida. De esta suerte, en el acento peculiar que caracteriza su voz, tiene cada hombre su música.³³

Si contrastamos estas palabras pronunciadas en 1916 con aquellas otras escritas en 1899, pertenecientes al “Prólogo” a *Castalia bárbara* aludido con anterioridad, notaremos que los postulados poéticos del escritor argentino a finales del siglo XIX siguen con fidelidad las enseñanzas del Darío de *Prosas profanas*; puesto que en unas palabras, señaladas por Lugones como la gran aportación del poeta-mesías Rubén Darío, y en otras, escritas por el argentino como fundamentos propios, se nos viene a decir lo mismo en idénticos términos: la poesía es, en esencia, *música*, y es a través de ella que sentimos “la emoción” y vislumbramos “la idea”. En cuanto al *ritmo*, éste aparece definido en el discurso pronunciado en homenaje a Darío tal y como lo concibiera el propio Lugones bastantes años atrás, en el mencionado “Prólogo” de 1899.

La afinidad entre la estética que proclama Darío en sus *Prosas profanas* y los principios que enuncia Lugones en sus escritos de juventud, corroborados luego con el tiempo, no dejan lugar a dudas sobre la influencia decisiva que aquél ejerció sobre el poeta argentino, influencia sin duda potenciada por una coincidencia cosmológica afecta al misterio y a los saberes antiguos y unos gustos estéticos compartidos. En la base de esta cosmo-

33 Lugones, Leopoldo: “Rubén Darío”, en Gullón (comp.): *El modernismo...*, pág. 237.

visión que comparten uno y otro escritor, y que incide sobremanera en sus respectivas poéticas como se ha visto, está el pensamiento analógico, principio elemental de la ciencia hermética y de las religiones pitagóricas.

En un artículo anterior al texto que nos ocupa, publicado también en *Philadelphia* bajo el título “La acción de la Teosofía”,³⁴ Lugones anuncia ya lo que será uno de los ejes de su exposición en “Nuestras ideas estéticas”: la *analogía* como principio que reúne y hace converger lo celeste y lo terrestre, revelando así la *unidad* como esencia del Universo. “Lo que está arriba es como lo que está abajo, dice la Tabla de Esmeralda de Hermes, clave de la ciencia oculta”,³⁵ señala Lugones en “La acción de la Teosofía”. Esta misma cita de Hermes Trimegisto, sustancial para entender los planteamientos idealistas del joven Lugones, volveremos a encontrarla enunciada poco tiempo después en “Nuestras ideas estéticas”. La interesante novedad que introduce Lugones en este artículo consiste en trasladar la *ley de la analogía* al plano poético y mostrarla como principio elemental de 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”.³⁶

Es quizá Octavio Paz uno de los primeros críticos en señalar la trascendencia poética del pensamiento analógico en un autor como Darío. En “El caracol y la sirena”, ensayo dedicado al poeta nicaragüense y que forma parte de *Cuadrivio* (México, 1965), señala Paz: “La originalidad de nuestro poeta consiste en que, casi sin proponérselo, resucita una antigua manera de ver y sentir la realidad. Al redescubrir la solidaridad entre el hombre y la naturaleza, fundamento de las primeras civilizaciones y religión primordial de los hombres, Darío abre a nuestra poesía un mundo de correspondencias y asociaciones”.³⁷ No obstante, esta facultad visionaria de Darío, apoyada en la correlatividad analógica, había sido puesta ya de manifiesto por Lugones en las palabras que hemos tenido ocasión de leer con anterioridad y que forman parte del mencionado discurso de Lugones en el acto de 1916 celebrado en memoria de Rubén Darío. El escritor argentino, refiriéndose a la intervención redentora de Darío en la poesía de su tiempo, dirá: “No bien nació el poeta que restableciera *la armonía vital entre pensamiento y palabra*, cuando el verso, aunque contase las mismas

34 Lugones, Leopoldo: “La acción de la Teosofía”, *Philadelphia*, Buenos Aires, año I, n.º 6, 1898.

35 *Ibíd.*, pág. 171.

36 Lugones: “Nuestras ideas...”, pág. 175.

37 Paz: “El caracol y...”, pág. 39.

sílabas, sonó ya de otro modo”.³⁸ De esta manera, la misión fundamental de todo poeta, tal y como plantea Lugones en “Nuestras ideas estéticas”, consiste en explicar el mundo desde su visión privilegiada de creador. Constructor de analogías, aquél será el intermediario entre “lo que está arriba” y “lo que está abajo”, el que descifre y esclarezca a través de su genio la parte que nos falta, la otra mitad que completa nuestro ser y que llamamos *Universo*, ese *yo secreto*. “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”, afirma Lugones.³⁹

Por lo que se refiere a la metáfora, tropo en que el poeta concentra y expresa la imagen analógica, será una vez más Octavio Paz quien se adelante en *Los hijos del limo* (Barcelona, 1974) para señalar nos la importancia de este recurso en apariencia meramente retórico, y su significación respecto a la espiritualidad de la palabra poética en la escritura modernista del *fin de siglo*. “La poesía es una de las manifestaciones de la analogía; las rimas y las aliteraciones, las metáforas y las metonimias, no son sino modos de operación del pensamiento analógico”.⁴⁰ A lo que añade unas páginas más adelante: “La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible”.⁴¹ En la exégesis que ensaya Lugones en “Nuestras ideas estéticas” en torno a la imagen metafórica se advierte, y así lo reconoce el propio poeta, la influencia del pensamiento panteísta, por el que Dios (es decir: la Unidad) representa la totalidad del Universo, siendo que todas las cosas tienen un alma que es resumen de esa totalidad intuida por el poeta en la emoción que las cosas le producen: “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. [...] Se siente a la metáfora, no se la razona”.⁴²

El pensamiento poético de Lugones, lo venimos anunciando a lo largo de estas páginas, está traspasado por los saberes teosóficos que, procedentes de Oriente, resurgen tanto en Europa como en Estados Unidos hacia el último tercio del siglo XIX. La poesía, hermética por tradición, y en donde

38 Lugones: “Rubén Darío”, pág. 237. La cursiva es nuestra.

39 Lugones: “Nuestras ideas...”, pág. 180.

40 Paz: *Los hijos...*, pág. 85.

41 *Ibidem*, pág. 110.

42 Lugones: “Nuestras ideas...”, pág. 176.

encuentran acomodo los saberes velados, viene a ser el reflejo de la inestabilidad del espíritu humano en el final de siglo y de la búsqueda incesante de una realidad más allá de un presente histórico poco alentador: “el universo es una escritura cifrada, un idioma en clave —señala Paz— [...]. Cada poema es una lectura de la realidad; esa lectura es una traducción; esa traducción es una escritura: un volver a cifrar la realidad que se descifra. El poema es el doble del universo: una escritura secreta, un espacio cubierto de jeroglíficos. Escribir un poema es descifrar al universo sólo para cifrarlo de nuevo”.⁴³ De esta manera, la poesía, reveladora siempre, en ocasiones trasluce al mismo tiempo la imposibilidad de expresar la unidad que conforman el hombre y el Universo. Así lo expresa Lugones en “Nuestras ideas estéticas”:

... el sentimiento puro, es decir, el fenómeno en virtud del cual nos sentimos uno con la humanidad o con el Universo, no tiene manifestación objetiva, siendo en su aspecto inferior instinto, y en el superior, conciencia absoluta: lo Inexpresable. 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.⁴⁴

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. Del mismo modo, el amor, en un sentido místico-platónico, es tenido como uno de los grandes motores que mueven al poeta a penetrar en el misterio.⁴⁵ 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.

Entre 1897 y 1898, la revista bonaerense *La Quincena* publica, en dos números sucesivos, “Los climas del arte”, un artículo de Lugones que supone una honda reflexión en torno a la experiencia estética que sufre todo artista y los estados emocionales que la provocan.⁴⁶ Según declara el

43 Paz: *Los hijos...*, págs.108-109.

44 Lugones: “Nuestras ideas...”, pág. 177.

45 “La armonía es fecunda porque implica un acto de amor, un conocimiento de lo que está fuera de nosotros y de lo que no somos nosotros —señala Ricardo Gullón—. Si una partícula del universo nos entrega su secreto, el universo entero empezará a hacerse inteligible.” (*Direcciones...*, pág. 118).

46 Lugones, Leopoldo: “Los climas del arte”, *La Quincena*, tomo V, marzo de 1897, págs. 310-314 y febrero de 1898, págs. 443-446.

escritor argentino en el citado artículo, la circunstancia idónea que facilita e incentiva el desarrollo de la poesía es el estado de decadencia (en alguna ocasión el propio Lugones, como tantos otros jóvenes poetas de su tiempo, se tildó a sí mismo de “decadente”). Es especialmente en estos períodos de crisis, a su entender, cuando nacen las grandes obras de la literatura, movidas por la fe y por un espíritu profético; mientras que, por el contrario, las épocas de progreso se caracterizan por el predominio de la ciencia y la razón. La decadencia lleva a la revolución: el hombre, rodeado del fracaso material, necesita romper con la ortodoxia social y aspirar al ideal Absoluto para restaurar de esta manera un orden más justo y verdadero.⁴⁷

En “Nuestras ideas estéticas” vamos a encontrar este mismo concepto de Arte espiritualizado expuesto en términos muy similares a los usados por el escritor en textos ensayísticos anteriores. En realidad, toda la prédica estética del escritor argentino hacia finales del siglo XIX y en los primeros años del XX, en consonancia con los planteamientos teosóficos que indudablemente guían sus ideas, no nos cansaremos de repetirlo, puede resumirse en la afirmación del *espíritu* frente a la *materia* y en la denuncia del arte utilitario que rebaja al hombre a la categoría de mero accidente

47 Estas ideas deben ser entendidas en el contexto de los primeros brotes de socialismo surgidos en Argentina a raíz de la crisis económica de 1890 y las oleadas inmigratorias llegadas sobre todo de Italia, España y los países del Este, que configuran una realidad social compleja. En efecto, al inicio de la década de los 90 emerge con fuerza en Buenos Aires la lucha socialista contra la opresión del capitalismo burgués. En esta lucha por los derechos fundamentales del hombre participará activamente Lugones desde su más temprana juventud. En 1892, junto con un grupo de amigos, todos ellos imbuidos de ideas libertarias, el poeta saca a la luz en su provincia natal un periódico “literario liberal”, el *Pensamiento libre*. Pocos años después, en 1895, funda en Córdoba la primera agrupación socialista del país. Del mismo modo, la actividad de Lugones en los primeros años tras su llegada a Buenos Aires está ciertamente marcada por un socialismo militante y exasperado que tendrá su reflejo en la poesía primera del escritor argentino. En febrero de 1896, una vez que el escritor argentino decide trasladarse a la capital desde su provincia cordobesa, su amigo Carlos Romagosa intercede por él ante Mariano de Vedia, director de *La Tribuna*, escribiendo a éste para que admita en su periódico al entonces joven poeta, a quien presenta como un reaccionario llamado a convertirse con el tiempo en el más prometedor entre los poetas del momento por su inspiración y originalidad, y sus reveladoras formas. Instalado Lugones en la capital, muy pronto se afilia al Partido Socialista, del que formaban parte otros escritores e intelectuales argentinos, entre ellos Roberto J. Payró, Alberto Ghirardo, José Ingenieros, Manuel Ugarte, Alberto Bunge, etc. En 1897, junto a José Ingenieros, Lugones edita el periódico *La Montaña*, cuya publicación estuvo rodeada en todo momento de polémica, llegando incluso a ser “secuestrado” algún que otro número por sus constantes desafíos a las autoridades locales. Los poemas “Su Excelencia el mono” y “Soneto ditirámico contra el sr. Alcobendas” son un buen ejemplo del tono irónico y burlesco que despliega Lugones contra el poder establecido. No obstante, la “Revolución Social” que proclamaban estos jóvenes intelectuales no respondía sino a una necesidad rebelde de posicionarse frente a la injusticia social y al egoísmo materialista amparados por el clero y la burguesía gobernante. Al contrario que éstos, el socialismo suponía la búsqueda ideal de una fraternidad común basada en valores de igualdad y libertad.

natural. Debe tenerse en cuenta que la escuela naturalista fue acogida muy favorablemente por los escritores argentinos de la generación del 80 y aun por buena parte de los escritores posteriores, lo que no puede resultarnos extraño si atendemos al gusto de aquellos por el dato real, positivo, frente al desarrollo de la imaginación subjetiva, escasa todavía por aquellos años. “Más que la doctrina —nos dice Pierina Lidia Moreau—, los procedimientos naturalistas atraen a los escritores argentinos y éstos se consagran con preferencia a la descripción psicofisiológica de los personajes. La permanencia de los caracteres realistas y naturalistas se prolongará hasta el siglo XX en la mayoría de los prosistas...”⁴⁸ Al igual que rehusa Lugones el arte realista por ser éste una mimesis, tampoco acepta como válido la consecuente tendencia psicologista que indaga en lo más profundo del hombre (“Ese estudio al menudeo de las más nimias acciones, de las ideas más mediocres y fugaces; ese desmenuzamiento de la personalidad”),⁴⁹ por tratarse éste de una “forma de auto-idolatría” en que el hombre se adora a sí mismo, con lo que ello conlleva de narcisismo.

Por contra, los postulados que defiende Lugones en sus escritos sobre estética, basados aquellos esencialmente en la emoción que produce el objeto idealizado y en la creación de imágenes expresivas y fecundas que trascienden al hombre, deben entenderse en el marco de la sensibilidad modernista que viene imponiéndose desde finales de siglo y que, como hemos venido señalando de forma reiterada, redime en una de sus múltiples vertientes las filosofías orientales y el compendio de los saberes ocultos — magia, cábala, alquimia...— que preservan en secreto la mecánica ancestral del Universo. Imbuido de esta suerte de creencias que defienden la espiritualización de la materia, sublimando así la función artística, parece lógico que el escritor argentino rechace en su ideario estético la banalidad mimética y volitiva que, al decir de Lugones, se ha adueñado de toda forma de arte desde la segunda mitad del XIX y que persiste aún a principios del siguiente siglo:

... el materialismo actual ha infestado también el Arte, que de creador se ha convertido en repetidor. Su más alto objetivo es la descripción de la Naturaleza por la naturaleza misma. Y aquel superior intento de elaborarla para espiritualizarla, es pura “metafísica” conforme a la mísera clasificación del positivismo dominante.⁵⁰

48 Moreau: *Leopoldo Lugones...*, págs. 28-29.

49 Lugones: “Nuestras ideas...”, pág. 179.

50 *Ibidem*, pág. 178.

Frente a esta forma de entender el arte, el idealismo que proclama Lugones en “Nuestras ideas estéticas” encuentra en la experiencia mística uno de sus más altos modos de expresión. Un misticismo que el propio escritor admite, si bien anteponiendo una seria advertencia etimológica: “lo aceptaría de buen grado si se ha de dar a la palabra místico su verdadera acepción”.⁵¹ Y ésta es, en palabras del propio escritor, la que sigue:

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 ésta a la unitiva. Ahora bien; el arte, por ser panteísta, es místico. Manifiesta la comunidad del alma del artista con el Universo...⁵²

Tal y como nos recuerda Moreau, misticismo cristiano y budismo son dos formas de idealismo que niegan la vida material, puesto que ambos buscan en extremo la contemplación y la meditación a través de la aniquilación del “yo”.⁵³ Este agotamiento del “yo”, bien sea a través de la vía misericordiosa (la fatiga, la tristeza, la voluptuosidad amorosa...) o bien por la vía de la condenación (el orgullo, la blasfemia, la duda...), lleva a la experiencia extática y mística que necesita todo artista para alcanzar la visión y el goce estéticos. En este sentido, señala Lugones:

...vivimos en la ilusión que para nosotros es todo, siendo imposible salir de ella sino agotándola por la experiencia, hasta llegar a la destrucción de la que engendra todos los egoísmos: la ilusión de la personalidad. Esto sería reintegrarnos en nuestra unidad con el Todo. Pero la negación de ese yo que causa nuestro aislamiento, equivale a la muerte, o mejor dicho, a la negación de la vida tal como la concebimos, la vida relativa, la vida de ilusión. Nuestro ser resiste, y de aquí el conflicto que el arte manifiesta en sus melancolías. El camino de la Verdad, así como el del Bien, presentan los mismos obstáculos, pues todos conducen a la reintegración de la Unidad primera, por la renuncia del yo ilusorio.⁵⁴

Lugones entiende la obra de arte, pues, como un acto de amor generoso que rechaza por principio toda forma de egoísmo humano, causa de los males mayores que azotan a la sociedad moderna. En las palabras de “Nuestras ideas estéticas” puede apreciarse cierta reminiscencia del pensamiento filosófico de Schopenhauer, referido sobre todo a la *ascesis* del arte como redención del hombre por la liberación del dolor que le provoca el

51 *Ibidem*, págs. 177-178.

52 *Ibidem*.

53 Moreau: *Leopoldo Lugones...*, págs. 80-81.

54 Lugones: “Nuestras ideas...”, pág. 177.

tedio de su existencia. En el pensamiento schopenhaueriano, esta *ascesis* sólo es posible con la eliminación del *principium individuationis*, vale decir del egoísmo humano. Efectivamente, la aniquilación del yo deseante a través de la contemplación del objeto artístico forma parte esencial del sistema que el filósofo alemán expone en su obra capital, *El mundo como voluntad y representación* (1819). A través del goce estético, el artista se sumerge en un estado de contemplación y se libera de su voluntad, esto es, de sus deseos y necesidades; el ser se despoja de sí mismo y sólo es consciente del objeto que intuye. De este modo, se pregunta Lugones:

¿Dónde está el ser del artista, cuando tiene frente por frente al esbozo escultórico o pictórico, a la página literaria o musical? ¿No podría decirse, con verdad, que en ese esbozo y en esa página? ¿Que en ellos vive, que en ellos siente, que en ellos se angustia, abstrayéndose de todas las preocupaciones que el instinto vital requiere, indiferente al alimento y al sueño, al resguardo de la intemperie, a la precaución de la enfermedad...?⁵⁵

Sólo de esta manera, negándose a sí mismo, según expresa Schopenhauer, el genio creador es capaz de captar las ideas eternas de que está impregnado el objeto artístico, convirtiéndose él mismo en correlato de la idea y haciendo al hombre partícipe de lo eterno real, la unidad del Universo. Del mismo modo que en el hombre se resume y condensa el Universo, así también cada obra de arte es el análogo de su creador. El ser del artista, viene a decirnos Lugones, es su propia obra, siendo ésta una reproducción de aquél y de sus propios sentimientos: “Es un fenómeno de simpatía; inconscientemente se ha comprendido al ver la obra, que el autor está allí”.⁵⁶ Lugones demuestra conocer sobradamente los planteamientos filosóficos de Schopenhauer, lo que no resulta nada extraño entre los jóvenes intelectuales del *fin de siglo*. No en vano, el pensamiento idealista del filósofo de Danzig se nutre, como sabemos, de las filosofías orientales y del ascetismo cristiano. Sin embargo, en “Nuestras ideas estéticas”, el joven escritor argentino, al contraponer el Universo y el hombre —*macrocosmos* y *microcosmos*— y expresar la relación de correspondencia que se establece entre ambos, propone justamente el reverso del idealismo schopenhaueriano, como puede apreciarse en el siguiente párrafo, donde la alusión al filósofo es clara:

... el Universo es la única persona, en su grande y sencilla dualidad de fuerza y materia, o noumeno y fenómeno, según se lo considere física o metafísicamente; [...] El

⁵⁵ *Ibidem*, págs. 176-177.

⁵⁶ *Ibidem*.

Universo, considerado del modo que expresan éste y el anterior párrafo, es el extremo límite en que podemos concebir la negación de la personalidad dentro del raciocinio corriente; y de paso, esto es lo contrario del idealismo que dice: el mundo es mi representación; pues para el hombre resulta al revés, y él viene a ser el microcosmos creado a imagen y semejanza del Ser Supremo.⁵⁷

Es en este contexto interpretativo de la prédica idealista schopenhaueriana, esto es, el hombre como imagen y semejanza del mundo, y no al revés, en el que deben entenderse las palabras del escritor argentino cuando afirma: “El más noble objeto del Arte es el hombre. Pero el hombre como entidad espiritual, desde que sólo en tal concepto puede considerársele uno con el Gran Ser”.⁵⁸ Lugones defiende, sobre todo, el “*Arte creador*, que intenta *humanizar* a todos los seres”, es decir, “dotarlos del espíritu superior que es el hombre, para exaltarlos al más elevado nivel”.⁵⁹ A través de la poesía, “por medio de una armonía de *palabras, sonos, colores, líneas*” (adviértase en ello el principio sinestésico del simbolismo), el poeta no sólo *humaniza* la Naturaleza, convertida por el naturalismo en mera descripción positiva, sino que, por medio de su propia *armonía y unidad*, revela al hombre la comunión universal de los seres y las cosas al concretar dicha comunión en la palabra poética: “He aquí el objeto del Arte”, nos dice Lugones.⁶⁰

Si el escritor argentino concede tanta relevancia a la *unidad* como fin al que todo ser animado e inanimado debe aspirar —de ahí la necesidad de acudir a vías espirituales tales como el misticismo, panteísmo y las filosofías orientales— es porque aquélla nos revela la verdadera *Realidad* o *noúmeno*, usando la terminología kantiana. Según el pensamiento idealista del que están impregnadas las páginas de “Nuestras ideas estéticas”, el mundo se muestra al hombre como *fenómeno*, es decir, ilusión. Así, la *Belleza*, al igual que la *Verdad* y el *Bien*, no es sino un aspecto fenoménico, una de las múltiples apariencias de la realidad.

El hecho de pluralizar el aspecto necesariamente único de la Realidad, significa que no la poseemos; mas al mismo tiempo, nos da la seguridad futura de su posesión. Cuanto mejor estudiemos tales aspectos, más habremos tendido a acentuar su convergencia hacia el ápice donde, por la negación de sus cualidades particulares, han de afirmar la de existir que les es común, y cuya condición esencial es la unidad...⁶¹

57 *Ibíd.*, pág. 175.

58 *Ibíd.*, págs. 178-179.

59 *Ibíd.*, pág. 178. La cursiva es nuestra.

60 *Ibíd.*, pág. 180. La cursiva es nuestra.

61 *Ibíd.*, pág. 174.

El tránsito hacia la Belleza, que conduce a la reintegración de la *Unidad* primigenia, es siempre un itinerario dual: "...nuestra certidumbre depende del contraste, que necesariamente implica dualismo, careciendo por consiguiente de la condición esencial de la existencia; es certidumbre, pero no realidad. Así, el conocimiento de lo bello, no sería tal sin el conocimiento de lo feo".⁶² Al conocimiento y afirmación de la belleza, pues, habremos de llegar a través del reconocimiento de su contrario incluido en el propio concepto: lo que no es bello. Al decir de Lugones, es esta forma de conocimiento basada en la constitución dualística del objeto la que suele usar el hombre en su afán de alcanzar la verdad de las cosas. Esta tensión dialéctica que se encierra en cada uno de los seres y elementos que componen el Universo puede apreciarse claramente en la forma en que se estructura el pensamiento vital del poeta en su primer poemario, *Las montañas del oro*.⁶³ Para Anna W. Ashhurst, lo que distingue a cada uno de los símbolos que hacen su aparición en el poemario es su carácter dual, puesto que todos ellos —*montaña, torres, rosa, nubes, alba, oro...*— se componen de una parte ideal y una parte sensible. Esta dualidad entre *materia* y *espíritu* tiene su máxima expresión en el símbolo de la "montaña" apuntado desde el título:

La figura de la *montaña* del título muestra el *abismo*, la *noche* y lo *negro* que está allá abajo. En la cima se ve la *luz* dorada del *Sol*. Por eso la *montaña* es símbolo muy adecuado para expresar la visión lugoniana del mundo. La *montaña* en su base sugiere lo bajo (el estado de ánimo del poeta antes de empezar su martirio). La *cuesta* sugiere el esfuerzo dinámico realizado en el martirio. La *cima* sugiere lo puro del ideal que el poeta realiza después de subir la *montaña*, siguiendo el camino arduo de la fe.⁶⁴

Como Baudelaire en el poema "Elévation", muestra Lugones en *Las montañas del oro* su deseo de elevarse sobre valles y montañas, por encima de los lagos y los mares, más allá de las nubes y del sol; es pura ascensión, un intento místico-platónico de purificar su alma que lleva al poeta a tomar distancia de las penurias terrenas. Este camino de ascenso hacia lo ideal no sólo incluye a los hombres, como puede apreciarse, sino también a la Naturaleza, donde el alma de cada elemento busca su propia perfec-

62 *Ibidem*.

63 Véase Ashhurst, Anna W.: "El simbolismo en *Las montañas del oro*", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, XXX, n.º 57, enero-junio de 1964, págs. 93-104. Ashhurst esboza en este artículo una clasificación de los símbolos de que se vale Lugones en sus versos para representar su visión cosmogónica, distinguiendo los siguientes tipos: "símbolos ascendentes"; "símbolos de lo ideal"; "símbolos de fuerza y movimiento"; "símbolos de sufrimiento"; "símbolos de lo bajo"; y "símbolos que se refieren a estímulos para sufrir" (pág. 95).

64 *Ibidem*, pág. 102.

ción: “toda la humanidad, toda la Naturaleza desde lo más alto hasta lo más bajo, trabaja o sufre para purificarse. En la purificación del uno está la salvación del otro. Cuando una parte del conjunto triunfa después de sufrir, es que todas las partes han sufrido y han triunfado”.⁶⁵ No puede dejar de notarse el pensamiento panteísta que se muestra en esta idea. Así, leemos en el “Tercer ciclo” de la obra:

las piedras y los árboles y las bestias de mundo, levantan al cielo sus almas confusas, en el himno de todas las lenguas, de todos los números, 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...⁶⁶

Hacia comienzos del siglo XX se advierte en la poesía de Lugones un tono diferente que anuncia un cambio estético. En “Ramo para el aguinaldo de una princesa”, poema en prosa publicado en *El Tiempo*, en diciembre de 1897, el poeta expresa su necesidad de alcanzar el misterio de la concordancia universal: “el secreto de la luz”, “la impalpabilidad del perfume” o “la armonía de la música”. En éste poema, al igual que en “Antífona” y “Laudatoria a Narciso”, ambos pertenecientes a *Las montañas del oro*, se anuncian ya unos nuevos modos poéticos que abundan en un simbolismo distanciado de los excesos de la poesía redentora y rebelde que dominan el primer poemario del argentino.⁶⁷ Es entonces cuando Lugones abandona el marcado tono hugoniano de sus versos y se deja notar la influencia de Samain. De esta manera, en los poemas escritos desde 1899 que formarán parte de *Los crepúsculos del jardín* (Buenos Aires, 1905), se intensifican algunos de los procedimientos sugestivos que se muestran con cierta timidez en *Las montañas del oro*: los símbolos, las metáforas, la música, la sinestesia, todos ellos encaminados a desvelar las universales correspondencias. En 1910, al ensayar Amado Nervo una semblanza del escritor argentino y de su obra poética publicada hasta entonces, aquél dirá:

El poeta de *Las montañas del oro* era un poeta de veinticinco años: osado, turbulento, poderoso como un heraclida; el poeta de *Los crepúsculos del jardín* es un artista lleno de pericias, nimio en aquilatar la expresión de los detalles, doctor en el matiz, poseedor de la totalidad rítmica del idioma. Un poeta exclusivamente para los cultos, sin ser por eso culterano, magistral en la comprensión de las analogías, aun las más recónditas, íntimas y vagas de las cosas.⁶⁸

65 *Ibíd.*, pág. 94.

66 Lugones: *Las montañas...*, pág. 101.

67 Moreau: *Leopoldo Lugones...*, págs. 57-61.

68 Nervo, Amado: “Leopoldo Lugones”, en *Obras completas*, tomo II, Madrid, 1991, pág. 395.

Esta nueva forma de entender la poesía es la que se anuncia ya en “Nuestras ideas estéticas” y en otros textos teóricos próximos a éste que han sido aludidos desde estas páginas. Por entonces, la influencia francesa sobre las formas de vida y su reflejo en la poesía hacía sus estragos entre la juventud americana. Los jóvenes poetas del *fin de siglo*, francófilos en su mayoría, eran vistos desde la oficialidad como expresión máxima de la decadencia sociocultural —*simbolista* y *decadente* venían a ser, según veremos, términos sinónimos—. Hacia la década de los 90 se daba en los círculos literarios e intelectuales argentinos una encendida polémica en torno a la aceptación o no aceptación de los modelos simbolistas tomados de Francia, como lo demuestra el discurso pronunciado por Carlos Romagosa en un acto-homenaje a Darío celebrado en Córdoba en octubre de 1896.⁶⁹ “El discurso ‘El simbolismo’ fue leído en lo que puede considerarse como uno de los pocos actos colectivos del modernismo hispanoamericano, en el que un grupo de jóvenes defendió públicamente sus ideas y defendió el liderazgo de Darío”, afirma el profesor García Morales.⁷⁰ Desde las primeras palabras que abren el mencionado discurso puede apreciarse la pugna existente entre los defensores de la tradición y los jóvenes que en aquel entonces llevaban a cabo la renovación estética y que en tono despreciativo eran llamados “decadentes”. Sin embargo, tal y como expresa Romagosa en su discurso, no se trataba simplemente de una “evolución” en los modos literarios, ya que todo cambio estético no es sino reflejo de una serie de transformaciones que experimenta la sociedad: “cada manifestación literaria es el medio de expresión de una tendencia social”.⁷¹ De este modo, la floreciente modernidad estética vino a suponer, por su rechazo de la modernidad histórica, una nueva forma de comprender el mundo que en la expresión artística se traduciría en un deseo fraterno y ferviente de “amarlo todo”, de “conocer el alma de los seres” y profundizar en “el alma de las cosas”, repudiando así “la descripción cruda de la naturaleza”: “La belleza, el encanto y el misterio —afirma Romagosa—, se hallan esparcidos en todas las cosas del universo, pero, a veces, esa belleza, ese encanto y ese misterio permanecen mudos, o escondidos, esperando quien los descubra y los haga vibrar”.⁷² Esta nueva sensibi-

69 Véase García Morales, Alfonso: “Construyendo el modernismo hispanoamericano: Carlos Romagosa y Rubén Darío”, en García Morales (ed.): *Rubén Darío...*, págs. 85-114. Al término de este artículo se reproduce en su totalidad el mencionado discurso leído en el Ateneo de Córdoba el 21 de octubre de 1896. Las citas usadas en el presente trabajo están tomadas de este artículo.

70 García Morales: “Construyendo...”, pág. 86.

71 Romagosa, Carlos: “El simbolismo”, p. 106.

72 *Ibidem*.

lidad, que tiene entre sus principales precursores a Baudelaire, Poe y Wagner, encuentra su cifra poética en la estética simbolista: “Lejos de representar decadencia, el Simbolismo es una perfección literaria: porque ha encontrado el secreto de sensibilizarlo todo, desde los objetos más rudos e inertes, hasta los conceptos más sutiles”.⁷³ En su acendrada crítica de la sociedad moderna, nos dice Giovanni Allegra, los simbolistas reivindican “el sentido de la vida profunda del espíritu, una cierta intuición del misterio y del más allá de los fenómenos, de lo cual desciende su búsqueda de una imaginación sugestiva...”.⁷⁴ Ya en 1886, Jean Moréas había sentado las bases de esta nueva estética en su manifiesto “Le Symbolisme”, publicado en *Le Figaro*: un vocabulario nuevo, extrañas metáforas, una música y un ritmo distintos, la búsqueda de la armonía en líneas y colores..., éstas serán las señas de identidad de un Arte que quiere ser “puro” y cuyos maestros son, según señala Romagosa, el propio Moréas, Mallarmé, Verlaine, Morice, Retté. No en vano, dice el argentino: “Francia —esa nodriza e institutriz del espíritu moderno—, ha sido la cuna del Simbolismo”.⁷⁵ En los años finales del XIX, a la pretendida confusión entre los términos *simbolismo* y *decadentismo*, vendría a sumarse la denominación de *modernismo*, que tendrá en sus inicios un marcado carácter peyorativo. Conscientes de ello, los jóvenes abanderados de la sensibilidad moderna prefirieron eludir cualquier tipo de etiqueta (en especial la de “decadentismo”, aunque algunos llegan a aceptarla como un reto o una pose) y usaron otros términos más genéricos, tales como “nueva poesía” o “literatura moderna”.⁷⁶

Por lo que concierne a Darío, éste es señalado en aquella velada literario-musical de 1896 celebrada en su honor, como el gran artífice del espíritu moderno en América: “Azul... fue un libro leído con pasión en América latina, porque por primera vez se veían transportadas a idioma español las cualidades plásticas, pictóricas y musicales del francés; y Rubén Darío quedó considerado como el primer iniciador americano del nuevo ideal literario”.⁷⁷ Más adelante, Romagosa hace un repaso por los autores más representativos de la “literatura moderna” en los distintos países latinoamericanos, auspiciados aquéllos por las “sonoridades metálicas” de Martí —“Precursor americano de la nueva tendencia literaria”— y el indiscutible

73 Ibídem.

74 Allegra: “Los esotérico...”, pág. 208.

75 Romagosa: “El simbolismo”, pág. 107.

76 García Morales: “Construyendo...”, pág. 93.

77 Romagosa: “El simbolismo”, pág. 111.

magisterio del vate nicaragüense: Gutiérrez Nájera en México, Julián del Casal en Cuba, Jaimes Freyre en Bolivia... Al llegar a Argentina, Romagosa dicta una nómina de escritores afectos a los nuevos modos poéticos —algunos de ellos por cierto arrastran aún cierto tono romántico—, entre los que dedica una especial atención al entonces joven Lugones, “un producto genuino y original del moderno movimiento literario”,⁷⁸ que en ese mismo año de 1896, trasladado ya a la capital, es presentado por el propio Romagosa y por Darío en los círculos literarios bonaerenses.

En el transcurso del presente trabajo hemos tenido oportunidad de examinar cuáles son los fundamentos artísticos y poéticos de Lugones hacia finales de siglo y en los primeros años del XX, fundamentos que en esencia aparecen recogidos en “Nuestras ideas estéticas” y que pueden resumirse finalmente en estas palabras: “Manifestar la unidad substancial de la naturaleza en el espíritu humano, por medio de una armonía de palabras, sonos, colores, líneas, personificando lo inmaterial para concretarlo y lo material para *humanizarlo*, a fin de que, volviendo más accesibles al entendimiento resulte más clara aquella unidad: he aquí el objeto del Arte”.⁷⁹ Teniendo en cuenta estas palabras y lo expuesto anteriormente, la filiación entre la nueva sensibilidad, de inspiración simbolista, y los planteamientos teosóficos que sustentan el pensamiento poético de Lugones en esos mismos años parece clara.

Llegados a este punto, se hace necesario plantear una última reflexión en torno al texto que nos ocupa y a las posibles significaciones del mismo. Sin duda, el hecho de que “Nuestras ideas estéticas” fuese inicialmente publicado en dos revistas teosóficas —*Philadelphia* y *Sophia*— es de por sí suficientemente significativo. De hecho, el contenido del texto se muestra salpicado de las creencias ocultistas difundidas por *La doctrina secreta* en el fin de siglo, de tal manera que muchos de los conceptos que maneja el escritor argentino resultarán ininteligibles para aquellos que no estén familiarizados con las ciencias ocultas. De este modo, el texto, en principio, parecería tener como destinatarios inmediatos a los iniciados en la Teosofía, conocedores de los dogmas secretos difundidos entre los miembros de la Sociedad a través de las diferentes revistas oficiales y la divulgación de obras de carácter doctrinal. Ahora bien, si tenemos en cuenta la forma en que Lugones estructura su discurso, se observa que, tras una bre-

78 *Ibidem*, págs. 112-113.

79 Lugones: “Nuestras ideas...”, pág. 180.

ve disquisición en torno a la naturaleza de la *Realidad* y la percepción ilusoria que de ella tiene el hombre, el escritor pasa rápidamente a exponer sus *ideas estéticas*, tal y como indica el propio título de su disertación, concretadas éstas en la poesía. Esas *ideas estéticas* enunciadas por Lugones, que resultan todo un manifiesto poético (basado en un *ritmo* propio que surge del modo en que el poeta capta la *música de las ideas*, y en una *visión analógica* del mundo que tiene su origen en el pensamiento espiritualista y primitivo), comparten el mismo espíritu de la *nueva poesía* proclamada y llevada a su cima por Darío, quien no en vano influyó sobremedida en el pensamiento poético del entonces joven Lugones en el lustro en que aquél desarrolló su actividad intelectual en Argentina. Así pues, como “Nuestros propósitos”, programa redactado por Darío y Jaimes Freyre para la fundación de la *Revista de América*,⁸⁰ “Nuestras ideas estéticas” aludiría también a esa “generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y busca la perfección ideal”, sin otros marbetes que puedan deformar aquella “universal comunión artística” surgida a finales del siglo XIX.⁸¹ Quizá en la definición propia que otro gran poeta *fin de siglo* nos da de la nueva sensibilidad surgida entre los jóvenes poetas de América se halle la clave del movimiento estético al que hace alusión Lugones desde el título mismo de su ensayo. Ese poeta al que nos referimos, curiosamente hermanado también con Darío en sus años parisinos, es Amado Nervo, quien nos dice:

No sé lo que los demás entenderán por modernismo. Malicio que ni en América ni en España nos hemos puesto aún de acuerdo sobre la significación de tan socorrida palabreja; pero por lo que a mí respecta, creo que ni hay ni ha habido nunca más que dos tendencias literarias; la de “ver hacia fuera” y la de “ver hacia dentro”. Los que ven hacia fuera son los más. Los que ven hacia dentro son los menos.⁸²

80 “Nuestros propósitos”, *Revista de América*, Buenos Aires, n.º 1, 19 de agosto de 1894.

81 Pocas veces usó Lugones el término *modernismo* para referirse a los escritores de su tiempo, artífices de la renovación poética, y cuando llega a utilizarlo lo suele hacer en tono despectivo. Así, en su respuesta a la conocida encuesta que la *Revista de América* realizó entre los escritores más relevantes del continente (Buenos Aires, n.º XX, año III, vol. I, enero de 1914), a la pregunta “¿Cree usted que existe una decadencia actual de la poesía lírica y un renacimiento de la poesía épica en que se revela precisamente el paso del modernismo al americanismo?”, Lugones contestaba: “No veo tal decadencia, ni tal renacimiento, ni tal modernismo, ni tal americanismo. Lo único que veo es que aumentan los buenos poetas y esto, en suma, es lo único importante”. Ya en respuesta a una pregunta anterior, Lugones había expresado con contundencia su opinión respecto a los movimientos denominados “modernismo” y “americanismo”, anunciado este último como sucesor de aquél: “Los tales ciclos son creaciones sin importancia, de manera que no me ha interesado ni me interesa averiguar cuándo se abren o se cierran”. *Revista de América*, Buenos Aires, n.º XXIV, año III, vol. II, febrero de 1914, pág. 6.

82 Nervo, Amado: “El modernismo”, en *Obras completas*, pág. 398.

Es sin duda en este contexto estético (pero también ideológico) en el que habremos de entender la visión poética que nos muestra Lugones en “Nuestras ideas estéticas”. El pensamiento de Lugones, como el de Darío o el de Nervo, y el de tantos otros escritores del *fin de siglo*, está igualmente dominado por una visión panteísta y analógica del mundo, en la que el poeta, con su especial capacidad de sentir la emoción de las cosas, desempeña el papel de intermediario entre el hombre y el Universo con el fin de develar el secreto de sus *correspondencias*:

...todas las cosas tienen una fisonomía especial, un alma, una vida poderosísima; que es necesario, en el silencio del espíritu, pegar el oído al vasto pecho de la tierra para escuchar los cien mil latidos de sus cien mil corazones; y que seguir cantando al mar, a la montaña, al cielo, así, en bruto, sin contemplar sus tenues e infinitas estructuras maravillosas, sus variadísimas modalidades, la innumerabilidad de sus matices y el milagroso enredo de sus afinidades secretas, es ofender al cielo, al mar y a la montaña.⁸³

83 *Ibíd.*, págs. 398-399.