

# MIRADAS ESCOPOFÍLICAS Y MUCHACHAS NÚBILES EN LA POESÍA MODERNISTA DE LEOPOLDO LUGONES

*Charles B. Moore\**

Gardner-Webb University  
cmoore@gardner-webb.edu

**Fecha de recepción:** agosto de 2024

**Fecha de aceptación:** diciembre de 2024

**Resumen:** A partir de una lectura detallada de un conjunto de sus poemas, este artículo explora cómo el poeta modernista argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) se retrata como mirón o *voyeur* de chicas núbiles. Basamos el presente estudio particularmente en el artículo “Leopoldo Lugones. La Luna Doncella en su poesía erótica” (1981), de Juan José

---

\* **Charles B. Moore** es Ph.D por la Universidad de Carolina del Norte-Chapel Hill. Se desempeña como catedrático de Español en Gardner-Webb University. Ha publicado artículos en diferentes revistas de investigación, entre las que destacan Letras Hispanas, MIFLC Review, Aula Lírica y Moenia. ORCID ID#: 0009-0009-9147-8221



Hernández, quien concluye que las repetidas miradas y comentarios sugestivos sobre estas chicas son en realidad un miedo reprimido de Lugones a las mujeres maduras. De acuerdo con Freud, concluimos que tal represión produce un impulso instintivo como la escopofilia, tanto para controlar el miedo, rechazarlo totalmente o mantenerlo fuera de su consciencia.

**Palabras clave:** Lugones, poesía, modernismo, mirón, chicas, escopofilia.

## SCOPOPHILIC GLANCES AND YOUNG GIRLS IN LEOPOLDO LUGONES'S MODERNIST POETRY

**Abstract:** Through a close reading of a selection of his poems, this article explores how the Argentine modernist poet, Leopoldo Lugones (1874-1938), is portrayed as a peeping Tom or voyeur of young girls. We base the study particularly on the article, "Leopoldo Lugones. La Luna Doncella en su poesía erotica" (1981), by Juan José Hernández, who concludes that the repeated glances and suggestive commentaries about young girls are actually the poet's repressed fear of mature women. From Freud, we conclude that such repression produces an instinctive impulse such as scopophilia to control the fear, reject it totally, or keep it out of his conscience.

**Keywords:** Lugones, poetry, modernism, peeping Tom, girls, Scopophilia.

*Exhibitions, as cultural forms, are the nineteenth century's genre of choice, scopophilia its guiding passion.*

Sylvia Molloy, "The Politics of Posing" (1991)

### 1. Introducción

En *El ser y la nada* (1943), Jean-Paul Sartre define *le regard* como el acto de mirar a otra persona en la que se crea una diferencia subjetiva de poder (Stack y Plant, 1982, p. 359). En 1975, Laura Mulvey acuña el término *male gaze* sobre la objetivación masculina de la mujer que provoca e inspira al hombre (Sassatelli, 2011, p. 124). El feminismo, sin embargo, describe tal interacción como "the subjugation of the anti-male (the woman) and her recasting as an object for male dominance" (Sweeney, 2009, p. 1). En efecto, el profundo impulso del hombre de mirar a la mujer se relaciona estrechamente con la escopofilia que,

según Freud, forma parte de los habituales instintos sexuales del sujeto. En el lenguaje de las perversiones de Freud, es la mirada sexual del mirón o *voyeur* hacia un objeto exterior que se distingue de su opuesto, o la autoexhibición. La tendencia a la escopofilia (deseo de ver a un objeto) siempre precede al del exhibicionismo (deseo de ser el objeto mismo). En su etapa inicial, el instinto escopofílico es pasivo, autoerótico o narcisista. Más tarde llega a preferir ver otro cuerpo análogo donde, como Lacan señala, el fetiche de la mirada inscribe el deseo y la fantasía del sujeto (Voruz, 2007, pp. 68, 139, 183; Freud, 1969, pp. 93-96). Aunque el sujeto/hombre que mira quede fuera de la conciencia del objeto/la mujer, su mirada es todavía un acto de violencia (Betancur, 2016-17, p. 17).

Hernández (1981) explora la sicología y teoría detrás de las repetidas miradas y comentarios sugestivos sobre chicas jóvenes en la poesía del modernista argentino Leopoldo Lugones (1874-1938). Concluye que este obsesivo interés visual es en realidad un miedo reprimido del poeta a las mujeres maduras (pp. 266-269). Para Freud (1969), tal represión produciría un impulso instintivo como la escopofilia para controlar el miedo, rechazarlo totalmente o mantenerlo fuera de la conciencia (pp. 104-105). La represión dejaría síntomas exteriores como la escopofilia y otras obsesiones y fobias neuróticas como la falta de libido sexual o la formación de sustitutos desplazados (pp. 107-115). Al respecto, Hernández explica, “Lugones estaba fijado a la imagen de la mujer como un enigma que conduce a la muerte y su represión erótica le hacía rechazar toda idea de fertilidad y vitalidad en la mujer y complacerse en la luna doncella, la amante niña ...” (Redacción Clarín, [1998] 2017). Si solamente mira a chicas prepubescentes, mantiene la pureza de la relación (y la nación) sin arriesgar el fracaso y la corrupción financiera, emocional y sexual de la *femme fatale* (Pérez Abreu, 2005, p. 2; Giaudrone, 2014, s. p.).

En este trabajo, emplearemos una lectura detallada de la poesía de Lugones para sincretizar la teoría de Hernández y otros con los que consideramos una mirada masculina escopofílica. Incluiremos amplias citas textuales para sustanciar nuestra tesis y guiar al lector a través del análisis planteado. No obstante, primero vale profundizar un poco más en la biografía del poeta y la teoría de la “Luna Doncella” de Hernández para sentar las bases del presente estudio.

De una vieja familia hacendada provincial, Lugones recibe una estricta formación católica de su madre. Sin embargo, más tarde se rebela contra la obediente seguridad de este entorno familiar por la ideología atea y teosófica. De adulto en Buenos Aires, enfrentó un proceso legal por la constante polémica de sus escritos y activismo anarquista y fascista. Estos

sucesos públicos y su extremo conservadurismo nacionalista, reclusión y último suicidio desmienten su presunta relación sentimental a los 52 años de edad con una joven estudiante (Barnatán, 1993, pp. 673-675; Redacción Clarín, [1998] 2017). No sorprende entonces que Lugones afirme que en su poesía no pretende agradar, sino asombrar e intimidar (Hernández, 1981, p. 266). Aunque el amor y el sexo eran temas muchas veces ocultos de la poesía modernista, tales versos de “Los doce gozos” como “Y al penetrar entre tus muslos finos, / la onda se aguzó como una daga”, exponen una actitud más agresiva al respecto de Lugones (Lugones, 1959, p. 122; Redacción Clarín, [1998] 2017).

En 1984 se publican los poemas y cartas que Lugones le escribió a su novia-niña, Emilia Cadelago, que, según por lo menos un crítico, “revelan a un erotómano como nunca fue Lugones” (Redacción Clarín, [1998] 2017). Como aristócrata, Lugones admiraba las prácticas guerreras, deportivas y devotas para con la amada de las antiguas sociedades jerarquizadas y autoritarias. La influencia de las primeras dos prácticas se ven en el frecuente estilo épico y exhibicionismo lúdico de su lenguaje. Sustituye la tercera —la devoción a la mujer— con una afectada disciplina espiritual y galán para aplacar su latente deseo sensual (Hernández, 1981, pp. 266-269). Además de bélico, Lugones cree que el caballero ideal podía ser también promiscuo, pero solamente en forma platónica, sin contacto físico directo con la mujer. Por consiguiente, si él se concentra en su musa heroica correspondiente, evitará los temidos escollos de la contaminación sexual. Si mantiene la pureza del amor, retendrá su autoridad artística para criticar la bajeza moral y materialista de la época burguesa y pedirles a otros artistas contemporáneos que recobren el mismo orden y autoridad del pasado también. Estas cualidades serán baluartes importantes para su política de construcción nacional más tarde.

El heroísmo y ensueño de las sociedades feudales europeas le reviven el amor sagrado y la pureza de la antigua teocracia femenina simbolizada por la luna (Hernández, 1981, pp. 266-269). Tales primitivas creencias incluyen las tres fases cíclicas de la doncellez, la plenitud y la vejez de la mujer del mito de la Triple Diosa Luna. Lugones se fija en la fase de la doncella inocente porque ella todavía no tiene conciencia de su propia sexualidad. Esta preferencia podría mostrar la influencia del poeta existencial austriaco, Rainer Maria Rilke (1875-1926), quien lamenta la dificultad de comunión con lo inefable en una época de profunda ansiedad. Otra influencia puede ser Rubén Darío, quien, como Lugones, idealmente cree que el erotismo debe componerse del enigma espiritual de la mujer, no de la transgresión del amor carnal. Cualquier conexión de la fertilidad de Venus con la mujer

reduce el amor puro a un nivel reproductivo. Por eso, aunque el Lugones *voyeur* rechaza a la mujer en edad de procrear por la joven virginal, se percata de la sexualidad escondida de esta con una segura distancia caballeresca (Hernández, 1981, pp. 266-269).

Sin embargo, varios factores le impiden a Lugones llevar a cabo en la realidad lo que idealiza intelectualmente. Aunque se enorgullece de su buena estirpe colonial, ya para principios del siglo XX no puede ser trovador medieval ni guerrero renacentista. Por eso, el genio verbal de su voz poética tendrá que ser su recompensa. Ya que no se sacrifica alegremente por su dama en destreza, el mirón de sus poemas está obligado a mirar morbosamente a distancia las chicas que ignoran su presencia, lo rechazan de pleno o que incluso le critican severamente. Si el caballero teme a la mujer madura y se le prohíbe la doncella juvenil, sus eróticas miradas tendrán que suplir su agresión sexual no resuelta (Hernández, 1981, pp. 269-271).

## **2. *Lunario sentimental* (1909): diario de un hastiado voyeur solitario**

El poemario *Lunario sentimental* es una de las obras más modernistas, si no irónicas, de Lugones. La influencia de los franceses Jules Laforgue y Alfred de Musset destacan en los temas burlescos, pintorescos y bellos de la luna que dominan la obra (Ghiano, 1955, pp. 71-73). Al atacar el proyecto modernista de encontrar la belleza cósmica y la armonía trascendental, la obra expone lo que ya no es posible realizar vía la poesía (Jrade, 1998, pp. 115-128). En “Luna ciudadana”, el narrador imagina los pensamientos de un “pobre *Fulano* ... vagamente poeta” que observa a una chica de “lindos ojos”, “boca fresca” y “muy mona” en un tranvía suburbano. Ve que el pobre mira los ojos y la boca de la chica tanto como su vestimenta y otras partes del cuerpo que indican su alta clase social: “En elegante atavío, / Realza sus contornos / Un traje verde oscuro, con adornos / Violeta sombrío. / Aligera esa seriedad de otoño / Con gracia sencilla, / Un ampo de gasa que en petulante moño / Va acariciando la tierna barbilla”. El traje a colores otoñales y la blancura de la gaza de la joven le trazan cada contorno del cuerpo al híper-observante narrador. Su descripción de la moda de la época estimula la sensualidad visual y táctil de su propia observación imaginada sobre la interacción entre la chica y el fulano. Su adjetivo “petulante” indica la alta clase de la muchacha que es “Anómala en tal barrio y a tal hora” (Lugones, 1959, pp. 286-287; Hernández, 1981, pp. 268, 276). Esta representación fragmentada y desmembrada de las diferentes partes del cuerpo y los artículos de la ropa de la chica es típica del discurso

masculino modernista de fin de siglo. Como Sylvia Molloy ha dicho, “In a frenzy of synecdoche, (male) poets will exalt woman’s hair, her eyes, her feet, one foot, a glove, a stocking, as loci of desire. Only through the mediation of the fragment can the female body be apprehended and coveted in its plentitude”. Sin esta mediación, la mujer en su totalidad sería intolerable o, es más, demasiado fuerte y amenazadora (Molloy, 1991, p. 116).

Al notar que es una chica adolescente, el observador fantasea sobre el amor que le dará a un novio en el futuro: “Quizá su figura indecisa / Reserve el amor de algún joven ladino, / En la inocencia de una futura sonrisa ...”. Pero cuando ella desciende del tren, exclama de manera excitada, “Qué ojos! Qué boca! Un pedazo de legítimo cielo!”. Entonces le mira las piernas y confirma su supuesta juventud virginal: “La linda criatura / Descubrió con casta indiferencia, / Para dar su saltito más segura, / Una pierna de infantil largura / Que puso su juventud en evidencia”. Otras partes de su cuerpo le indican que ella se sale de los límites del pobre fulano: “Y su cuello grácil, / Y su minucioso paso de doncella, / Bien dicen que no es aquélla / Una chica fácil”. Después, de nuevo solo en un café, el pobre poeta vago se siente “de luto” en su “celibato” de “novio infortunado” a lamentar el encuentro perdido con la chica (Lugones, 1959, pp. 287-288; Hernández, 1981, p. 276). Los tres personajes solitarios (chica, pretendiente y narrador) en el mismo pequeño espacio del tranvía destacan el irónico aislamiento que produce el nuevo mundo finisecular industrializado (Jrade, 1998, p. 124). El poeta y la poesía ya son solamente vagas sombras de sí mismos sin poder trascendental. Las miradas del mirón-narrador inventan otra realidad sobre la chica y el pobre fulano para llenar el vacío de su soledad.

La mala suerte de “Luna ciudadana” parece corregirse en “Luna bohemia” cuando un joven bohemio Jacinto intenta reanudar “su amoroso convenio / Con la pequeña ingrata”. La voz poética comparte la compulsión voyeurística con el joven Jacinto quien “Con regocijo oculto y tierno / La ha visto abandonar como un pimpollo, / En la frescura rosa de su desarrollo, / La grave cachemira que le infligió el invierno”. El joven ha observado que ella ha dejado su etapa desgarbada y ahora parece lista para el amor. Como un pobre artista, sin embargo, Jacinto no tiene mucho que ofrecerle a esta joven que en apariencia se le escapó anteriormente como “perla inaccesible a su monopolio / de triste joyero de la luna”. Al respecto, el narrador conjetura, “¡Ah, qué mal lo trató la suerte, / Cuando por más perfidia de celosos venenos, / La vió, con angustias de muerte, / En el refugio de los brazos ajenos!”. En su miseria, el joven joyero pasa infinitos días y “célibes horas” de insomnio y “honda castidad” estoica, esperando otra oportunidad para amarla. Al pensar en ella con

otro hombre le afligen los celos cruelmente. Sin embargo, de repente se le cambia la suerte cuando “Vuelve el amor, en magnífico evento, / A hacer del tugurio alcoba regia, / ... / Cuando a través del aposento, / La amiga cruza con serenidad de hermana, / Hojeando un cuaderno de música alemana ...” (Lugones, 1959, pp. 289-290).

Ella se describe platónicamente como la “amiga” y “hermana” de su admirador. La atonía sexual de los viejos amantes aristocráticos como Lugones, sacrifica el amor con privación y desdicha para así crear un estado superior del alma y evitar los escollos de la depravación sexual. Deben besarse solamente en forma sororal y disfrutar de sus penas del amor no cumplido. Sin embargo, pareciera que los protagonistas de este poema vulnerarán estas rígidas estructuras cuando el pobre cuarto desvencijado del mirón-artista se convierte en una “capilla risueña” para una supuesta experiencia amorosa de champaña y besos con la chica. Pero al final, en cambio, resulta ser otro juego sarcástico para burlarse del romance y el gastado tópico de la luna en general. La tímida niña pide una copa más con “púdica vergüenza” y sus trenzas arropan sus senos a la luz de la luna. Otras copas vacías de la fiesta de amor parecen “joyas lunares” y los amantes llenan sus copas secas “Con inteligentes muecas / De comedia italiana”. Finalmente le brindan a la luna y “Gozando en absurdo extremo / sus amorosos desatinos, / Beben luna en un éxtasis supremo”. La risa, las muecas, la torpeza y la comedia cuestionan la seriedad de los divinos “besos untados de luna” al final. En fin, la pureza de la relación se queda intacta mientras la joven evita el peligro social y personal del joven bohemio (Lugones, 1959, p. 291; Hernández, 1981, p. 272).

La voz poética incluso menciona al mismo Lugones en “Luna de los amores” donde “una clara doncella”, la delgada Enriqueta, está sentada en la silla de un piano en su casa suburbana. Con abulia, ella piensa sobre la vida mientras una criada hace los quehaceres del hogar. El narrador exclama “¡Pobre Enriqueta!” porque toda la familia se preocupa por la joven. El siempre experto mirón interactúa con ellos y les sugiere que la chica está mal por “—Algún amor, quizá, murmura mi cuerda / Opinión ...”. Luego, como participante en el poema, él confiesa, “En la oscuridad, a tientas halla / Mi caricia habitual la cabeza del nene... / Hay una pausa”. Al decir “habitual”, su presencia con los chicos de la familia en la oscuridad no parece ser nada nuevo. Tal acción fetichista se remonta al percibido decadentismo inquietante del artista finisecular, cuya inmoralidad enferma sutilmente amenaza la integridad y seguridad de la familia burguesa, si no el cuerpo social de las nuevas naciones hispanoamericanas (Salessi, 1991, pp. 34, 41). Igual que “Neurosis” del premodernista Julián del Casal, la escena expone lo sórdido que pulsa justo por debajo

de las apariencias superficiales (Gómez, 2011, p. 246). Sin embargo, mientras el padre se calla al respecto, la madre de Enriqueta le insinúa al mirón, “Pero si aquí nadie viene / Fuera de usted”, como si le aprobara tácitamente un encuentro amoroso con su hija. El narrador-participante se excita imaginando que la chica lo ama en secreto, pero al pensarlo, consulta con el lector, “La niña sigue inmóvil, y ¿por qué no decirlo? / Mi corazón se preña de lágrimas oscuras”. Su tristeza refleja su temor a la posibilidad ahora de corromper la inocencia de la niña. Sería mejor detenerse y seguir sufriendo por el amor prohibido según las pautas de un devoto galán aristocrático y evitar el rótulo de un decadente inmoral (Hernández, 1981, p. 276; Lugones, 1959, p. 299).

El narrador decide, “No; es inútil que alimente un dulce engaño”. Enriqueta le sonríe dulcemente cuando él le enseña una lección de inglés y cuando con la mano la lleva al piano para practicar una canción que, según la familia, “Al señor Lugones le gusta”. Igual que la inquietante invitación de la madre, la voz poética usa estos sugestivos comentarios como dispersiones fetichistas para romper la dinámica de la escena e invitar la mirada (Kirkpatrick, 1989, pp. 115-116). Ya no el poeta-vidente superior por encima de las masas, el mismo Lugones es el mirón que participa en su propio poema. Es un hombre como cualquiera del mundo que lucha por sobrellevar la vida (Kirkpatrick, 1987, p. 357). Como vemos en *Casal*, pese a la gracilidad de lo que dice, no logra esconder su propia patología (Gómez, 2011, p. 250).

De pronto, la familia y Lugones deciden que la chica tiene “mal de luna”, un diagnóstico sentimental por “el dolor de amar, sin ser amada”. Es “la pena más cruel que se conciba” y Lugones ve que la luna claramente “turba a la joven sola, / Al hechizo pálido que le insufla”. Él le mira las manos, la rodilla, el cuello y el moño al aceptar otra situación amorosa incumplida, mientras comparte con el lector, “Conozco esa mirada que ahora / Remonta al ensueño mis humanas miserias. / Es la de algunas veladas dulces y serias / En que un grato silencio de amistad nos mejora” (Lugones, 1959, pp. 298-301). Aunque ya se nos sugiere que tanto ella y su madre están dispuestas a traspasar la relación estudiante-instructor, al último momento el triste Lugones se conforma con ser amigos él y ella. De todos modos, la enfermedad de ella indica que ya se ha contaminado por la presencia corruptora del visitante.

La escopofilia se da otra vuelta en “Luna de las tristezas” donde una amante despreciada evalúa las problemáticas tendencias de su exnovio. Es otra obra donde la voz lírica se queda enmascarada afuera como observadora para comentar el mismo poema y



dirigir la mirada del lector (Kirkpatrick, 1989, p. 140). En una noche melancólica a la luz de una luna, “La bella solterona / (Treinta y ocho años, regio porte, un tanto frío / de beldad sajona)”, ve el crepúsculo taciturno desde su tocador. La luz atenuante está llena de pesadumbre y ella, igual que una pintura impresionista de la época, “Tiene las penas lógicas de ese cuadro tan propio”. El narrador entonces nos explica:

Su ultimo amor se ha desvanecido  
Bajo el silencio de una dignidad sombría,  
En la ilusión de un precoz marido  
Algo bachiller todavía.  
El trivial jovenzuelo,  
Pasó junto a aquella insospechada fortuna,  
Como un transeúnte pasa mirando al cielo.  
Por episodios de estos llora más de una. (Lugones, 1959, p. 297)

Al irresponsable jovenzuelo galán le interesa la conversación mundana y el poder del abandono. Ni las nuevas ligas, ni la falda violeta ni el perfume que ella estrena detienen la despedida del joven. Ella no es la primera víctima de su esquivéz

Pero entonces ella piensa que la mala conducta del “joven libertino” ha sido necia y envenenada por la luna. Ambos son otras víctimas más de la perversa corrupción social que debilita la salud y la moralidad de la gente (Poe, 2010, p. 46). Al caminar en el parque después de la última despedida, se le ocurre a ella algo perturbador:

Sin duda el ingrato ronda las escuelas,  
Incendiario el ojo, el alma pronto,  
Buscando a las insípidas chicuelas  
Con su moño en la nuca y su vanidad tonta.  
Mas, ante la pureza de su propia amargura,  
Su alma abandonando las terrestres querellas,  
Se profundiza en lágrimas, como una noche oscura  
En estrellas. (Lugones, 1959, p. 298)

¿Pero quién le creería a ella siendo de tan “alto linaje”? Cualquier acusación así contra él sería “fútil e infinita” (Lugones, 1959, p. 298). Sabe que es el juego amoroso del joven depredador de chicas inocentes. Sufre cada vez más bajo la luna que provoca la enfermedad escopofílica de su examante.

Aunque Lugones vivió durante la culminación de la construcción de naciones modernas, incluyó a la mujer y otros caracteres en ambientes abúlicos y perversos irónicamente de manera regeneradora para integrar las letras hispanoamericanas en el decadentismo francés de moda en aquel momento. A toda costa ser francés significaba ser moderno. El decadentismo impulsaba chocantes temas para contrarrestar los efectos de la creciente industrialización, ciencia y tecnología positivistas de la época moderna que, según los artistas, arrasaban con la libertad y exploración creativas (Pérez Abreu, 2005, p. 1). Veremos cuánto tiempo más le sirve esta tendencia a Lugones, ya que luego emprenderá su propio proyecto de construcción social y artística de la nación.

### **3. Odas seculares (1910), *El libro fiel* (1912) y *El libro de paisajes* (1917): las chicas y la naturaleza erotizada**

En *Luna sentimental* la voz lírica relata las miradas escopofílicas de los mirones que ocurren tanto públicamente en tranvías y patios de escuela como a solas en estudios artísticos y salones de casa. El poder de estas observaciones capta los más mínimos contornos de los núbiles cuerpos juveniles y cada tela y color de su ropa. Algunas veces, el mirón está tan ensimismado que ni puede saludar a la chica que mira y, en otros momentos, le insinúa sus deseos más íntimos. El narrador controla el discurso poético con solamente un par de excepciones en las que el mismo Lugones y una mujer desdeñada le comparten sus pensamientos al lector.

Las obras de la segunda fase poética de Lugones siguen develando más detalles sobre una creciente temática pedófila. En “A los ganados y las mieses” de *Odas seculares*, Lugones rechaza el internacionalismo modernista por la idílica armonía campestre de la tradición criolla. Como producto de un nuevo concepto antipositivista a fines del siglo XIX, el poeta ahora intenta fusionarse con la naturaleza, exaltar con optimismo y patriotismo lo solar y nacional y perder la complicación decorativa de su cosmovisión anterior. Evoca los buenos tiempos rústicos de su niñez en familia y celebra la flora, animales silvestres y domesticados y esfuerzos de la gente trabajadora y sencilla del campo argentino. Retorna al pasado y orgullo de su estirpe familiar de conquistadores coloniales, al mito de los gauchos como

Martín Fierro y a las sociedades feudales cuando el amor era puro y superior (Hernández, 1981, pp. 273-274; Báez Báez, 1993, p. 221).

La voz lírica canta la cosecha del maíz, las yeguas que retozan en el fondo del paisaje, las albas, las escarchas y el rocío de las mañanas. Recuerda las cañadas de la sierra verde y las siestas de invierno con los trabajadores. Oye los pipiolos de los pollitos de la granja y los pajaritos envarados en la nieve que su familia confortaba en casa y soltaba de nuevo al sol. “A los ganados y las mieses” es en sí una celebración de su país y modo de vida lejos del mundo industrial y el nuevo materialismo capitalista del siglo XX. Aun así, la voz poética no puede prescindir de relatar los detalles personales de una chica llamada Beppina de un rancho argentino. Las sutiles referencias a su ropa, historia familiar, aspecto y actividades le agregan una viñeta costumbrista al canto campesino del poema. En una estrofa sobre la cosecha del cereal, primero se nos explica la interacción lúdica entre el comisario del pueblo y Beppina:

Más lejos, a la sombra de la parva,  
El comisario próximo enamora  
A la hija del gringo [italiano], y sin que advierta [ella],  
Por la manga le emboca  
De punta, una barbada espiga verde,  
Que en progresión tenaz trepa más pronta  
A cada sacudón, como un insecto.  
Hasta la axila rubia y cosquillosa;  
Con lo cual pesca el listo algún encanto  
Del corpiño alocado por la broma. (Lugones, 1959, p. 436)

Para los políticos conservadores de la época los artistas, los homosexuales, las mujeres no casadas, la gente de color, los inmigrantes italianos y otros grupos marginados, representaban un peligro destabilizador de contaminación inmoral para la sociedad argentina (Salessi, 1991, pp. 49-50; Giaudrone, 2014, s. p.). El oficial le toma el pelo a la joven en forma inocente aunque inapropiadamente. Al ver a Beppina incomodarse por el picor plantado por el comisario, el oportunista narrador no pierde la misma oportunidad para ver también el sostén de la chica. Tanto el oficial como el narrador son víctimas del poder seductor de la joven italiana.

Pero ella no es la típica chica inocente y consentida que normalmente le llama la atención al mirón. Como una de los primeros miembros de su familia en la región, ella labraba “la dura tierra” al lado de otros hombres, “vestida de varón por más soltura” y con un desayuno de “cuatro sopas / De galleta, nadando en yerba hervida”. Las lluvias finalmente vinieron y se produjeron grandes cosechas de uvas y trigo que “Aseguró el pasar de la familia, / Que ya en fortuna sus desvelos goza” (Lugones, 1959, pp. 436-437). Es una privilegiada chica hacendada ahora, pero también ingeniosa, madura y trabajadora para disfrutar de los frutos de su labor.

Además de esta información biográfica, la voz poética conoce igualmente la rutina de su familia. Cuando su familia y ella van al pueblo, describe el típico traje de la jovencita y cómo lo obtuvo: “La niña, que ya tiene costurera, / Luce un vestido con volado ‘en forma’, / De granadina negra, cinto de hule, / Zapatos blancos y peinado de onda”. Anota especialmente su buena forma realzada por el volado del vestido, la granadina, el hule, las ondas del cabello y otras telas y estilos de la época. El comisario Ramírez saluda a su padre Pietri, a su madre doña Rosa y a la misma “coquetona” Beppina, quien le responde en forma corta y “Ríe al saltar, pues sabe que el taimado / Por mirarle las piernas se desoja”. Esta joven *femme fatale* les encanta al narrador, al comisario y a todos que sucumben a su atractivo erótico inclusive a los chicos del pueblo que le saludan, “Ciao, ciao, ciao / Morettina [morena] bella, ciao...” (Lugones, 1959, p. 438; Hernández, 1981, pp. 273-275).

Su padre le comenta al celoso Ramírez en su nativo italiano, “Que querés, don Ramírez ... La crigolla [criolla] / E molto confortevole [cómoda] ...”, para recordarle la irresistible hermosura de su hija. Sin inmutarse, el poeta-narrador resume tranquilamente su descripción sobre la pasión frustrada del comisario por ella: “Y aunque el joven criollo [Ramírez] no replica, / Su amorosa inquietud canta la gloria / Del rodete dorado que asolea / Como una mies aquella carne blonda, / Que en la gracia rural de la Beppina / Como un albaricoque se sonrosa” (Lugones, 1959, pp. 438-439). Hasta el deseo apasionado por ella del mismo narrador se ve en su sugestiva descripción vegetal de su cabello, los cambiantes colores de su “carne” y el léxico frutal de su sentido de humor que excita al comisario.

El poema sigue su metafórico viaje sentimental por la flora y fauna del campo argentino con más lenguaje asociado con el mundo natural y las emociones, movimientos, ropa y latente sexualidad de las chicas siempre disponibles para el amor. El lirismo del narrador insiste en el “sabor doméstico” de la suave avena rubia que se dobla en la brisa como una “doncella lánguida”. Nos poetiza la siembra de arroz como “una acuarela pastoril”

y “una suave poesía japonesa / en mauré [o ‘en moiré’, una tela ondulante] de laguna melancólica”. Los primeros brotes de este grano lucen en el “virginal candor de velutina” que “crepusculiza la aurora floral / Del rostro de la linda adolescente / Que a su cuadro poético [del arroz] se asoma”. En las aguas donde crece el arroz, los caracoles de la familia *velutinidae*, conocida por su concha delgadita y delicada, no se han abierto todavía para preservar su pureza. El color oscuro de este molusco contrasta con la tez pastel de la joven que sale a caminar sola y la luna rosa que se refleja sobre “las fútiles pantallas” (Lugones, 1959, pp. 449-450).

Lugones ya deja la cosmovisión internacionalista modernista por elaborar su visión para una nueva Argentina. Es un doble proyecto nuevo de exploración de la intimidad humana e la identidad nacional (Jrade, 1998, p. 125). Estas muchachas no solamente se conectan integralmente con la tierra en este poema sobre el alma agrícola argentina sino también con animales silvestres y domesticados de granja. Yendo al corral donde ordeña, una lechera pasa por la “aromática higuera” y “la poesía vieja / Del tambo matinal donde retoza / La ternera precoz...”. Igual que la concha, la higuera es un clásico símbolo del órgano femenino, mientras el adjetivo “precoz” sugiere un carácter algo imprudente y peligroso del joven animal. Como si sus únicos lectores fueran hombres que recordaran estos sitios y sonidos de aquel entonces, el narrador les tutea, “Al amor de la cría —en fiel coloquio— / Vas una suave tarde con tu novia, / Que está más delgadita de quererte / Y expresa una fatiga de corola”. Con vocabulario floral sutilmente se refiere a la proeza sexual del lector que comprende cómo era desgastar la energía de su inexperta amante joven. La idea amorosa se realza por la metáfora de la corola cuyos pétalos encierran los órganos de reproducción de una delicada flor. La escena concluye cuando la pareja procede al granero del tambo donde sensualmente toman leche natural cuya espuma llena el jarro a chorros agudos. Entretanto, les enronquece el sensual arrullo de una paloma; “exhalan” las boñigas un olor de heno fresco y la rana canta en una laguna cercana. El poeta cierra la perfección de la escena pastoril con otra referencia altamente cargada de promiscua sensualidad juvenil y prohibida sexualidad fálica al decir, “Y en su puerilidad de alma dichosa, / La niña te sonríe con los ojos / Al ocupar sus labios en la copa” (Lugones, 1959, p. 456). Como tal, el discurso del narrador lucha entre la decadencia cosmopolita de sus miradas y la nueva sociedad disciplinada y heroica imaginada por Lugones para Argentina en su proyecto de construcción nacional (Spektorowski, 1996, pp. 89-90, 94).

*El libro fiel* continua el típico prosaísmo lugoniano visto en sus otras obras. Incluye poemas anecdóticos y sentimentales de formas tradicionales y versificación popular sobre una variedad de temas como el paisaje argentino, la soledad, la angustia y el amor conyugal (Ghiano, 1955, pp. 76-77). A pesar de su innovación emotiva en la lírica argentina, el poemario no deja de presentar el amor apasionado como una violación del código caballeresco que tanto añora Lugones. “La joven esposa” sirve como ejemplo al respecto cuando otro señor enfermo sufre las limitaciones de una relación platónica: “¡Oh la dicha de haber estado grave / Y de sentir con tu presencia / La beatitud de la convalecencia / En una madurez pesada y suave!”. Aquí, la enfermedad física es una alegría sagrada con la cual se recupera bajo el cuidado de su joven esposa (Lugones, 1959, p. 497). Todo el tiempo se le apodera el *taedium vitae* ante la angustia de su pasividad e impotencia masculinas (Poe, 2010, p. 17).

Ella se afana “con seriedad sencilla” y “diligente juventud de hermana / Menor” para servirle. Al no envenenarse de manera carnal, los esposos-hermanos evitan los escollos de un amor corrupto. Aunque el narrador trata de convencernos de que tal situación tranquiliza al esposo, nos la desmiente la reprimida emoción excitada del señor al respecto:

¡Oh afable prescripción, oh suave cautela!  
 ...  
 ¡Oh bondad evidente de todo lo que existe!  
 ...  
 ¡Oh aquellas largas horas que me paso muy quedo  
 En la soledad de tus dulces ojos!  
 ...  
 ¡Oh, con qué placida belleza  
 Dulcifican entonces mi contemplación  
 La serenidad de tu corazón  
 En una benéfica quietud de pureza! (Lugones, 1959, pp. 497-498)

Su pasión reprimida se hierve justo por debajo de la superficie y se revienta en un nerviosismo, neurastenia u otra enfermedad identificada por la psiquiatría decimonónica (Poe, 2010, p. 17). Para la construcción de la nación moderna, la preservación de la “higiene” moral personal fortalece la seguridad nacional (2010, p. 38). El control de los apetitos

distingue al buen argentino de los extranjeros, inmigrantes y homosexuales cuya perversa decadencia desatada mina las mismas raíces de la sociedad argentina (Spektorowski, 1996, p. 93; Salessi, 1991, pp. 41-49).

Por otro lado, la exageración de lo visible con la repetida “Oh” es una estrategia de provocación o desafío que obliga la mirada del mismo lector o narrador. Estas “poses” solían exhibirse en los escritos de la época con afectación o con una curiosa inocencia amenazadora como escuchamos aquí. Se creía, por ejemplo, que el escritor italiano Gabriele D’Annunzio fingía estar a favor del amor sororal y la homosexualidad para prestigiarse a través de un “lust of looking” de sus lectores y admiradores (Molloy, 1999, pp. 185, 194-195). Incrustadas en la explosión emotiva de este poema de Lugones están las miradas del señor desde la otra sala al cuerpo, ropa y movimientos de su intocable joven casada. El narrador invita al lector al voyerismo también con sus detalladas descripciones de, por ejemplo, la cucharilla de la chica que entibia el té, la vela temblorosa que riza sus bucles rubios y la gracia femenina de sus quehaceres domésticos que contrarrestan los “bárbaros abrojos” del señor. El tiempo parece detenerse mientras ella juega con la sortija en su “lacio dedo” y suena el lento *tic toc* del reloj. Sin embargo, el señor aguanta su pasión mirándole de lejos la “adorada cabeza” y el pequeño escote “en tímido brote” y “ligeramente palpitado de suave vida” (Lugones, 1959, pp. 497-498).

“Verano”, en *El libro de los paisajes*, ofrece una oportunidad más para indagar los diferentes tipos de miradas poéticas de Lugones que profundizan el pintoresquismo, impresionismo descriptivo, suntuosidad decorativa y situaciones sentimentales de su poesía (Ghiano, 1955, p. 77). El voyerismo del mirón se vuelve aún más sutil aquí en el “azul de la aurora,” la “austral hondura” y el “húmedo silencio de cisternas”. A la vez que la serenidad del momento tranquiliza las ovejas tiernas y el arrullo suena en la espesura, el narrador de repente menciona que “la falda clara gentilmente augura / Una pulgada más de lindas piernas...”. A primera vista, el mirón observa a otra chica inocente a distancia. El narrador termina su comentario con una elipsis que el lector debe llenar para saber dónde está el mirón. Las últimas dos estrofas del poemita le explican al respecto, “En pródiga sazón de resolana / El sol hace negrear la uva pagana. / Echa una rosa campesina al cesto / De la pastora, y con amor de artista, / En la barba del viejo pone un gesto / Sobrio y jovial de sátiro flautista” (Lugones, 1959, p. 530). El lector mira a través del narrador quien mira a través del artista voyerista que pinta la pierna de la chica y el aspecto de mirón-sátiro del viejo observador de la pintura (1959, p. 530). Así, la imagen de la chica y el

mirón se desestabiliza de manera dinámica. A los espectadores (el narrador y el lector) no se les presenta pasivamente un visual sino que están obligados a interactuar y participar activamente con él. El arte se vuelve un proceso de pensamiento creativo, reevaluado e inventado por el vidente (Mezquita Duarte, 2017, p. 9).

#### **4. *Las horas doradas* (1922), *Romancero* (1924) y *Poemas solariegos* (1927): el mirón entre la ansiedad y la complacencia**

En la segunda fase voyerista anterior, la voz poética erotiza los animales domésticos (vaca), sus productos (leche), la fruta (higo), los granos (arroz) y los moluscos (caracol) para integrarse a sí mismo y a las chicas en la armonía del mundo natural. Describe al esposo que sufre en un matrimonio con una joven esposa-hermana e incorpora a un pintor impresionista para participar activamente en el proceso artístico si no poner un poco de distancia entre las tentaciones del *voyeur* y el objeto joven. Todo el tiempo, sin embargo, espera en lugares siempre cercanos a una chica coqueta o desprevenida de sus vigilantes ojos.

La gracia descriptiva de Lugones continúa en *Las horas doradas* de su tercera fase. Sea en lo musical o lo pintoresco, en forma admonitoria o aforística, esta obra con *Romancero* dos años después marcan una aguda crisis existencial e ideológica y una nueva transformación en el estilo del poeta (Ghiano, 1955, p. 79). Sin embargo, un aspecto constante en su desarrollo radica, fuera ya de sorpresas, en las miradas del *voyeur* a chicas jóvenes. El poema breve “El chaparrón”, aparecido en *Las horas doradas*, sirve de buen ejemplo para demostrar la tenacidad del tema a pesar de los otros cambios creativos de Lugones. Cuando empieza una tormenta de lluvia y viento, el narrador otra vez se sitúa exactamente donde debería estar para ver que “En bandada de golondrinas / Ganan las chicas el portal”. Luchan por protegerse a medida que “Su aspaviento la calle alegra”. Pero tarde o temprano, el paciente observador consigue lo que siempre desea cuando ellas saltan de la calle a la acera: “Pero ante el vado aun muy crecido, / Bajo la enagua blanca o rosa, / Si el pequeño pie es decidido, / La linda pierna es temerosa”. Como siempre, está justamente cerca para averiguar los colores de sus enaguas y notar la seguridad de sus pies y la nerviosidad de sus piernas. Otra vez coordinado con la naturaleza, explica, “Permite coquetear un poco / La turbulencia del chubasco” (Lugones, 1959, p. 646). Al estilo parnasiano contempla los moños y las cinturas de las chicas y agrega, “Grave o vivaz, morena o rubia, / Las detalla aquel soplo así”. Estudia cada movimiento y contorno de sus cuerpos que el viento esculpe con su ropa. Con su



insigne gracia descriptiva congela el momento viendo a estas chicas mojadas, sopladadas y detalladas con “frescuras de alhelí” (1959, p. 647).

Otras veces las miradas del mirón son más metafóricas que reales como vemos en el poema breve “El alborozo”. Aquí simplemente describe las sonrisas de la nueva primavera en la “nieve de los almendros” que florecen. Al describir las flores como “papelitos blancos / Con que se hace los rizos”, se refiere a los preparativos del cabello femenino. Las flores también son “Cándidas alegrías / Cuya frágil blancura, / Como una joven pura / Nos da los buenos días” (Lugones, 1959, p. 648). Sus descripciones de la naturaleza le permiten comparar los nuevos brotes de los frutales con el cabello, piel, fragilidad y pureza de las muchachas, quienes nunca están lejos de sus pensamientos u ojos observantes. Hasta el título del poema sugiere el júbilo de la belleza juvenil.

Este tipo de excitación sutil continua en “El picaflor” donde otra vez el narrador incluye a una joven sexualmente precoz en sus observaciones sobre el mundo natural. En un momento de paz y siesta por la tarde un fugitivo picaflor “vibra”, “agita” y “baila” con “frenesi” ante la puerta de una casa. Tales verbos sientan las bases para la escena que puede ser interpretada simbólicamente por su erotismo o literalmente como una típica viñeta cotidiana del campo argentino. En ambos casos, sin embargo, una “joven paisana” se sienta en silencio adentro tomando su mate y cocinando su pavo a la brasa. Sonríe y abre la puerta, pero el colibrí sigue hilando la tensión del encuentro ahora con tanta inquietud “vivaracha” que “Parece pedir sus labios / A la donosa muchacha”. A diferencia del poeta-observador, el picaflor tiene acceso a besar a la joven quien a su vez con ternura y “disimulo amoroso” le echa una gotita de cedrón al mate para atraer a su enérgico visitante (Lugones, 1959, p. 648).

Lugones personifica la naturaleza en el poema breve “La lección” donde las “Lindas mariposas” son “frívolas doncellas” que eluden a un chiquillo “baladí” (1959, p. 670). Todo parece inocente hasta que el chico quiere “adueñarse” de una de ellas (Hernández, 1981, p. 275). En la misma asociación de belleza y malignidad que Darío explora muchas veces en su poesía, la inocencia de repente se vuelve una peligrosa herramienta femenina para atrapar al hombre en un ruinoso acto de violación o rapto (Kaliman, 1989, p. 31). El poder metafórico de la naturaleza se ve también en “Chicas de otoño”, donde Lugones compara las turbulencias del viento con un “desparpajo loco” que “abrazo en la calle a las muchachas”. La naturaleza puede hacer lo que ni se atreve el observador. La tormenta “Rimbomba” como trompa para ver las piernas de las chicas asustadas “bruscamente de la esquina”. Entretanto,

el importuno frío palidece las tardes; el jardín se llena de mustio y la estación “Coquettea su frágil paradoja / En el calado de la blusa floja / Y el ya invernizo bonetín de pana” de las chicas. La naturaleza (viento, otoño) afecta los movimientos de las chicas para que el buen mozo les mire las piernas y los íntimos detalles de la tela (pana), ajuste (floja) y humedad (calado) de la vestimenta (blusa, bonetín) (Lugones, 1959, p. 694).

A Lugones no le gusta la mujer de edad media capaz de parir como la Venus de Darío. La voz poética de su poesía prefiere, en cambio, el enigma de la doncella joven o la mujer-niña que preserva su juventud para que el *voyeur* perciba la latente sexualidad de ella (Hernández, 1981, p. 268). Las telas de la época como el raso, la pana o la gasa tanto como las faldas mojadas por un aguacero inesperado, las blusas sopladas por una súbita ráfaga de viento o las tiritas de un sostén expuestas por un gesto emocional o movimiento nervioso; todos le ayudan a precisar el momento exacto para la mejor mirada. Estas prohibidas tendencias amorosas siguen en *Romancero* donde se incluyen varios poemas escopofílicos en, por ejemplo, la sección apropiadamente titulada “Muchachas”. En el “Prefacio”, el poeta pondera si el lector oirá sus propios rigores y penas de amor en la obra también. Si es así, tanto el autor como el lector compartirán la misma gloria común de poetas y locos. Al final, la voz poética confiesa, sin embargo, que de hecho está tan “malherido” que él canta los suyos por no llorar (Lugones, 1959, p. 711).

El primer poema de “Muchachas” es “Chicas de octubre” donde se demuestran el poder de la observación, la imaginación y el léxico del mirón tanto como la tristeza de su dilema. En los primeros cuatro versos los elementos de la naturaleza —primavera, glicinas, vientecillo, retama, gorriones, hojas, álamos, mariposas de papel— describen la inquietud, pensamientos sentimentales, inseguridad y devaneo de las “claras chicas”, “leves chicas” y “chicas de tiernos corazones” que el observador mira o recuerda de lejos. En los próximos tres versos las miradas ocurren en diferentes lugares: en un bar con languidez ellas “arrostran en el tango”; en una cita son “pasajeras y populares” y en la acera “apresuran a la conquista” con sus “piernas de araña costurera / O alas de ángel telefonista” (Lugones, 1959, p. 721). Son chicas lentas y fugaces fuera del alcance del mirón a medida que van a otros lugares que él no conoce.

Al no poder poseerlas, con envidia ahora critica su “Gárrulo encanto”, su “precoz vicisitud”, su exceso “de marimoña” y su juventud. Las flores que antes expresaban la alegría del *voyeur* aquí le significan lo cursi y la inmadurez de las chicas. Sus miradas entonces se vuelven observaciones celosas por la “petulante gracia” y “despótica osadía” que una de ellas

en particular, llamada “Cenicienta”, usa para subir al tranvía con su escarpín. El narrador-mirón sube también y de cerca analiza casi sarcásticamente los movimientos, motivos, personalidad y emociones de ella como, por ejemplo, su coquetería que exagera su “estética de cine”, “drama personal” o “fácil piedad” que le ayuda a llorar como en una novela. Al final, él se amarga más creyendo a la chica llena de ilusión tendida por su “frágil moño de tul” cuyo “insidioso alfiler azul” está en su corazón sensible. Hasta su tosecilla seca y “lacerado pecho” señalan algún tipo de mal inherente en ella. Al fin y al cabo, el hastiado narrador rendido vuelve a repetir, “Pobres chicas con sus pesares, / Sus amores y su ilusión, / Pasajeras y populares / Cual las flores de la estación” (Lugones, 1959, pp. 721-723). Igual que el contenido de otros instintos como el exhibicionismo que se transforma en la escopofilia contraria, o el placer en dolor, el amor se convierte en el odio para el mirón por la felicidad y la energía de las chicas que no puede poseer (Freud, 1969, p. 97).

El próximo poema “Tenis”, sin embargo, no continúa tal amargura. Celebra, en cambio, la gracia y energía juvenil de las chicas que juegan al tenis en una pradera verde que parece flotar a lo lejos en serenidad. Se visten de blanco y simbolizan los mismos enigmas “de amor y desdén” que las “rubias margaritas”. Aunque la voz poética goza de sus risas joviales, mejillas y claros dientes que brillan como perlas, lamenta el amor imposible que le representan. “Tenis” contrasta con “Perfil”, donde una muchacha se vuelve furtiva y borrada a la luz menguante de la tarde a medida que la luna se esconde detrás de un árbol. Ella ya no es real sino un producto casi espectral de la imaginación del mirón. Le mira en los fragmentos de su calzado cuando un rayo de luz lunar “le escupe una estrella al zapato / Y le zurce un punto en la media” (Lugones, 1959, p. 724). Otra vez, el *voyeur* se ampara detrás del esteticismo y la moda femenina para mirar a las chicas. Incluye hasta los detalles más mínimos de los zapatos y medias de ellas para echarle un vistazo a los senos, piernas y otras “imperfecciones” todavía desarrollándose en sus núbiles cuerpos (Hernández, 1981, p. 276).

La dinámica de toda la poesía escopofílica de Lugones se voltea en “La muchacha fea”. Ahora una chica le habla al narrador sobre cómo le afectaron negativamente sus miradas. Ya él se objetiva a sí mismo como si supiera todo el tiempo el daño que le hacía a ella y posiblemente a otras chicas. Se desahoga a través de esta chica quien le explica, “Yo soy la muchacha fea / Y aquí a contárselo voy. / Para que usted no me crea / Más fea de lo que soy”. A la defensiva, la chica le postula quién es y por qué habla en este momento. Después, le señala, “Pues pienso sin ironía / Que usted, señor, ha de ser, / El que, al bajar

del tranvía, / Me miró la pierna ayer”. El famoso tranvía donde él empezó sus curiosidades visuales ha vuelto a ser con ironía la escena de su perdición. Ante los curiosos ojos pícaros de él, ella eludió su propia fealdad porque sabe “Que el contorno de mi talle / Le inspiró cierto interés”. Pero el interés al que se refiere no es porque sea bonita sino imperfecta. Por eso, procede a regañarle sobre los escollos de juzgar a la gente por su aspecto físico exterior: “Por la parte que me toca, / Se lo voy a usted decir: / No es fea ninguna boca / Cuando sabe sonreír” (Lugones, 1959, pp. 725-726). La primera lección que ella le imparte es sobre su alegría interior que produce su amable sonrisa.

Para la segunda lección, la chica fea pasa de su boca a sus ojos: “Si mis ojitos son feos, / Hablan, en cambio, muy bien. / Más de uno tiene deseos / De preguntarles con quién...”. La ironía de sus ojos que hablan señala el valor del lenguaje corporal y la importancia de los gestos y expresiones faciales que compensan la falta de belleza física. Afirma que si a él no le gusta ella, hay otros pretendientes que sí la quieren. Ella no se rinde ante su tristeza pero lo que sí quiere es que alguien le “crea linda” para afirmar que es una hermosa persona. Incluso aunque a ella le falte la hermosura del mundo, ha inventado un “*Institut de Beauté*” donde les enseña a las otras mujeres a ser bellas. Sabe que un hombre tonto como el mirón no reconoce lo que tiene y que la desdén. Pero al fin y al cabo la broma la paga él, ya que “busca novia sin hallar” y aunque le pide perlas al Destino “se asusta del mar”. A este tipo de frágil hombre superficial se le ha secado el corazón por menospreciar a las feas como ella.

En una fuerte alusión a su poema “El solterón”, en *Los crepúsculos del jardín* (1905), sobre otro señor solitario que mira a su vecina joven, el castigo del mirón aquí es quedarse solo para siempre. “La chica fea” es otro buen ejemplo de la poesía personal de Lugones que demuestra su economía de descripciones, concisión emotiva e ironía del tema romántico (Ghiano, 1955, p. 73). Al final, la chica fea se amarga todavía más cuando le afirma que las feas como ella deben quedarse en la tierra y recibir la condenación de los mozos que las rechazan. Pero todo este sufrimiento se le compensa porque, como concluye, “Sépalole dar mi adiós: / Yo soy fea, señor mío, / Pero usted vale por dos” (Lugones, 1959, pp. 725-777).

En “El Rey de Persia”, un solitario emir manda a sus visires a encontrarle un poeta que pueda saber “el amor cantar”. Les explica, “Pues siento el pecho oprimido / Por un recóndito afán, / Y sólo podrá calmarlo / Quien me llegue a revelar / En espejo de belleza / El rostro de la verdad”. Confiesa que de veras está enamorado de una esclava cristiana que le vendió un corsario. La lejana quietud y favor de las miradas y ademanes de ella le indican

al rey que debe ser su princesa. Sin embargo, ella se ha vuelto triste y pálida en el palacio del rey pérsico. Él se desvela de noche y anda soñando de día “tras sus ojos de deidad” que le tienen loco de amor (Lugones, 1959, pp. 760, 768).

Llega el primer famoso cantante Firdusi para cantarle sobre el amor con “Las doncellas que florecen / En catorce años, no más. / Lunas de catorce días / En su belleza cabal. / Esbeltas como la lanza / En brazo de capitán; / Unidas y peligrosas / Como la hoja del puñal”. Aunque le proclama abiertamente el amor que puede disfrutar con chicas adolescentes, no contesta la inquietud del rey. Después viene Hafiz que le canta sobre los “Frescos brazos juveniles”, “las morenas y doradas / Mejillas que entregarán / En besos encaminados” y “la indefensa enamorada / Que abatió la sed de amar”, pero la mención de estas jóvenes tampoco le satisface al rey. Una noche, de repente todos oyen a otro pastor cantar sobre el “amor y pena” desde un sendero remoto. Su monótona canción fútil le alegra al rey aunque nadie nunca averigua lo que cantaba precisamente en la soledad del monte. La conclusión indecisa del poema simboliza el mismo dilema de amor que enreda al mirón lugoniano en una situación similar sin respuesta (Lugones, 1959, pp. 763-766, 770-771; Hernández, 1981, p. 268).

“El ausente” tiene muchos de los mismos aspectos de autoconfesión indirecta, lamento y tristeza sobre el amor prohibido o incumplido. En un típico salón de fin de siglo, se le presenta la linda señora de Funes a un caballero de 52 años. Ella se luce hermosa en su *tea-gown* de “tono rosa sobre rosa”. Sin embargo, al momento de la presentación el señor se da cuenta de que la novia se parece desde la mejilla redonda hasta el lunarcito, el modo y el rubor a su bella exnovia famosa Tula Méndez “que [él] perdió en justa derrota / Pues con un joven más serio / Se casó, al fin, como todas”. Una súbita tristeza empieza a agobiar al caballero. La joven trata de convencerle de que “Todavía muchos [hombres de su edad] logran / Labrarse dicha honorable / Con bien jóvenes esposas [como ella]”. Sin embargo, es otra triste historia de un amor perdido causado por la híper-observación del mirón (Lugones, 1959, pp. 772-773).

*Poemas solariegos* es una de las obras más personales de Lugones. Allí, resume el estilo y carácter que va intensificando desde sus primeros poemarios (Ghiano, 1955, p. 79). El lirismo confesional dariano es una parte importante de este proceso. En “El almuerzo”, por ejemplo, vemos al señor llegar otra vez en forma improvisada de visita sin resistir la tentación de mirar, si no amar, a otra joven. Como siempre, disculpa su “llegada a deshora” cuando la señora de la familia le dice, “—Va a comer usted de vigilia...”. La narración

entonces continúa sobre la encantadora luz y paz de la tarde entre otros recuerdos del narrador de la vida campestre de Argentina. Las avispas vuelan, la rendija se ve en el monte y camina la ternera. La familia se reúne y bautizan la mesa. Se sirven el pan, el queso, el vino y todos los otros productos de la tierra (Lugones, 1959, p. 847).

Pero entonces se nos explica súbitamente, “Los mayores de mesa son tres: la consorte, / Muy lozana todavía, / El patrón, un viejo sordo de apoplejía, / Y una cuñada de bastante buen porte”. Sus miradas ahora analizan exactamente dónde están todos situados alrededor de la mesa y qué hacen en cada lugar con énfasis especial en la cuñada:

Come el niño a su lado; y está en la otra mitad.  
Puesto siempre el cubierto de la hospitalidad.  
En su pálida aureola,  
Pasa la mayonesa, que al contorno,  
Riza como una gola  
De juvenil adorno,  
El crespó nácar de la escarola.  
Y al buen vaso de vino que merece,  
En el trago profundo  
Con que empinamos el cristal, parece  
Que como un trompo inverso se nos da vuelta el mundo. (Lugones, 1959, pp. 848-849)

Como siempre, al percibir cualquier palidez femenina, el mirón automáticamente asume otro encuentro sexual con una mujer románticamente reprimida pero dispuesta a amarlo. La manera en que ella pasa la mayonesa, traga profundamente el vino o lleva la blancura crespá de la escarola como joyería le significa al visitante un preámbulo erótico. Mientras el porte y crudeza del sordo y su esposa lo irritan, logra concentrarse en la joven: “La cuñada, aunque un tanto jamona, / Interesa con su aseada persona / Y su circumspecta moderación / De doncella positiva, / Que estira, al sentarse, la falda esquivá”. No es la más bella del mundo, ni perfecta como otras que ha visto, pero le gusta su cuerpo limpio, pureza y timidez que esconden su latente sexualidad en público. Como siempre, él no pierde una rápida mirada de reojo a su cuerpo mientras se sienta en la mesa. Aunque el narrador intenta

ocultar la inocencia parnasiana de la primera parte del poema, las miradas eróticas exponen las intenciones del visitante al final (Lugones, 1959, p. 849; Kaliman, 1989, p. 30).

Poco después está seguro de que a ella le gusta él también cuando agrega, “Y baja los ojos con matrimonial prevención, / Por decoroso disimulo, / Nuestra mirada elude, alisando un rulo / Al niño callado”. La gallina, el arroz y la cebolla frita llegan a la mesa y una paz tranquiliza la tarde. Después de que se les sirven el sugestivo postre de melón, higos y anisado añejo, de repente se les anuncia, “está puesta / La cama de la siesta, / Nos susurra a la oreja, ya un tanto abotagada, / Que no sería malo dormir con la cuñada”. Es otra visita al principio inocente que con el preámbulo de la reparadora naturaleza y la sensual comida se convierte en una invitación a tener relaciones con la protagonista de la casa. El encuentro nunca parece ser por casualidad sino parte de la misma escena orquestada. A nadie le molesta la diferencia de edad entre los amantes que reciben la oferta como parte de la ociosa conversación. Sin embargo, igual que en sus otros poemas, el mirón visitante sabe todo el tiempo que el encuentro lo dejará igual de miserable.

## 5. Conclusiones

Lugones no es el primer artista finisecular o de la tradición hispana que se interese en el amor u otras situaciones cotidianas con chicas jóvenes. El pintor francés Auguste Renoir, por ejemplo, frecuentemente retrata a jóvenes solas o reunidas en grupos como vemos en “La notte” o “Jeunes filles au piano” (Cunningham, 2000, p. 146). En el medioevo, los trovadores gallego-portugueses preferían cantarles el amor cortés a las doncellas y Juan Ruiz exploraba el cuerpo femenino en forma íntima con sus ojos (Lapesa, 1957, pp. 11-12; Gariano, 1968, p. 33). Como Lugones, el arcipreste solía describir la belleza deseada más que la poseída, mientras insistía en la armonía de líneas y contornos, la proporción de miembros, los detalles de gestos y el cuidado del cuerpo (Gariano, 1968, pp. 33-35).

Las miradas de Lugones a chicas núbiles acompañan la evolución de su poesía. El *voyeur* empieza como un solitario solterón reducido a rápidas miradas de reojo a chicas anónimas en tranvías para luego verlas jugar al tenis o saltar en la calle para evitar charcos de agua. Al sufrir el cuidado platónico de su esposa-hermana, integra a las chicas en el ciclo cósmico de la naturaleza en un rancho y acepta descaradas propuestas de amor con ellas como invitado de almuerzo o tutor privado. El mismo Lugones incluso protagoniza a un mirón mientras una chica fea regaña a otro *voyeur* y una señora rechazada se preocupa por las niñas escolares ante las malas intenciones de su exnovio. Los comentarios y miradas de

los mirones contrastan con las intervenciones del mismo Lugones en otros poemas cuando, por ejemplo, es el observador amargo que entra a la escena absurda de la chusma burguesa en “Los fuegos artificiales”.

En su altamente erotizado conjunto de poemas “Los doce gozos”, incluido en *Los crepúsculos del jardín* (1905), se cree que Lugones narra sus propios primeros encuentros sexuales con su entonces virginal novia adolescente, y luego esposa, Juana. Incluye poemas mucho más explícitos que los de sus miradas más inocentes analizados en este ensayo. Nada se excluye del universo poético de Lugones. Hasta la naturaleza desempeña un papel clave en sus miradas eróticas e interacciones con chicas jóvenes. A propósito, Lugones considera su poesía un intento de armonía y fusión con la misma naturaleza. Si el encuentro sexual es parte del ciclo cósmico, la iniciación sexual de las chicas es una parte de ese proceso transcendental también. Las miradas conducen tarde o temprano a la entrega total. La naturaleza celebra la sexualidad humana como una prolongación de sí misma y el restablecimiento de la armonía primordial. El objeto femenino representa la inquietud, la ruptura y la conmoción de esta armonía antes del encuentro sexual. Ella, la naturaleza y el vidente todos interactúan de manera excitada. La tierra, el cielo, Dios, los humanos y el campo son una entidad singular en la cosmovisión lugoniana. El poeta-hombre transforma a la chica/mujer durante la consumación sexual para la cual las miradas son un preámbulo. El mirón es la metáfora por el sexo primordial instintivo que conquista a la joven en forma capciosa, pero observada y bendita por la humanidad y Dios. Un estado armonioso se crea en el cual lo divino, lo humano y la naturaleza todos se fusionan en un gran ciclo cósmico (Báez Báez, 1996, pp. 221-225).

Muchas veces, sin embargo, el esquivo sueño lugoniano de apresar el instante y ver los secretos del universo termina en fragmentos o en nada. En algunos poemas como “Delectación morosa” de “Los doce gozos” hay una distancia emocional y física entre el observador y los actos eróticos o prohibidos observados (Báez Báez, 1996, p. 228). Se repiten estas miradas en otros poemas estudiados aquí. Al fin y al cabo, tanto la relación de Lugones con su novia joven en la vida real como las miradas eróticas y los encuentros sexuales de los mirones con chicas en su poesía, forman parte de su protesta contra los valores de lo que considera la mediocre cultura burguesa argentina de su época. Los personajes núbiles que desfilan por su poesía aquí y en otros momentos son unas actrices más en la gran utilería que el poeta usa para llevar a cabo sus caricaturas, parodias y mofas de la modernidad capitalista



de diferentes maneras. Con pocas excepciones, la protesta es una estrategia que define su producción literaria tanto como su controversial vida y trágica muerte por mano propia.

### Referencias

- Báez Báez, E. M. (1996). El erotismo como forma de armonía en 'Los doce gozos' (*Los Crepusculos del jardín*) de Leopoldo Lugones. *Hispanic Journal*, 17(2), 221-233. [www.jstor.org/stable/44287559](http://www.jstor.org/stable/44287559)
- Barnatán, M. R. (1993). Leopoldo Lugones. En L. Íñigo Madrigal (Ed.), *Historia de la literatura hispanoamericana* (T. II) (pp. 673-679). Cátedra.
- Betancur, B. (2016-17). 'Mis ojos por tus ojos mueren': María de Zayas's Subversion of the MaleGaze in "El prevenido engañado". *MIFLC Review*, 18, 9-28.
- Cunningham, A. (2000). *Essential Impressionists*. Parragon.
- Freud, S. (1969). *General Psychological Theory* (Ed. P. Rieff). Collier.
- Gariano, C. (1968). *El mundo poético de Juan Ruiz*. Gredos.
- Ghiano, J. C. (1955). *Lugones, escritor: notas para un análisis estilístico*. Editorial Raigal.
- Giaudrone, C. (2014). Deseo y modernización: el modernismo canónico esteticista en el fin de siglo uruguayo. *Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/deseo-y-modernizacion-el-modernismo-canonical-esteticista-en-el-fin-de-siglo-uruguayo/html/1c931106-4359-40f0-9453-6d8754b4b68b\\_5.html#I\\_0\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/deseo-y-modernizacion-el-modernismo-canonical-esteticista-en-el-fin-de-siglo-uruguayo/html/1c931106-4359-40f0-9453-6d8754b4b68b_5.html#I_0_).
- Gómez, M. (2011). Encrucijadas de la economía simbólica en la obra de Julián del Casal. *Hispanic Review*, 79(2), 235-259. *JSTOR*. [www.jstor.org/stable/i40058281](http://www.jstor.org/stable/i40058281)
- Hernández, J. J. (1981). Leopoldo Lugones. La Luna Doncella en su poesía erótica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 371, 266-280.
- Jrade, K. L. (1998). *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*. University of Texas.
- Kaliman, R. J. (1989). La carne y el mármol. Parnaso y Simbolismo en la poética modernista hispanoamericana. *Revista Iberoamericana*, 55(146-147), 17-32. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/epdf/10.5195/reviberoamer.1989.4543>
- Kirkpatrick, G. (1987). Technology and Violence: Casal, Darío, Lugones. *Modern Language Notes*, 102(2), 347-357. *JSTOR*. [www.jstor.org/stable/i346346](http://www.jstor.org/stable/i346346)

- Kirkpatrick, G. (1989). *The Dissonant Legacy of Modernismo*. University of California.
- Lapesa, R. (1957). *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Ínsula.
- Loreck, J. (2016, 5 de enero). Explainer: What Does the Male Gaze Mean and What About a Female Gaze? *The Conversation*. <http://theconversation.com/explainer-what-does-the-male-gaze-mean-and-what-about-a-female-gaze-52486>
- Lugones, L. (1959). *Obras poéticas completas* (Pról. P. M. Obligado). Aguilar.
- Mezquita Duarte, M. (2017). Reading Georges Didi-Huberman's *Devant le Temps*: History, Memory and Montage. *Studies in Visual Arts and Communications: an International Journal*, 4(1), 1-9. [https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2017/08/SVACij\\_Vol4\\_No1-2017-Miguel-Mesquita-Duarte\\_Reading-Georges-Didi-Hubermans.pdf](https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2017/08/SVACij_Vol4_No1-2017-Miguel-Mesquita-Duarte_Reading-Georges-Didi-Hubermans.pdf)
- Molloy, S. (1991). Introduction. Part 2: Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration. En Castro-Klarén, S., Molloy, S. & Sarlo, B. (Eds.), *Women's Writing in Latin America* (pp. 107-124). Westview P.
- Molloy, S. (1999). The Politics of Posing. En Constable, L., Denisoff, D., & Potolsky M. (Eds.), *Perennial Decay* (pp. 183-197). University of Penn.
- Pérez Abreu, C. (2005). La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio. *Espéculo*, (30), 1-8. <https://www.scribd.com/document/276723393/Catalina-Perez-Abreu-La-Mujer-Como-Enfermedad>
- Poe, K. (2010). *Eros pervertido. La novela decadente en el modernismo hispanoamericano*. Biblioteca Nueva.
- Redacción Clarín. [1998] (2017, 24 de febrero). *Pistas para interpretar el suicidio de Leopoldo Lugones*. *Clarín*. [https://www.clarin.com/sociedad/pistas-interpretar-suicidio-leopoldo-lugones\\_0\\_BykQchAxRFx.html](https://www.clarin.com/sociedad/pistas-interpretar-suicidio-leopoldo-lugones_0_BykQchAxRFx.html)
- Salessi, J. (1991). Tango, nacionalismo y sexualidad: Buenos Aires, 1880-1914. *Hispanamérica*, 20(60), 33-53. *JSTOR*. [www.jstor.org/stable/20539596](http://www.jstor.org/stable/20539596)
- Sassatelli, R. (2011). Interview with Laura Mulvey. *Gender, Gaze and Technology in Film Culture. Theory, Culture, and Society*, 28(5), 123-143. *EBSCO*. DOI:10.11770263276411398278
- Spektorowski, A. (1996). The Making of an Argentine Fascist. Leopoldo Lugones: From Revolutionary Left to Radical Nationalism. *History of Political Thought*, 17(1), 79-108, *JSTOR*. [www.jstor.org/stable/26217123](http://www.jstor.org/stable/26217123)

MIRADAS ESCOPOFÍLICAS Y MUCHACHAS NÚBILES EN LA POESÍA MODERNISTA DE  
LEOPOLDO LUGONES

- Stack, G. y R. Plant (1982). The Phenomenon of “The Look”. *Philosophy and Phenomenological Research*, 42(3), 359-373, JSTOR 2107492, DOI: 10.2307/2107492.
- Sweeney, C. A. (2009). *Gendered Glances: The Male Gaze(s) in Victorian English Literature* [Tesis de Maestría, Georgetown University]. <https://repository.digital.georgetown.edu/handle/10822/553053>
- Voruz, V. & Wolf, B. (Eds.) (2007). *The Later Lacan*. SUNY.

