

CONVERGENCIA ESTILÍSTICA EN *LA LLUVIA DE FUEGO*, DE LEOPOLDO LUGONES

Petrona Rodríguez Pasqués

1. Herencia del Simbolismo en Lugones

La personalidad y la obra de Leopoldo Lugones va cobrando con el tiempo su justa medida. Pasada la época de estupor por su imprevista muerte, pasadas las declamaciones, queda para este mundo lo duradero del artista, aquello que lo coloca en la vida de la fama, la segunda de las tres vidas que cantó Manrique.

Numerosos estudios se vienen sucediendo acerca de su mensaje en prosa y verso.¹ Sobre todo, la primera atrae la atención, no ya en libros tradicionales, como *El imperio jesuítico* o *La guerra gaucha*, sino en *Las fuerzas extrañas*, *Cuentos fatales*, y *El ángel de la sombra*, antecedentes de la literatura fantástica argentina.

No obstante, falta aún un trabajo concienzudo en el campo de la estilística, que demuestre el valor de sus creaciones y la autenticidad de su renovación.

Si bien es cierto que Lugones conocía algo de los simbolistas, pero mucho más de Víctor Hugo, cuando publicó *Las montañas del oro*,² no es menos verdadero que posteriormente recibió influencias duraderas de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé. Se sabe que los simbolistas puros trabajaron con el símbolo inconsciente. La preocupación de los parnasianos había sido la intangibilidad del poema. No tenían acceso a otros hechos psicológicos porque no les interesaban los estratos del subconsciente. El simbolismo, en cambio, enriquece el material literario al redoblar su esfuerzo por situar al mundo indiferenciado del pensamiento.

A esto se une el gusto simbolista por los datos de publicaciones medievales, incluso de religiones, de ocultismo, doctrinas esotéricas. No sorprende esa inclinación de Lugones por tales temas, ya que *Las fuerzas extrañas*, de 1906, pertenece a la época del gran simbolismo, muertos ya sus precursores, y, sobre todo, del modernismo hispanoamericano que con Darío saluda al nuevo vate. Así, en 1896, el poeta nicaragüense pensaba incluir en *Los raros* la nota que había dedicado a Lugones en el diario *El Tiempo*.³

Como bien lo ha señalado Pagés Larraya, la escritura de Lugones abarca las motivaciones más distintas: "quizás haya una nota común en todas sus obras, salvo naturalmente las que atañen de modo directo a temas políticos y sociales: su falta de compaginación con la realidad cercana".⁴

Por último, no queremos dejar de citar a Borges cuando señala que en los dos seminarios dictados en los Estados Unidos eligió como tema a L. Lugones. Significa — dice — “que en las obras de Lugones cabe cifrar todo el proceso de la literatura argentina. . .”, y agrega “. . . Suele reprocharse a Lugones que padeciera tantas influencias, Hugo, Almafuerte, Darío, Poe, Samain, Laforgue. . . La respuesta no es ardua: un poeta no es menos sensible a los otros que a las cosas, a la noche o a la pasión. Los autores que he enumerado están al alcance de todos, pero ninguno de nosotros ha escrito la obra de Lugones”.⁵

Es conveniente partir de la noción de “correspondencia” que frecuentemente se le atribuye a Baudelaire por su famoso soneto, pero cuya raíz hay que buscar en E. T. Hoffmann, poeta, pintor y músico, y aún en Gérard de Nerval y en Víctor Hugo.

Rimbaud lleva a sus extremas consecuencias las correspondencias de Baudelaire. En el “Soneto de las vocales” esboza la perspectiva de un mundo que relaciona colores y sonidos. Pero aún aspira a alcanzar el alma universal por una suerte de *áskesis*. Esta ascética consiste — al revés de la ascética cristiana — en dar rienda suelta al goce de los sentidos.

En las “correspondencias” las diferentes sensaciones se van sustituyendo una a la otra o se combinan en una magia transmisora de elementos del mundo y del pensamiento. De ese modo, Rimbaud se forja un verbo poético accesible a todos los sentidos. El ritmo y el efecto del sonido en sus versos escapan al análisis y repercuten en el lector con el misterio de una magia verbal.

Lugones va a aplicar la teoría de las correspondencias casi en el sentido de Rimbaud y con el ejemplo de Rubén Darío. Dichas correspondencias se manifiestan en *La lluvia de fuego*, cuento fantástico que supone el relato — como expresa el subtítulo — “de un desencarnado de Gomorra”. La ciudad, una de las que componían la Pentápolis, fue pecadora en grado máximo. Yahvé la destruye con el fuego, según la Sagrada Escritura. Sólo se salva Lot gracias a la intercesión de Abraham (Lev. 26-19; Gén. 19-28).⁶

2. Concepto de Convergencia Estilística

La frecuencia de *leitmotivs* y recursos estilísticos señala un propósito artístico en el escritor. De igual modo sucede en la llamada *convergencia estilística*, que coincide en el uso de varios recursos concurrentes a expresar la misma idea o producir el mismo efecto.

Jacques Marouzeau fue el primero en señalar esta particularidad del estilo⁷ y posteriormente Stephen Ullmann⁸ y otros insistieron en ella al referirse a la selección y expresión.

M. Riffaterre hace de la convergencia un punto crucial en sus *Criterios para el análisis estilístico*:⁹

El efecto del proceso estilístico supone una combinación de valores semántico y fónico; uno sin otro es apenas potencial. Quiero referirme a la acumulación en un punto determinado de varios procesos estilísticos independientes. Aislado, cada uno sería expresivo en sí mismo. En conjunto, cada proceso estilístico suma su expresividad a la de

otros. Generalmente los efectos de estos procesos estilísticos son convergentes en un énfasis particular.

La expresión "proceso estilístico" sustituyó en la edición francesa de 1971 a "recurso estilístico" (*stylistic device*) que Riffaterre emplea en 1959.

Esa unión de rasgos estilísticos es la llamada convergencia. Según Riffaterre, esta acumulación sólo toma en cuenta los elementos pertinentes del estilo.

Por otro lado la convergencia es el único proceso que podemos describir como un proceso consciente.

Aunque la convergencia sea fortuita o se haya formado al principio inconscientemente, no puede escapar al autor cuando éste relea su trabajo.

Representa un ejemplo de conciencia extrema de utilización del lenguaje, siendo sin duda una forma estilística más compleja.¹⁰

Riffaterre afirma la utilidad de la convergencia como criterio estilístico. Puede ser un factor que garantice la preservación del sistema codificado en la obra literaria.

Si las generaciones de lectores dejaran de percibir los rasgos estilísticos que componen una convergencia por no crear más contrastes en los nuevos códigos de referencia, hay posibilidad de que por lo menos uno de los componentes subsista como estímulo de expresividad.

Queremos agregar a estas consideraciones que se trata de un efecto simultáneo de los estilemas, entendiendo por tales, según la expresión de Helmut Hatzfeld, las unidades de estilo. Este efecto simultáneo de los estilemas de diferente procedencia es a la vez un efecto concomitante de varios planos de la lengua, con prevalencia de uno u otro.

3. Estructura del Cuento

El texto elegido pertenece al libro *Las fuerzas extrañas* (1906)

Lugones ubica su narración en un tiempo y lugar determinados: la época de Abraham, señalada en el Génesis (19-28); el lugar, Gomorra, una de las ciudades aniquiladas por haberse sumido en el pecado.

La lluvia de fuego es el símbolo de destrucción y de castigo. El fuego, como símbolo de Dios, aparece en numerosos pasajes de la Biblia. A Dios se lo presenta como "fundidor que quiere separar las escorias del metal precioso" (Mal. 3-2).

Señalamos en la estructura — siguiendo a Barthes¹¹ — la existencia de tres grandes núcleos, destacados por la aparición de las tres lluvias de fuego, y diez subnúcleos temáticos con sus correspondientes catálisis y sus índices e informantes.

4. Análisis de las Convergencias

4.1. El cuento comienza con la evocación del desencarnado de Gomorra anunciada en el subtítulo.

- 1 Recuerdo que era un día de sol hermoso, lleno del hormigueo popular, en las
2 calles atronadas de vehículos. Un día asaz cálido y de tersura perfecta.
- 3 Desde mi terraza dominaba una vasta confusión de techos, vergeles salteados, un
4 trozo de bahía punzado de mástiles, la recta gris de una avenida. . .
- 5 A eso de las once cayeron las primeras chispas. Una aquí, otra allá — partículas de
6 cobre semejantes a las morcellas de un pabilo; partículas de cobre incandescente que
7 daban en el suelo con un ruidecito de arena. El cielo seguía de igual limpidez; el rumor
8 urbano no decrecía. Únicamente los pájaros de mi pajarera, cesaron de cantar.

El primer verbo da el tono al fragmento que elegimos: "Recuerdo". Esa iniciación tiene una estructura sinfónica. Entendemos por tal la que se basa en la utilización de motivos que se repiten; están dispuestos en forma irregular y el ritmo, el tono y la evocación se resuelven en las armonías y en la unidad psicológica. Dicha estructura se va a ir delineando en todo el relato: "Un día de sol hermoso" nos trae una imagen de luz; "lleno del hormigueo popular" es una metáfora impresionista con la perspectiva de alguien que está mirando "desde la terraza"; "en las calles atronadas de vehículos" el adjetivo "atronadas" suscita la atención por la traslación al sonido. El párrafo se cierra con una reiteración de *día*, pero en lugar de la mirada hacia abajo, la presenta hacia la altura: "un día asaz cálido y de tersura perfecta".

La siguiente oración acentúa más el impresionismo visual por la abstracción de elementos. El narrador ve desde su terraza "una vasta confusión de techos, un trozo de bahía punzado de mástiles, la recta gris de una avenida". La selección y la combinación se van estrechando cada vez más; la sensación de amplitud por el adjetivo "vasta" se une al detalle de una parte de la bahía que interesa por la técnica puntillista: "punzado de mástiles".

Y entonces el tiempo lejano se hace más próximo con la precisión de la hora: "A eso de las once cayeron las primeras chispas. Como en cámara lenta las va describiendo: "Una aquí, otra allá" en relación distributiva, y en su forma "semejantes a las morcellas de un pabilo", "partículas de cobre incandescente" que caen "con un ruidecito de arena". Aquí el diminutivo ensaya la levedad que quiere señalar.

El cielo, al que antes ha sugerido por el sol y la tersura, sigue límpido; el rumor urbano — imagen auditiva que sustituye a la visual de **hormigueo** — no decrece.

Un nuevo elemento, inesperado pero clave, hace su aparición: los pájaros; "Únicamente los pájaros de mi pajarera cesaron de cantar."

La convergencia estilística se ha dado en este contexto en forma gradual y en estructura sinfónica. Los motivos: día luminoso y cálido, gente en las calles, alegría y vida, se ven en contraste con el elemento "partículas de cobre", que asume la importancia de **palabra tema** dentro de una construcción exocéntrica. Además, es una técnica de repetición de sintagma.

Todo el fragmento aparece dentro de un paralelismo sólo quebrado por el silencio repentino de los pájaros, al ruido de esas primeras chispas.

El cuento comienza con un **discurso narrado directo (DND)**, o sea **discurso mixto** por la subjetividad más manifiesta del narrador: "Debo confesar que al comprobarlo experimenté un vago terror" y luego se desliza hacia el monólogo interior en un **discurso**

indirecto libre (DIL) dado por el antecedente de explorar el cielo y comprobar su limpidez: “¿De dónde venía aquel extraño granizo? ¿Aquel cobre? ¿Era cobre?” El DIL pensado o DIL_B, en nuestra clasificación¹² mantiene los signos gráficos del discurso directo.

4.2.

- 1 ¡ Diez años me separaban de mi última orgía! Desde entonces, entregado a mis
- 2 jardines, a mis peces, a mis pájaros, faltábame tiempo para salir. Alguna vez, en las tardes
- 3 muy calurosas, un paseo a la orilla del lago. Me gustaba verlo, escamado de luna al
- 4 anochecer, pero esto era todo y pasaba meses sin frecuentarlo.
- 5 La vasta ciudad libertina, era para mí un desierto donde se refugiaban mis placeres.
- 6 Escasos amigos; breves visitas; largas horas de mesa; lecturas; mis peces; mis pájaros; una
- 7 que otra noche tal cual orquesta de flautistas, y dos o tres ataques de gota por año. . .

La primera imagen de la línea 5 encierra una sinécdoque: “ciudad libertina”, expresión tema que se resuelve en la metáfora “desierto”. Siguen otras antítesis, en una enumeración caótica. A “escasos amigos” y “breves visitas” se oponen las “largas horas de mesa”, donde el primer miembro es animado, y el segundo inanimado; “lecturas; mis peces; mis pájaros” está reiterando en paralelo lo que ha anticipado en el párrafo anterior.

Excepto la biblioteca, el comedor era mi orgullo. Comía solo mientras un esclavo me leía narraciones geográficas.

“Faltábame tiempo para salir”. La noción del tiempo psicológico es interesante. Al egoísta siempre le falta tiempo. Finalmente el enlace de lo placentero con lo doloroso en relación metonímica: música de los flautistas, y su dolencia crónica.

La categoría temporal interesa en el discurso subjetivado. El personaje, que es un desencarnado, circunstancia que nos ubica por esto en un relato fantástico, está narrando su almuerzo de soltero. Insensiblemente pasa de un pasado a otro pasado más remoto: “Diez años me separaban de mi última orgía!”. En las líneas anteriores, el discurso narrado — en discurso directo (DD) — adquiere un matiz particular:

Nunca había podido comprender las comidas en compañía y si las mujeres me hastiaban — como he dicho — ya comprenderéis que aborrecía a los hombres.

El narrador no sólo alude al lector sino que lo incluye en plural dentro del contexto. Lo notable es observar en esta frontera contextual cómo el monólogo del desencarnado se va subjetivando cada vez más hasta asumir un tono de confianza. Por lo demás, la aclaración — “como he dicho” — puesta entre rayas señala la aparición de otro fonema supra segmental que contribuye a la convergencia estilística en el fragmento elegido.

En síntesis, todo él está revelando al protagonista: un hombre sensual, egoísta, cansado de los placeres de la carne, al que sólo le queda, después de los cincuenta años, el vicio de la gula. La narración se hace morosa por el verbo en aspecto imperfectivo y la reiteración verbal:

Entretanto mi esclavo leía. Leía narraciones de mar y nieve que comentaban admirablemente en la ya entrada siesta, el generoso frescor de las ánforas. La lluvia de fuego había cesado quizá pues la servidumbre no daba muestras de notarla.

Contribuyen también al efecto estilístico los adjetivos antepuestos. La morosidad obedece al propósito de destacar el hecho de la lluvia de fuego (acompañado del modalizante "quizá"). Es la primera vez que aparece aquí la imagen del título. Hasta este punto, el narrador ha aludido a la lluvia con las siguientes expresiones:

"Primeras chispas". "Partículas de cobre semejantes a las morcellas de un pabilo". "Partículas de cobre incandescente". "El cobre ardía". "Una rapidísima vírgula de fuego". "Extraño granizo". "Gránulo de cobre". "Lluvia singular". "Temibles gránulos". "Chispas".

Este segundo núcleo del cuento se cierra cuando un esclavo, al atravesar el jardín llevando un nuevo plato al comedor es alcanzado por una chispa:

Tenía en su desnuda espalda un agujerillo en cuyo fondo sentíase chirriar aún la chispa voraz que lo había abierto. Ahogámosla en aceite, y fue enviado al lecho sin que pudiera contener sus ayes.

La primera persona plural "ahogámosla" y la voz pasiva "fue enviado" muestran la rápida solitud del protagonista y su sorpresa depresiva después.¹³

4.3.

Sin ser grande mi erudición científica, sabía que nadie mencionó jamás esas lluvias de cobre incandescente. ¡Lluvias de cobre! En el aire no hay minas de cobre. Luego aquella limpidez del cielo, no dejaba conjeturar la procedencia. Y lo alarmante del fenómeno era esto. Las chispas venían de todas partes y de ninguna. Era la inmensidad desmenuzándose invisiblemente en fuego. Caía del firmamento el terrible cobre — pero el firmamento permanecía impenetrable en su azul. Ganábame poco a poco una extraña congoja; pero, cosa rara: hasta entonces no había pensado en huir. Esta idea se mezcló con desagradables interrogaciones. ¡Huir! ¿Y mi mesa, mis libros, mis pájaros, mis peces que acababa precisamente de estrenar un vivero, mis jardines ya ennoblecidos de antigüedad — mis cincuenta años de placidez, en la dicha del presente, en el descuido del mañana? . . .

El tercer fragmento elegido comienza en discurso indirecto más construcción verboidal antepuesta. Luego la exclamación introduce el DD. El contraste de medios contextuales tiene valor estilístico: muestra el fenómeno en su magnitud: "Las chispas venían de todas partes y de ninguna". La antítesis está marcada ante un elemento extraño e inusitado. La metáfora siguiente es altamente poética: "Era la inmensidad desmenuzándose invisiblemente en fuego", que recuerda el famoso "Salmo pluvial", del mismo Lugones. Pero el juego de lo fantástico se va dando en elementos verbales. Aquí el adverbio "invisiblemente" tiene gran relieve porque no hay nada que se vea más que esa lluvia. No obstante, el desencarnado alcanza a darse cuenta de que detrás de ella hay un poder sobrenatural. Al decir la inmensidad ya está aludiendo a Dios invisible.

Ante el terrible cobre y el firmamento impenetrable vuelve a darse una oposición que el narrador resuelve en contraste de colores: rojo-azul. Su congoja lo va invadiendo y la idea

de una huída se mezcla con interrogantes. De nuevo el medio contextual cambia a un monólogo interior que él reproduce en DIL: “¡Huir! ¿Y mi mesa, mis libros, mis pájaros, mis peces. . .?”. Un verboide encierra una oración, y no permite ver la transformación del tiempo verbal. Así examinados, qué pobres se ven esos objetos que constituían su preocupación. Sólo vive el presente; el mañana no le interesa. Se delinea otro estilema, caro al barroco: el quiasmo, “la dicha del presente”, “el descuido del mañana”.

En síntesis, la convergencia se da por el contraste de medios contextuales: construcción verbal antepuesta (inversión), DIL y quiasmo.

4.4.

Veía y escuchaba. La soledad era absoluta. La crepitación no se interrumpía sino por uno que otro ululato de perro, o explosión anormal. El ambiente estaba rojo; y a su través, troncos, chimeneas, casas, blanqueaban con una lividez tristísima. Los pocos árboles que conservaban follaje retorciéndose, negros, de un negro de estaño. La luz había decrecido un poco, no obstante persistir la limpidez celeste. El horizonte estaba, esto sí, mucho más cerca, y como ahogado en ceniza. Sobre el lago flotaba un denso vapor, que algo corregía la extraordinaria sequedad del aire.

Percibíase claramente la combustible lluvia, en trazos de cobre que vibraban como el cordaje innumerable de un arpa, y de cuando en cuando mezclábanse con ella ligeras flámulas. Humaredas negras anunciaban incendios aquí y allá.

Dos verbos clave abren el fragmento. El personaje está nuevamente en la terraza, esta vez contemplando la ciudad en llamas. Primero las imágenes auditivas. La crepitación interrumpida por el ulular de algún perro o por una explosión. Luego las imágenes visuales en rico cromatismo impresionista: el “ambiente rojo”, “y a su través troncos, chimeneas, casas, blanqueaban con una lividez tristísima”.

El verbo blanquear cobra importancia y la lividez otorga al cuadro una palidez fantasmal. El adjetivo tristísima encierra una hipálage.

Pero los colores no se interrumpen: al blanco y al rojo van a seguir el negro y el gris de ceniza. En el texto, celeste equivale a “del cielo”. El horizonte se ve gris “como ahogado en ceniza”.

Nuevamente el rojo, que sólo apareció modificante al sustantivo “ambiente” irrumpe con fuerza en “la combustible lluvia”, pero ahora hay una estructura sinestésica – valga la expresión – porque el discurso literario combina en este contexto el color con el sonido: “los trazos de cobre vibraban como el cordaje innumerable de un arpa y de cuando en cuando mezclábanse con ella ligeras flámulas”. La oración final cierra fatídicamente en color negro, y en proyección de animismo, esta paleta abierta: “Humaredas negras anunciaban incendios aquí y allá”.

Todos los efectos estilísticos de esta convergencia están bajo el signo del impresionismo. Algunas oraciones presentan sus elementos sin orden lógico, enumerados tal como los ojos del narrador los perciben.

Pero hay que distinguir entre el impresionismo gramatical y el literario. Este último es el que campea en el fragmento, porque se combinan efectos de luz y tonos especiales de la atmósfera: “El horizonte estaba, esto sí, mucho más cerca, y como ahogado en ceniza. Sobre el lago flotaba un denso vapor, que algo corregía la extraordinaria sequedad del aire.”

4.5.

Al declinar el sol, el aire estaba casi negro de humo y de polvaredas. Las flámulas que danzaban por la mañana entre el cobre pluvial, eran ahora llamaradas siniestras. Empezó a soplar un viento ardentísimo, denso, como alquitrán caliente. Parecía que se estuviese en un inmenso horno sombrío. Cielo, tierra, aire, todo acababa. No había más que tinieblas y fuego. ¡Ah, el horror de aquellas tinieblas que todo el fuego, el enorme fuego de la ciudad ardida no alcanzaba a dominar; y aquella fetidez de pingajos, de azufre, de grasa cadavérica en el aire seco que hacía escupir sangre; y aquellos clamores que no sé cómo no acababan nunca, aquellos clamores que cubrían el rumor del incendio, más vasto que un huracán, aquellos en que aullaban, gemían, bramaban todas las bestias con un inefable pavor de eternidad! . . .

Los procesos estilísticos que componen esta convergencia son los siguientes:

“Las flámulas que danzaban por la mañana entre el cobre pluvial eran ahora llamaradas siniestras”. A la metáfora “flámulas que danzaban por la mañana”, centrada en el verbo “danzar”, se une el contraste de “llamaradas siniestras” en la noche. Luego sigue el texto con la comparación del viento como alquitrán caliente. La visión es apocalíptica: “Cielo, tierra, aire, todo acababa”. No había más que tinieblas y fuego”. La expresión “Parecía que se estuviese en un inmenso horno” recuerda el versículo del Génesis (19-28) cuando Abraham mira la ciudad quemada por la lluvia de azufre y fuego “Y he aquí que subía de la tierra como el humo de un horno”.

El contexto provee el material para otro proceso estilístico que se inicia con una exclamación hiperbólica con el contraste tinieblas — fuego en repetición. Elementos expresionistas se acumulan para dar una impresión pavorosa en una enumeración caótica: “aquella fetidez de pingajos, de azufre, de grasa cadavérica en el aire seco, que hacía escupir sangre”. Esta proposición incluida colocada al final introduce un elemento imprevisible que aumenta la carga estilística y semántica.

A la imagen olfativa repugnante, se añade otra imagen auditiva espantosa en una superposición de sonidos expresionistas en gradación climáctica y en repetición: “aquellos clamores que no acababan nunca”, “aquellos clamores. . .”, “aquellos clamores. . .”. El primer miembro de la tríada en un estilo casi solemne, de salmo penitencial, se ve quebrado por la interferencia subjetiva en lenguaje coloquial, abriéndose de este modo un nuevo registro del habla: “que no sé cómo no acababan nunca”.

Los sintagmas se repiten en una “correspondencia” que combina las sensaciones auditivas y visuales sutilmente: “aquellos clamores que cubrían el rumor del incendio más vasto que un huracán”. La repetición de sustantivo y adjetivo combina el efecto fónico con el sentido de castigo; por eso en la tercera anáfora la acumulación de verbos en imperfecto en enumeración gradativa “aullaban, gemían, bramaban” realza el efecto estilístico, unidos al circunstancial: “con un inefable pavor de eternidad” porque evidentemente el proceso estilístico se da aquí con el microcontexto más el contraste.

En esta convergencia se encuentran:

- 1.º) Una metáfora subrayada por la relación de la pequeña llama con la danza.
- 2.º) Contraste de los elementos flámulas — llamas siniestras.
- 3.º) Orden inusitado de las palabras (valor semántico).

4.º) Repetición.

5.º) Enumeración caótica.

6.º) Acumulación de verbos en imperfecto y en aspecto durativo que dan ritmo a las expresiones de terror.

4.6.

. . . Por segunda vez había cesado la lluvia infernal. Pero la ciudad ya no existía. Techos, puertas, gran cantidad de muros, todas las torres yacían en ruinas. El silencio era colosal, un verdadero silencio de catástrofe. Cinco o seis grandes humaredas empinaban aún sus penachos; y bajo el cielo que no se había enturbiado ni un momento, un cielo cuya crudeza azul certificaba indiferencias eternas, la ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre, hedía como un verdadero cadáver.

En este fragmento se observa el juego de las repeticiones que tienen fundamentalmente un efecto auditivo: tres palabras sostienen la convergencia: silencio, cielo y ciudad. Esta última es el verdadero pivote, para usar la expresión de Yvette Louría.¹⁴

La ciudad no existe; hay silencio en torno, el cielo azul es indiferente. Y entonces se retorna al motivo principal: la ciudad está muerta, hiede como un cadáver.

Nuevamente la estructura sinfónica señalada al principio. Las repeticiones se dan a) como aposición, b) en anáforas, c) en secuencias de técnica eco: "la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre". Además la antítesis cielo – ciudad nuclea otra: eternidad – muerte.

La sinécdoque final da mayor fuerza al congregar en un cadáver – la ciudad – la fetidez de muchos cadáveres.

4.7.

La escena anterior se complementa y alcanza un grado mayor de horror cuando llega del desierto un tropel de leones sedientos "pelados como gatos sarnosos, reducida a escasos chicharrones la crin, secos los ijares, en una desproporción de cómicos a medio vestir. . ." Al rondar los surtidores, comienzan a rugir.

Ah. . . nada, ni el cataclismo con sus horrores, ni el clamor de la ciudad moribunda era tan horroroso como ese llanto de fieras sobre las ruinas. Aquellos rugidos tenían una evidencia de palabra. Lloraban quién sabe qué dolores de inconsciencia y de desierto a alguna divinidad obscura. El alma sucinta de la bestia agregaba a sus terrores de muerte, el pavor de lo incomprensible. Si todo estaba lo mismo, el sol cotidiano, el cielo eterno, el desierto familiar – ¿porqué se ardían y porqué no había agua? . . . Y careciendo de toda idea de relación con los fenómenos, su horror era ciego, es decir más espantoso. El transporte de su dolor elevábalos a cierta vaga noción de proveniencia, ante aquel cielo de donde había estado cayendo la lluvia infernal; y sus rugidos preguntaban ciertamente algo a la cosa tremenda que causaba su padecer. Ah. . . esos rugidos, lo único de grandioso que conservaban aún aquellas fieras disminuidas: cuál comentaban el horrendo secreto de la catástrofe; cómo interpretaban en su dolor irremediable la eterna soledad, el eterno silencio, la eterna sed. . .

La exclamación abre un nuevo cuadro de horrores al comparar el llanto de las fieras con los anteriores clamores de la ciudad moribunda. El discurso subjetivado va pasando a

otro medio contextual: el del discurso indirecto libre que ya ha aparecido en otro contexto. El narrador consciente o subconscientemente lo va anunciando al decir que los rugidos "tenían una evidencia de palabra". Pero esta aseveración se intensifica al colocar el verbo "lloraban" y agregarle el objeto directo "a una divinidad". Alcanza un grado mayor cuando alude al "alma sucinta de la bestia", diciendo que "agregaba a sus terrores de muerte el pavor de lo incomprendible".

Y entonces irrumpe el mensaje de la fiera, ya preparado y ansioso el lector para escucharlo. El mensaje aparece por eso, en un gesto de solemne elegancia, a través del discurso indirecto libre (DIL): "Si todo estaba lo mismo, el sol cotidiano, el cielo eterno, el desierto familiar, porque se ardían, y porque no había agua?". El narrador hace uso de un DIL coral, expresa el habla de un grupo, en este caso el de los leones.

Lo notable del recurso estilístico consiste en este caso en haber conservado los mismos signos de interrogación del discurso directo. La interrogación está dada a través del rugido; por eso el narrador la expresa en DIL.

Gaspar Pío del Corro, sin referirse al medio contextual ha observado en su ensayo sobre *El mundo fantástico de Leopoldo Lugones*: "nuevamente aquí podemos advertir que no se trata de la utilización más o menos feliz de analogías objetivas; hay algo más en la visión de Lugones: un reconocimiento ancestral de la hermandad del hombre con la fiera".¹⁵

La convergencia se manifiesta en los siguientes sintagmas: "llanto de fiera", "alma sucinta de la bestia", "horror ciego", "fieras disminuidas", "horrendo secreto", "dolor irremediable", y está cerrada en la triple mención del adjetivo eterno: "eterna soledad, eterno silencio, eterna sed".

5. Conclusion

Con el empleo de la convergencia en Lugones registramos:

- 1.º) Una preferencia por la estructura sinfónica.
- 2.º) Frecuencia de repeticiones con efectos sensoriales, principalmente auditivos y visuales.
- 3.º) Frecuencia de elementos del impresionismo pictórico trasvasados al literario. Uso de la sinestesia. Contraste con algunos estilemas expresionistas.
- 4.º) Empleo hábil de los medios contextuales.
- 5.º) Combinación de figuras retóricas: particularmente metáfora, metonimia y sinécdoque. Diversos tipos de antítesis.
- 6.º) Aprovechamiento de la enumeración caótica.

NOTAS

¹ Para la abundante bibliografía sobre L. Lugones, remitimos al trabajo de Alfredo Roggiano: *Bibliografía de y sobre Lugones*. México, Cultura, 1962. Otros estudios más recientes: Guillermo Ara, J. C. Ghiano, Pagés Larraya, Alba Omil N Cocaro, Jorge M. Rohde, Paula Speck etc.

² Cf. Mignon Domínguez (seud. de Petrona Rodríguez Pasqués) "La verdadera iniciación literaria de L. Lugones" Bs.As, diario *La Prensa*, 6 de junio de 1961.

³ R. de Casasbellas "La fuerza y el sueño", *La Opinión*, Bs.As. 23 de junio de 1974, p.7.

⁴ Antonio Pagés Larraya, "El prosista", *La Nación*, Buenos Aires, 16 de junio de 1974, 3.^a secc. p.1.

⁵ Jorge L. Borges, "Sobre Lugones", *La Nación*.Bs.As. id.

⁶ Sagrada Biblia.

⁷ Jacques Marouzeau, *Traité de stilistique latine*, 1946, pp.339-40.

⁸ S. Ullmann, *Style in the French Novel*, Cambridge, England, The University Press, 1957.

⁹ M. Riffaterre, *Estilística Estructural*, São Paulo, Cultrix, 1973, pp.59-61.

¹⁰ *Op. cit.*, p.60.

¹¹ R. Barthes: L'analyse structural du rélat, *Communications* 8, 1, Paris, 1966.

¹² Petrona D. Rodríguez Pasqués, *El discurso indirecto libre en la novela argentina*, Porto Alegre, PUC, 1975.

¹³ Es un rasgo de comprensión y de solidaridad humana. Otro rasgo espiritual, raro en él, es su compasión por los pájaros.

¹⁴ Yvette Louría, *La convergence stylistique chez Proust*, Droz Minard, Geneve, Paris, 1957. (Consultamos la traducción de Luis Costa Lima: "As técnicas estilísticas da convergência" en *Teoria da Literatura*. . . Rio, Alves, 1975, pp.143-155.

¹⁵ Gaspar P. del Corro, *El mundo fantástico de L. Lugones*, Córdoba, Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, 1971. p.29.