

**Entre tentativas y
deslumbramientos:
un examen de
cuatro cuentos
fantásticos de
*Las fuerzas
extrañas*
de Leopoldo Lugones**

ARTURO RUIZ MAUTINO
CORNELL UNIVERSITY

Basta admitir que el edificio silogístico de lo que aún podemos llamar teoría literaria participa de una reconstrucción continua, un incansante dar cuenta de la parcialidad con que la historia ha establecido

sus pasillos y sus arcos, sus naves y sus ábsides, para abrazar un cierto tipo productivo de escepticismo, determinado por la creencia de que la posición segura del metalenguaje solo es tal en la ingenuidad. Derivar de esa suspensión voluntaria y acaso inevitable del

ad verecundiam una potencia generadora de reflexiones categoriales y localizarla en el centro mismo de algunos cuentos fantásticos escritos por el argentino Leopoldo Lugones es el propósito del presente ensayo. Asimismo, a este texto lo anima una intuición histórica

relativa a la literatura hispanoamericana de entresiglos, deudora de aquello que ha sostenido Lola López Martín en su prólogo de *Penumbra: Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*: “El cuento fantástico era otra voz para narrar la vasta realidad de Hispanoamérica. Lo fantástico vino a suponer un rasgo de identidad de la imaginación literaria menos convencional nacida del mestizaje cultural y humano” (2006: XIX).

Pensar en lo fantástico, como lo hace López Martín, como signo de hibridez vuelve aún más posible suponerlo eje de relaciones inesperadas. Los cuentos que he seleccionado para el análisis pertenecen a *Las fuerzas extrañas*, libro que Lugones publicó en Buenos Aires en 1906. En todos los cuentos del volumen la hibridez se propone como una tensión incesante de opuestos que se revelan aparentes: el afán del progreso y la potencia nunca arcaizante del pasado y la tradición; los procedimientos institucionalizados de la ciencia y los saberes que, por comodidad, llamamos alternativos; el éxito del descubrimiento científico, enraizado en la posibilidad de hacerlo público, propiedad de la humanidad, y el fracaso de aquel misterio que solo una vez exhibe sus secretos para luego hundirse en un silencio sin atenuantes.

Mi examen del libro es parcial. Los cuentos que lo integran, como ha observado Mariangela Ugarelli, son de dos

tipos: “cuentos de científicos (fantaciencia) y relatos con un trasfondo pseudorreligioso o mitológico” (2018: 48). En ese sentido, son cuatro cuentos del primer tipo de los que me ocupo en el presente ensayo. Presupongo que una de las condiciones de la hibridez, como realidad conceptual o histórica, es el diálogo.



Leopoldo Lugones.

Por ello creo fructífero prestar atención a cuentos con un grado saludable de homogeneidad y diversidad, con la esperanza de que de sus constantes, de la manera en que Lugones dispuso una matriz finita de variables narratológicas y temáticas, emerja la oportunidad de interrogar el

diálogo que los cuentos mismos establecen con discursos sobre la ciencia, la autoría y la muerte.

En la medida de lo posible, procuro que ese diálogo no ceda ante la ilusión engañosa de la simetría: no hay forma viable de homologar un discurso sobre la literatura con otro sobre la ciencia. Enfrentado a la necesidad de elegir, opto por conferirle primacía a la literatura, de ahí que, al escribir sobre fantaciencia, no me interese tanto cómo es que la ficción interroga a la biología o a la física, qué recursos, imágenes o escenarios obtiene de estas disciplinas para configurar mundos con posibilidades no concretadas por la investigación o la tecnología. Naturalmente, existe más de un régimen de lectura según el cual es válido e incluso deseable que la literatura funcione como espacio de virtualidad con tendencia a la prospección y al diseño de “arqueologías del futuro”.

Desde ese punto de vista, no poco del goce lector radicaría en la experiencia del detalle, de la complicación que echa mano con ingenio de los verosímiles de su tiempo. Me interesa aquí explorar un camino paralelo: preguntarnos cómo interroga la ciencia a la literatura, cuál es la naturaleza de un modo particular de contaminación según el cual ciertos postulados de la investigación, sobre todo en ciencias naturales, resultan deformados, criticados o enriquecidos por la ficción para que esta descubra ante el lector ciertas verdades sobre sí misma.

Los cuatro cuentos de *Las fuerzas extrañas* que considero ejemplares son “La fuerza omega”, “La metamúsica”, “Viola acherontia” y “El psychón”. La crítica ha identificado las constantes que dotan de uniformidad al conjunto: la presencia poderosa de un hacedor, mago (Speck 1976: 414) o ingeniero (Naharro Calderón 1994: 27), dueño de un saber científico vinculado a disciplinas esotéricas que le permite acometer empresas insólitas de invención o descubrimiento; un narrador testigo que sostiene la primera persona de la narración, gracias al cual obtenemos un punto de vista ‘neutro’ con relación al compromiso o apasionamiento que pudiese existir entre el hacedor y su objeto; y, por último, como propone Gabriela Mora (1996) y discutiré más adelante, el advenimiento de un castigo para el hacedor, en la forma de la muerte, el desprestigio o la pesadumbre moral. “La fuerza omega” acude a la acústica para imaginar un dispositivo que aproveche frecuencias inusitadamente altas de vibraciones sonoras para obtener energía mecánica. “La metamúsica” postula una armonía musical de relación analógica con un orden cósmico enunciado con las palabras siguientes:

El universo es música, prosiguió animándose. Pitágoras tenía razón, y desde Timeo hasta Kepler todos los pensadores han presentado esta armonía. Eratóstenes llegó a determinar la escala celeste, los tonos y semitonos entre astro y astro. Yo creo tener algo mejor; pues habiendo dado con las notas fundamentales de la música de las esferas, [i]reproduzco

en colores geoméricamente combinados el esquema del Cosmos! (Lugones 1906: 105)

“Viola acherontia” imbrica el saber botánico con una teoría de la sugestión extensible hacia las plantas. “El psychón” propone la materialidad del pensamiento a través de un método para su obtención como fluido gaseoso. “La metamúsica” recurre a aspectos matemático-acústicos de la musicología, en tanto que “El psychón” instala a su hacedor en las vecindades de la psicología y la neurología.

1. CIENTÍFICOS, HACEDORES, MAGOS

Tal vez no sea inapropiado recordar que uno de los problemas habituales de los trabajos dedicados a la literatura fantástica recae en el uso poco creativo del coloso de mil caras que lleva por nombre *teoría de lo fantástico*, no solo por la compulsión de cierto segmento de la crítica a recorrer una y otra vez ese camino circular que consiste en preguntarse si un texto es fantástico —para, por ejemplo, darle un barniz distinto a una obra medianamente codificada por la historia de la literatura— y luego corroborar su adecuación a cierta definición del género, sino porque el aprovechamiento de esa teoría demanda un conocimiento de su historia, sus mutaciones, sus agendas y préstamos categoriales, toda vez que no es infrecuente encontrar, en tentativas sistemáticas recientes, formulaciones que se encuentran ya, con otras palabras y prestando atención a otros corpus, en trabajos pioneros de pensadores como Roger Caillois, Tzvetan Todorov o Irène Bessière.

La prudencia exige mirar con sospecha todo constructo dentro de los estudios de lo fantástico que se arrogue una absoluta novedad. Para escamotear esos y otros peligros, al pensar en los cuentos de Lugones intento no imaginarlos como instancias en los que ciertos postulados sobre lo fantástico se actualizan, sino como artefactos de una radical extravagancia, atravesados no solo por las exigencias del género que, sin duda, están allí presentes: como todo cuento fantástico de arquitectura clásica, los cuatro cuentos de Lugones empiezan por construir situaciones verosímiles donde lo sobrenatural se instala progresivamente, en su caso, de la mano de explicaciones pseudocientíficas de complejidad maravillosa.

Y, sin embargo, ¿cómo pasar por alto que las ideas de Tobin Siebers (1989) sobre lo fantástico romántico resuenan en cuentos donde lo otro, lo diferente, lo que se percibe como marginal y por eso desasosegante, toma forma en la figura del científico loco, pero simpático? La argumentación de Siebers acerca de lo fantástico romántico se sustenta en el hecho de que la superstición se alía con la violencia en textos donde el otro se construye como una subjetividad profundamente distinta, vectorizando los afectos en contra de brujas, individuos fantasmagóricos y todo género de chivos expiatorios. Ajustándose a un régimen alegórico de lectura de lo fantástico, Siebers observa que:

La superstición hace pautas de exclusión y persecución. Solemos olvidar que el blanco de tales deseos es habitualmente humano. Las más de las veces, la superstición es un

fenómeno social que incluye relaciones entre personas. Estos teóricos que tratan de definir la magia como medio de manipular la naturaleza y los objetos ocultan su dimensión social (62).

La mejor forma de aprehender la situación de alteridad de los científicos de *Las fuerzas extrañas* es preguntarse por la débil frontera que separa la superstición de la ciencia en sus diversos proyectos. Basta pensar en el científico de “Viola acherontia”, descrito por el narrador testigo como un anciano jardinero que se entrega a su trabajo botánico con el convencimiento de que solo el secreto lo puede proteger. Su objetivo último es la creación de “la flor de la muerte” (88), una violeta mortífera, para lo cual experimenta con flores al punto de regarlas, como se sugiere al final del cuento, con sangre de niños. Como es normal en los otros tres cuentos, el narrador testigo participa de una larga exposición por parte del hacedor, exposición donde se combinan saberes medianamente aceptables para la ciencia contemporánea a Lugones —como la descripción de los aromas de ciertas plantas— con asertos que rozan con lo esotérico, como ciertas observaciones vetustas pertenecientes al *Novum Organum* (1620) de Francis Bacon o la idea, “al decir de la hechicería, [de que] la mandrágora llora también

cuando se la ha regado con la sangre de un niño” (148-149).

El conocimiento de los científicos de Lugones transita la frontera entre la universalidad científica y lo que resulta aceptable únicamente en relación a edificios epistémicos de limitado alcance prospectivo, pero de prestigio estético. Ese carácter fronterizo, por

el científico también carece de nombre y ocupa su tiempo en la creación de “pequeños inventos industriales [...] vendiéndolos por poco menos que nada a comerciantes de segundo orden” (7). El músico y pensador llamado Juan, protagonista amigo del narrador de “La metamúsica”, es un joven desplazado, huérfano y sin futuro, que pertenece a una clase social en deterioro. El único artífice parcialmente incorporado a una institución es el doctor Paulin, protagonista de “El psychón”, quien “era, ante todo, un físico distinguido” (184), pero a la vez, dadas sus inclinaciones ocultistas, “era mirado de reojo por las academias. Como a Crookes, como a de Rochas, le aceptaban con agudas sospechas. Sólo faltaba la estampilla materialista para que le expidieran su diploma de sabio” (185).

2. EL MIEDO A LO POSIBLE

¿Cómo explicar la decisión del autor de depositar la maravilla en manos de sujetos incapaces de comunicar sus hallazgos, vistos con recelo por la comunidad científica o por la sociedad en la que se desenvuelven? La primera respuesta tiene que ver con los límites del género: si los protagonistas de los relatos de Lugones no estuvieran ligeramente aislados del mundo, si la única oportunidad de sus descubrimientos de escapar al



Portada de *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones.

lo demás, no es propiedad única de su saber. Su condición misma es precaria, a veces dudosa, y la etiqueta de ‘científico’ a menudo es puesta en duda dentro de los propios cuentos. Como ya he mencionado, el protagonista de “Viola acherontia” es un sencillo jardinero anciano innominado, pero que el narrador testigo al final duda en entregar a la publicidad. En “La fuerza omega”,

silencio no estuviera dada por la presencia del narrador testigo, el mundo que habitan se desbordaría, se vería sujeto a cambios como los descritos por el narrador de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” de Borges, demandaría un reconocimiento de que las fuerzas desatadas por los hacedores de *Las fuerzas extrañas* solo pueden existir en concomitancia con un reordenamiento de nuestras concepciones de ciencia y realidad, espíritu y materia, empresa que excede a las situaciones dialógicas planteadas por Lugones, pero que encuentra mayor cabida en el largo texto ensayístico-especulativo con que termina el volumen, llamado “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones”. La aparición de las fuerzas de *Las fuerzas extrañas* se sustenta en una retórica científica premoderna, que no depende tanto de la experimentación como de la especulación basada en axiomas antiquísimos que no sobrevivirían ninguna prueba. El hecho de que sus hacedores arriben en última instancia a la muerte (“La metamúsica”, “La fuerza omega”) o la locura (“El psychón”) se torna una necesidad de los cuentos en la medida que describen experiencias focalizadas en un único sujeto inventor, heredero de la figura del mago y, acaso, del poeta inspirado por la musa, condenado, como Orfeo, por la propia seducción de su instrumento. ¿No resulta razonable la imagen de un Lugones que prolonga los mitos del Romanticismo en un momento del desarrollo de lo fantástico en Hispanoamérica en que la fantacencia todavía porta cierta novedad? En ese sentido, en sintonía con lo que Ugarelli ha detectado en *Cuentos fatales* (1924) de Lugones, la muerte o desventura de los protagonistas no ha de entenderse

con relación a una lógica jurídico-religiosa de transgresión y castigo (Ugarelli 2018: 31-32), sino que debe aprehenderse con relación a esquemas de significado próximos a una reflexión metaliteraria por parte del autor.

La segunda respuesta tiene que ver con la sospecha de que lo que he llamado contaminación de la ciencia en los cuentos de Lugones, escritos a finales del siglo XIX, podría entenderse a partir de ciertos posicionamientos ideológicos. Cito nuevamente a Lola López Martín, quien, en un gesto típico de todo estudioso que sitúa históricamente la literatura fantástica, afirma:

La victoria de la revolución industrial avivó la fe en el progreso y la concepción del positivismo como una filosofía de vida. Las tesis de Darwin y Comte tuvieron gran difusión gracias a la edición divulgativa de sus obras. Los intelectuales se escinden entre el materialismo y el trascendentalismo. Este contexto se trasvasa al relato fantástico en cuanto que se tensa el miedo a lo *posible* (2006: xxi).

Supongamos que los relatos fantásticos clásicos (Hoffmann, Maupassant, L’Isle-Adam), que echan mano del miedo como afecto que puede estar del lado de uno u otro personaje, pero que también puede situarse en la esfera del lector, dependen de un cierto miedo a lo *imposible*, una fractura en el orden de las cosas, la intromisión no normalizable de lo sobrenatural. Supongamos luego que del miedo a lo imposible viramos hacia el miedo a lo *posible* que López Martín ubica en la esfera de la ciencia y el progreso: de un orden trascendental de

las cosas pasamos a un orden histórico, a esa “segunda naturaleza” que Lukács define como ámbito de desenvolvimiento de la novela y que es producto del trabajo del ser humano, de la tecnología y la generación de espacios habitables que no dependen del mundo natural (2010: 51-66). Consideremos el miedo a lo posible como un miedo a los excesos de la razón puesta al servicio de la imaginación tecnológica, y hagámoslo sin olvidar que los textos de Lugones fueron escritos a finales del siglo XIX, mucho antes de que las imágenes que adscribimos a los sintagmas contiguos de ‘exceso’, ‘ciencia’ y ‘tecnología’ adquirieran los tonos sombríos de los que el siglo XX es responsable. ¿Es, en ese orden de cosas, legítimo pensar que la alterización fraguada por Lugones para sus científicos desdichados corresponde a ideas antipositivistas?

Por ingenua que parezca la oposición, por inimaginable que resulte una adherencia de ese tipo, hay que recordar que el debate no fue irrelevante a finales del siglo de Comte. Quiero traer a la memoria dos circunstancias diferentes. La primera se gesta en la esfera de la pedagogía; la segunda, en la reflexión filosófica. En 1882 el académico inglés Matthew Arnold ofreció un discurso en Cambridge al que tituló “Literature and science”. Se oponía a una posición defendida por Thomas Henry-Huxley, quien juzgaba imperativo reformar el currículo educativo inglés para incluir en él tópicos científicos acordes a los tiempos. El desacuerdo de Arnold era frontal. Creía que si bien la ciencia podía ser parte de lo mejor “que ha sido pensado y pronunciado en el mundo”, ella carece de valores, está desvinculada de la praxis

humana, no satisface “el deseo de relacionar estos pedazos de conocimiento con nuestro sentido de la conducta, con nuestro sentido de la belleza”¹. Cabe, por supuesto, la tentación de ver en esta postura de Arnold un anuncio de intransigencias anticientíficas más recientes. Una versión complementaria la encontramos en el primer libro de *La gaja ciencia*. El aforismo número 33, uno de los muchos en los que Nietzsche va aproximándose a una suerte de ética de la ciencia, dice:

“[...] Ahora por primera vez, bastante tarde y después de tremenda conquista de sí, [el hombre] se ha vuelto un animal desconfiado. —¡Sí! Ahora el hombre es más malvado que nunca”. —No lo entiendo: ¿por qué debería el hombre

ser ahora más desconfiado y malvado? —“Porque ahora tiene una ciencia, —¡la necesita!” — (Nietzsche 2016: 65)².

Según estos términos, la ciencia adviene a la corrupción, a *la caída*, y su conquista se contrapone a la intuición fantasmática de un estadio filogenético idílico, no lejos del *buen salvaje* heredado a Dryden. ¿Es este espíritu el que anima la fatalidad de la que no pueden escapar los hacedores de Lugones? ¿Cómo interpretar

el hecho de que aquellos que se animan a hollar los senderos que conducen al misterio no participan de un destino muy distinto en los relatos de *Cuentos fatales*, del mismo Lugones, donde la ciencia experimental, la física, la matemática y la biología han cedido su lugar a la arqueología y a una hermenéutica de tradiciones literarias en proceso de agotamiento?

Una alternativa es suponer

un sacrificio, la puesta en escena de un ritual donde se conquistan sentidos humanos para la ciencia a costa de la integridad de quien opera los descubrimientos. Por ejemplo, leemos en “La metamúsica” cómo, antes de introducir al narrador testigo en las complicaciones de una teoría musicológica, cuyo principal objetivo es la coordinación de escalas y armonías con patrones impresos en la armadura del universo, el huér-

fano y desclasado Juan pretende convencerlo del valor de la música en tanto semiología complementaria al lenguaje:

Comprendo que la palabra no alcance a expresarlo, decía, pero escucha; abre bien las puertas de tu espíritu; es imposible que dejes de entender. Y sus dedos recorrían el teclado en una especie de mística exaltación (91).

En “La fuerza omega”, el hacedor protagonista no solo es un genio, es también un sujeto particularmente modesto que no olvida que la ciencia es una de las muchas actividades económicas del hombre:

Nunca quiso patentar sus descubrimientos, muy ingeniosos algunos, vendiéndolos por poco menos que nada a comerciantes de segundo orden. Presintiéndose quizá algo de genial, que disimulaba con modestia casi fosca,



“La metamúsica”, título de un cuento de *Las fuerzas extrañas*, es también el título de la obra que Escena Argenta, compañía teatral argentina, ha escenificado a partir de los cuentos de Leopoldo Lugones en 2014. Fuente: Semanario *Primer día*.

que los cuentos fantásticos de Lugones pertenecientes a *Las fuerzas extrañas* se asientan, más que en una visión sospechosa del progreso, en el deseo de enriquecer las premisas de la investigación científica con proposiciones de disciplinas paracientíficas o seudocientíficas que entrañan consideraciones sustantivas sobre el lugar del ser humano en el universo o de la belleza en conexión con la investigación. En ese sentido, la muerte o descenso a la locura de los hacedores podría leerse como

tenía el más profundo desdén por aquellos pequeños triunfos. Si se le hablaba de ellos, concomiase con displicencia o sonreía con amargura.

—Eso es para comer, decía sencillamente (7-8).

Podría objetarse que esta práctica de enriquecimiento se puede extender a todo el género de ciencia ficción, es decir, a esa “clase de prosa narrativa que trata de una situación que no podría suceder en el mundo que conocemos, pero que se hipotetiza sobre la base de alguna innovación en la ciencia o tecnología, o pseudociencia o pseudotecnología, de origen humana o extraterrestre” (Naharro Calderón 1994: 25). La definición es de carácter estructural, y se limita a describir un procedimiento. Pertenece a Christine Brooke-Rose, y puede encontrarse en su volumen *A Rhetoric of the Unreal* (1981). En él, Brooke-Rose propone también, en consonancia con la predilección borgeana por las construcciones de *imaginación razonada*, que uno de los motivos por los que los amantes de la ciencia ficción desprecian los mecanismos de la *fantasía* (el género anglosajón del *fantasy*) es la carencia de leyes que prevengan a la imaginación de lo arbitrario. Teniendo esto en cuenta, puede afirmarse que los cuentos de *Las fuerzas extrañas* constituyen ejemplares de escritura fantástica donde lo sobrenatural no normalizable va de la mano con el desarreglo propiciado por un descubrimiento o innovación que obedece a la lógica externa del quehacer científico; sin embargo, a diferencia de la ciencia ficción típica, y he aquí lo particular de estos textos, los cuentos de Lugones no dudan en establecer que el acercamiento a lo nuevo no

puede dissociarse de una relectura creativa de cuerpos epistémicos marginalizados por la historia de la ciencia occidental. He mencionado ya el procedimiento de “La metamúsica”. La argumentación sostenida por Juan, el protagonista hacedor, está poblada de referencias a estudiosos clásicos y modernos de teoría musical, así como a postulados más o menos legendarios que podríamos tomar como ciertos solo si nos basásemos en una lógica de la investigación fundamentada en la falacia de autoridad. El núcleo de su teoría se encuentra al inicio de su discurso, cuando afirma que:

Sabemos por la teoría de la unidad de la fuerza, que el movimiento es, según los casos, luz, calor, sonido, etc.; dependiendo estas diferencias —que esencialmente no existe, pues son únicamente modos de percepción de nuestro sistema nervioso— del mayor o menos número de vibraciones de la onda etérea (95).

El sistema de creencias y premisas postulado por los hacedores de los cuentos de Lugones deriva en una legalidad que el cuento no condena ni avala: no hay un narrador ajeno a la historia, depositario de una neutralidad extradiegética, que pueda hacerlo. La posición del narrador, en los cuatro cuentos, es más bien ambigua. A un primer momento de escepticismo le sigue una fascinación por el hacer casi milagroso de los inventores; luego, tras los gestos de interés y la inmersión en lo que tienen que decir o mostrar, los narradores retroceden con prudencia desencantada o suspensión irónica del juicio. Los cuentos de Lugones

problematizan la realidad a partir de razonamientos lógicos que solo tienen sentido con relación a aparatos de creencias no verosímiles absoluta ni genéricamente. Es decir que, desde el punto de vista de la verosimilitud genérica, nos enfrentamos a la textualización de la tautología “ $F \rightarrow F \equiv V$ ”. Para el hacer del lector competente, esta solo exige el ánimo de ceder a la consecución de entimemas, de manera parecida a cómo los narradores testigo oyen y se asombran, contemplan y son recompensados con la maravilla y el horror.

3. LA MUERTE COMO NECESIDAD

Es cierto que no todos los protagonistas artífices de *Las fuerzas extrañas* mueren o caen en la locura, pero la alta proporción de personajes que lo hacen exige un repaso de las consideraciones hasta aquí dispuestas sobre el problema. Ya he expresado mi desacuerdo con la hipótesis de Gabriela Mora según la cual la muerte debe ser interpretada como materialización de un castigo acorde a la transgresión. En última instancia, esta hipótesis resulta insatisfactoria, no solo porque la naturaleza de la transgresión es dudosa (¿contra los caminos ortodoxos de la ciencia?, ¿contra las fuerzas del universo cuya extrañeza demanda respeto y contemplación, mas no una intervención activa según variaciones del método científico?), sino porque el hacedor que más la merecería según ese esquema, es decir, el jardinero de “Viola acherontia” que intenta producir una flor capaz de producir la muerte, no la encuentra al final del relato. Sea la muerte una necesidad narrativa que evita que la

singularidad del descubrimiento se extienda hacia el resto de cada mundo ficcional, sea una puesta en escena de un modo sacrificial que posibilita el ingreso de significados humanísticos al universo de la investigación, sea una forma de alterizar a los científicos, la muerte se instauro en los cuentos de Lugones como un destino inapelable. Al final de “La metamúsica”, “Juan, con el pelo erizado, se puso de pie, espantoso. Sus ojos acababan de evaporarse como dos gotas de agua bajo aquel haz de dardos flamígeros” (107). El ingeniero de “La fuerza omega” comete un error que hace que el aparato de transformación de vibraciones sonoras en fuerza mecánica le produzca la muerte haciendo estallar su cerebro: “Mirábamos sorprendidos, sin conjeturar ni lejanamente la causa de aquel desastre, cuando noté de pronto que la pared a la cual casi tocaba la cabeza del muerto, se hallaba cubierta de una capa grasosa, una especie de manteca” (24). Por su parte, el protagonista de “El psychón”, el doctor Paulin, termina en un sanatorio como consecuencia de la práctica desquiciadora de extraer la sustancia del pensamiento a otras personas y exponerse a su influjo contaminante.

Conuerdo con Reisz (2001) y Barrenechea (1972) en que el significado alegórico no excluye lo fantástico ni viceversa. Los cuentos mencionados de *Las fuerzas extrañas*, incluso poseyendo un segmento de significación

alegórica, no dejarían de ser ejercicios de *imaginación razonada*. Una lectura alegórica dispondría el reconocimiento de estructuras fantástico-románticas que privilegien la constitución de sujetos plenos de alteridad, que catalizarían predicados y sanciones sobre la investigación y el progreso, acaso el desarrollo de la ciencia



Leopoldo Lugones.

en Sudamérica en oposición al devenir de lo que podemos llamar modernidad occidental³. Aun así, lo reitero, el límite de una lectura semejante estriba en lo exógeno de sus conclusiones, puesto que, ciertamente, informaría una posición particular sobre elementos extraliterarios, pero no diría

mucho acerca de lo fantástico y sus rigores, acerca del diseño específico que Lugones aborda al entender la fantaciencia, como diría Claudio Guillén, como una “invitación a la forma” (2000: 35).

Suponiendo que no se trata de un callejón sin salida, propongo una lectura final, que complementa el entendimiento de la muerte o la locura en los cuatro cuentos fantásticos de Lugones como una necesidad narrativa.

He deslizado en la segunda parte de este ensayo la idea de que el colapso final de los hacedores en los relatos de *Las fuerzas extrañas* puede leerse a la par de una actualización de los mitos del Romanticismo en la escritura lugoneana de finales del siglo XIX, época en la que los cuentos se publican en revistas antes de la edición del volumen en 1906. En ese sentido, la figura del hacedor científico se aproxima significativamente a la figura del hacedor literario, y la derrota del sujeto que devela una fuerza misteriosa del universo se homologa a la del creador que, tanto en el horizonte del Romanticismo como en el otro, más local, del Modernismo, se enfrenta heroicamente a las fuerzas de una sociedad burguesa que descrea de su palabra y su talento. Ahora bien, ¿cabe pensar que el significado detrás de la presencia de la muerte en los cuentos fantásticos de Lugones remite a una experiencia sobre la literatura que sobrepasa la pura caída del hacedor? ¿Explicaría dicha experiencia el hecho de que, en “Viola acherontia”,

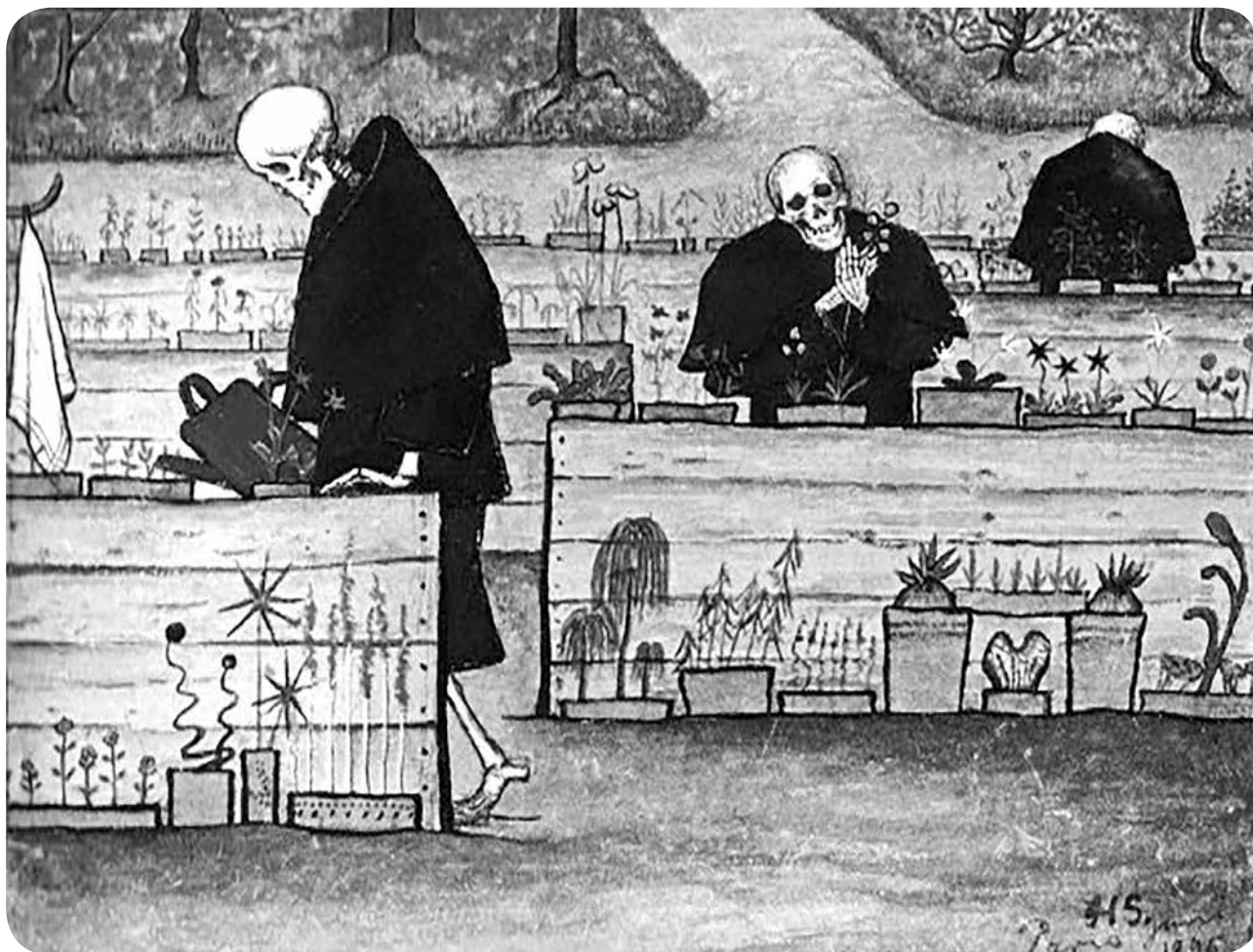


Ilustración inspirada en el cuento “Viola acherontia” de Leopoldo Lugones. Fuente: <http://www.elbarrioantiguo.com>

la muerte no se vivencia como el final del botánico, sino como su objetivo, así como que el doctor Paulin, en “El psychón”, encuentra la locura como corolario de su experimentación?

Encuentro, finalmente, un par de ideas útiles para pensar el problema en un ensayo de 1947 de Maurice Blanchot titulado “La littérature et le droit à la mort” (“La literatura y el derecho a la muerte”), compilado años después en el libro *De Kafka à Kafka*⁴. En ese ensayo, Blanchot se interroga por la cuestión central que la literatura plantea al lenguaje, a los creadores y a sí misma en tanto realidad que desborda toda univocidad, en tanto actividad humana que se fundamenta en la ambigüedad. Para Blanchot,

la muerte no solo es un derecho, una garantía contra un tipo de inmortalidad patológica característica de aquellos renacidos en la ficción, sobre todo de Kafka, cuya máxima desventura es carecer de final posible: es un horizonte que dota de sentido a la escritura y la existencia, es un *a priori* que ha de atravesar todo autor cuando constata que el lenguaje aniquila la existencia que refiere, haciendo que el lenguaje mismo cobre un encanto especial, el brillo del barroco. El uso literario del lenguaje se define, antes que por un arreglo de atributos positivos, por una conciencia intensa de tal perspectiva. ¿Cabe así pensar en una intuición lugoneana acerca de la relación intrínseca entre la literatura y la muerte tal como la

concibe Blanchot, no solo por su elocuente presencia en los destinos de los hacedores, sino porque estos, como aquellos que se entregan a la creación literaria, buscan lo nuevo en la combinatoria de elementos heterogéneos, como si no hubiera otro remedio para la literatura que instaurar el significado y la novedad en los restos de aquellas disciplinas que la historia ha relegado a un segundo plano? Tal vez una cita del propio Blanchot ilumine lo que los cuentos no cesan de sugerir: “La muerte desemboca en el ser: tal es la esperanza y tal es la tarea del hombre, porque la propia nada ayuda a hacer el mundo, la nada es creadora del mundo en el hombre que trabaja y que comprende” (1991: 64).



Nota

1. “[...] which has been thought and uttered in the world”, “[...] the desire to relate these pieces of knowledge to our senses for conduct, to our sense for beauty”. La traducción es mía.
2. “[...] Jetzt erst ist er, ganz spät und nach ungeheurer Selbstüberwindung, ein *misstrauisches* Thier geworden, — ja! der Mensch ist jetzt böser als je.” —Ich verstehe diess nicht: warum sollte der Mensch jetzt misstrauischer und böser sein? —“Weil er jetzt eine

Wissenschaft hat, —nöthig hat!” —”. La traducción es mía.

3. En esa ruta interpretativa, cabe la posibilidad de leer los cuentos de Lugones como manifestaciones de un didactismo acoplado a lo fantástico, con el objeto de exponer formas alternativas de *hacer ciencia* en los extrarradios de la modernidad, desestructurando visiones eurocéntricas sobre el desarrollo, como la formulada por el historiador George Basalla, para quien, siguiendo una cadena de difusión

metropolitana de la investigación, “During ‘phase 1’ the nonscientific society or nation provides a source for European science. [...] ‘Phase 2’ is marked by a period of colonial science, and ‘phase 3’ completes the process of transplantation with a struggle to achieve an independent scientific tradition” (1967: 611).

4. *De Kafka à Kafka* fue publicado por Gallimard en 1981. Existe una traducción al español a cargo de Jorge Ferreiro, publicada por el Fondo de Cultura Económica en 1991.

Bibliografía

Arnold, Matthew

1882 “Literature and science”. Editado por Ian Lancashire. Consulta: 5 de octubre de 2018. homes.chass.utoronto.ca/~ian/arnold.htm

Barrenechea, Ana María

1972 “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*. Volumen 38, número 80: pp. 391-403.

Basalla, George

1967 “The Spread of Western Science”. *Science*. Volumen 156, número 3775: pp. 611-622.

Blanchot, Maurice

1991 “La literatura y el derecho a la muerte”. *De Kafka a Kafka*. Traducido por Jorge Ferreiro. México: Fondo de Cultura Económica.

Brooke-Rose, Christine

1981 *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic*. Cambridge U.P.

Guillén, Claudio

2000 “From Literature as System: Essays toward the Theory of

Literary History”. *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Editado por Michael McKeon. Baltimore: Johns Hopkins U. P.: pp. 34-50.

López Martín, Lola

2006 *Penumbra: Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. España: Lengua de trapo.

Lugones, Leopoldo

1906 *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano.

Lukács, György

2010 *Teoría de la novela: Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Traducido por Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Mora, Gabriela

1996 *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.

Naharro Calderón, José María

1994 “Escritura fantástica y destrucción realista en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones”. *Hispanic*

Review. Volumen 62, número 1: pp. 23-34.

Nietzsche, Friedrich

2016 *Die fröhliche Wissenschaft*. Editado por Karl-Maria Guth. Berlín: Hofen-berg Verlag.

Reisz, Susana

2001 “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. *Teorías de lo fantástico*. Editado por David Roas. Madrid: Arco/Libros, pp. 193-221.

Siebers, Tobin

1989 *Lo fantástico romántico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Speck, Paula

1976 “*Las fuerzas extrañas*: Leopoldo Lugones y las Raíces de la Literatura Fantástica en el Río de la Plata”. *Revista Iberoamericana*. Volumen 42, número 96-97: pp. 411-426.

Ugarelli Risi, Mariangela

2018 *La palabra secreta: Cuentos fatales como alegoría literaria del mito del eterno retorno para el funcionamiento de lo fantástico*. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú.