

Fantástico, esoterismo, ideología. Leopoldo Lugones

Pampa O. Arán

El propósito de este trabajo es el de examinar el libro que con el título de Las Fuerzas Extrañas publicó el escritor argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) en 1906; su contribución a la autonomía del fantástico rioplatense, así como las intrincadas relaciones que la obra teje con la ciencia y la literatura de su época, diseñando una verdadera política del uso del género; es decir, empleando el recurso a lo fantástico para intervenir en los debates de su tiempo y ofrecer un recorte ideológico del mundo. Lugones representa claramente la función institucional de la literatura y del género en cuanto a que éste regula lo que puede ser dicho y escrito en un momento dado del sistema literario, así como la interacción del fantástico con otros discursos sociales que discuten acerca de lo real y de lo verdadero, nociones que sustentan el orden simbólico dominante.

1. INTERSECCIONES DEL GÉNERO LITERARIO

Hemos sostenido en otro lugar¹ que los géneros literarios suelen cumplir una función de mediación, concepto de tradición sociológica, que autoriza a situarlo en la frontera entre las condiciones

¹ Pampa O. Arán: *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba, Narvaja Edit., 1996. Cfr: 1.2 "La interpretación de la ley del género", pp. 24-34.

sociales que controlan la producción de una obra y la reelaboración artística de las mismas. Bajtín señalaba que los géneros complejos e intencionalmente elaborados, en las infinitas variaciones y mutaciones de su “memoria”, son un modo de respuesta de la evaluación que un enunciado particular hace del cronotopo sociocultural² y pensamos que ese concepto no ha perdido totalmente su vigencia como hipótesis metodológica.

Añadiríamos que el género es también una opción formal y temática entre diferentes patrones discursivos de los que dispone el escritor en cierta época, autoriza aquello que en cuanto verosímil, puede ser dicho o escrito en cierto estado del sistema literario. Se comprenderá de inmediato que el fantástico es un género que, por la particular relación de interdependencia que mantiene con otros discursos sociales acerca de la Ley —científico, religioso y filosófico, especialmente— está siempre sometido a la sanción de esos discursos, puesto que siempre elabora una conjetura (no necesariamente ficticia) sobre las zonas problemáticas del conocimiento de lo real que proceden del sistema cultural.

Asimismo, el género crea su propio escenario discursivo y establece las condiciones de su recepción, de su legibilidad, que es históricamente variable. El caso del fantástico literario es paradigmático en este aspecto. En tanto tradición genérica, constituye una de los modos de invención de mundos que se caracteriza por desordenar, socavar y combinar libremente, en un nuevo orden, inestable y ambiguo, las propiedades del mundo empírico. El acontecimiento fantástico, figurativizado en los actores y en las situaciones, propone siempre la alteración o suspensión del orden conocido y su implacable sustitución por otro, larvado y amenazante. Sus procedimientos, no obstante, han ido cambiando y, como señala Campra,³ se han desplazado del nivel semántico al sintáctico y al verbal, produciendo vacíos y zonas de incertidumbre y de

2 Mijaíl Bajtín: “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela” [1937-38] en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989: 237-409.

3 Rosalba Campra: “Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantastico: la costruzione come senso”, *Studi Ispanici*, 1981.

ambigüedad que ya no apelan a lo sobrenatural sino a sutiles transgresiones que vuelven la mirada sobre el fantástico acontecimiento de las redes en las que el lenguaje traba su relación con el yo y con el mundo.

Este breve rodeo preliminar que, de manera amplia, orienta nuestra posición frente al fantástico literario moderno, servirá al propósito de examinar el libro que con el título de *Las Fuerzas Extrañas*⁴ publicó el escritor argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) en 1906, su contribución a la autonomía del fantástico rioplatense, así como las intrincadas relaciones que la obra teje con la ciencia y la literatura de su época, diseñando una verdadera política del uso del género, es decir empleando el recurso a lo fantástico para intervenir en los debates de su tiempo y ofrecer un recorte ideológico del mundo.

2. EN BUSCA DE UN LECTOR-DISCÍPULO⁵

El libro mencionado consta de doce relatos y una “Cosmogonía en diez lecciones”, especie de ensayo, enmarcado ficcionalmente, sobre la evolución de las formas de inteligencia en el universo que contiene claves teóricas iluminadoras de los relatos.

Tomados en conjunto, las ficciones causan asombro por el despliegue erudito y la enorme cantidad de información que vehiculizan, la que proviene de grandes campos discursivos, en apariencia incompatibles: mitológico e histórico-legendario, por una parte, y científico por otra, entendiéndose por discurso científico el que corresponde tanto a la tradición académica de las cien-

4 Leopoldo Lugones: *Las Fuerzas Extrañas*. Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hno. editores, 1906; 2ª edic. Bs.As., M.Gleizer edit., 1926; 3ª edic. Bs.As., Edic. Centurión, 1948, con un prefacio “En torno a L.L.” por L. Lugones (hijo); 4ª ed. Bs.As., Edit. Huemul, 1966 con Estudio preliminar y Notas por L. Lugones (h); 5ª edic. Bs.As., Edic del 80, 1984 con Estudio preliminar y Notas de Pedro L. Barcia. Citamos por esta última edición.

5 Este apartado reelabora algunos conceptos expuestos en Pampa Arán: “*Las Fuerzas Extrañas* o cómo iniciarse en el misterio” en *Boletín 3*, publicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 1989: 82-93.

cias fisiconaturales, como a formas del conocimiento paracientífico, muy difundido en la época, fenómenos de ocultismo, parapsicología, hipnotismo, etc. La doble vertiente referencial permite una primera subdivisión del conjunto tanto en el orden temático cuanto formal: por una parte “La lluvia de fuego”, “El milagro de San Wilfrido”, “El escuerzo”, “La estatua de sal”, “Los caballos de Abdera”; por otra, “La fuerza Omega”, “Un fenómeno inexplicable”, “La metamúsica”, “El origen del Diluvio”, “Izur” y “Viola Acherontia”.

En el primer caso la información proviene de acontecimientos registrados en la memoria colectiva de los grandes relatos, ligados a creencias mágicas o maravillosas. Muy distantes del presente del narrador, lo obliga a extremar el verosímil, acumulando precisiones históricas y geográficas. El procedimiento da lugar a una reconstrucción arqueológica del paisaje cultural en una prosa retóricamente elaborada, con la impronta de la estética modernista y el culto preciosista del lenguaje y de la forma. El tratamiento visual se logra generalmente en base a paulatinos acercamientos, desde una panorámica hasta detalles de primer plano. Esto produce la sensación de un “estar ahí” y acorta la distancia entre el tiempo de la enunciación y del enunciado. Los ejemplos pueden multiplicarse:

El 15 de junio de 1099, cuarto día de la tercera semana, un crepúsculo en nimbos de sangre había visto por vigésima quinta vez al campamento cruzado desplegarse como una larga línea de silencios y de tiendas pardas alrededor de Jerusalén, desde la puerta de Damasco hasta donde el cedrón penetra en el valle de Sové, que los latinos llaman valle de Josafat. (“El milagro de San Wilfrido”).

Más numerosa que nunca, la gente de placer coloría las calles; y aun recuerdo que sonreí vagamente a un equívoco mancebo, cuya túnica recogida hasta las caderas en un salto de bocacalle dejó ver sus piernas glabras, jaqueladas de cintas.[...] Un viejo lenón, erguido en su carro, manejaba como si fuese una vela una hoja de estaño que con apropiadas pinturas anunciaba amores monstruosos de fieras, ayuntamientos de lagartos con cisnes, un mono y una foca, una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real. (“La lluvia de fuego”).

La misma precisión por el material documental aparece en los relatos de tema científico, que abunda en bibliografía estadística y técnica, pero que, a pesar de la contemporaneidad del dato, el material aparece como una materia inerte, traspasada en bruto, desnudamente didáctica:

Cuanto más alto es el sonido, más se aleja de su semejanza con el viento y más disminuye la longitud de su onda, pero si ha de considerársela como fuerza intermolecular, ella es enorme todavía en los sonidos más altos de los instrumentos, pues el del piano con el do séptimo que corresponde a un maximum de 4 200 vibraciones por segundo tiene una onda de tres pulgadas. La flauta, que llega a [...] (“La fuerza Omega”).

Tal caudal informativo que gravita decisivamente sobre la historia narrada, modela la imagen de un Lector que conozca tanto de la destrucción de Sodoma, del caso de la mujer de Lot y de los trabajos de Hércules, cuanto de las experiencias de Reichenbach, de la frecuencia de ondas o sobre magnetismo animal. Pero si la Enciclopedia del Lector es previsible en el primer caso, al menos en términos de cultura general, no lo es en la segunda y tampoco la brecha irreparable con el otro discurso que se incorpora como un cuerpo extraño a la ficción.

Ahora bien. Vistos en su semejanza, ambos procedimientos cumplen idéntica función narrativa, permiten no solo el pasaje y la conversión de un discurso en otro por una operación de intertextualidad múltiple, sino que proveen el eje de lo verosímil en donde se produce la grieta, la fisura, lo no explicado, el vacío del dato que gesta el acontecimiento extraordinario o, si se prefiere, inverosímil. El material documental que permite el embate de lo fantástico proviene de una doble vertiente que opone, desde el punto de vista semántico, lo legendario a lo científico, pero que se equivalen funcionalmente dentro del sistema del texto. El narrador los presenta como análogos en cuanto a su valor de “verdad”, aunque no pueda hacerlos ingresar con la misma felicidad dentro del tejido discursivo (no había paradigmas literarios fuertes, todavía,

para la ficción científica).

La posición que el narrador ocupa dentro del circuito de la comunicación narrativa señala también algunos procedimientos interesantes. O bien el narrador finge haber recibido la historia después de sucesivas retransmisiones (del monje al peregrino y de éste al narrador en “La estatua de sal”; de Antonia a la criada y ella al narrador en “El escuerzo”; a través de un espíritu “desencarnado” en “La lluvia de fuego” y “El origen del diluvio”); o bien por la amistad fortuita y singular que el narrador ha trabado con hombres de ciencia que le explican, generosa pero secretamente, sus experimentos (“Un fenómeno inexplicable”, “Viola Acherontia”, “La fuerza Omega”, “El Psychon”, “La metamúsica”), o, finalmente porque es el propio narrador el que lleva a cabo la terrible experiencia (“Yzur”). La palabra del narrador tiene valor testimonial, pero es un testimonio calificado, un mediador privilegiado para dar cuenta del misterio. Veamos esto con más detalle.

Si se refieren descubrimientos científicos, el protagonista es un sabio, solitario, marginal, un individuo especial o mentalidad superior y el narrador, un espíritu afín al que se le franquea la confianza y se le abren las puertas del laboratorio secreto. Frases como “Encuentro en usted por primera vez a un hombre capaz de comprenderme” (“Un fenómeno inexplicable”) o similares caracterizan esta relación de *primus inter pares*. Formalmente, el procedimiento es idéntico al que produce un narrador que asiste a la evocación de un espíritu como medium de una terrible revelación conservada por siglos, en un pasado remoto. Es decir, el narrador es destinatario de una revelación y es capaz de reproducirla evocativa y lingüísticamente “como si hubiera estado allí”, sin importar el tiempo y la distancia con los hechos. Tal procedimiento destina un “deber creer” al Lector en esa voz narrante cuya fuente de saber no está en los libros exclusivamente, sino en un encuentro personal, espiritual o psíquico de diferente naturaleza, en esa mezcla de azar y necesidad, que es propia del fantástico.

Este narrador absoluto disimula no obstante su saber absoluto sometiéndolo a la convención del género y con ello inscribe un

Lector que lee “una ficción” que le promete la aparición, lo inexplicable, el suspenso. Preparadas muy cuidadosamente, con un ritmo de vaivén tonal creciente, las tensiones-distensiones en el desarrollo lineal de los acontecimientos, producen sensación de equilibrio precario que amenaza quebrarse en cualquier momento. Para eso están los numerosos anuncios, señales e indicios que preparan las expectativas y guían el juego de las previsiones: “¿De dónde venía aquel extraño granizo? Aquel cobre ¿Era cobre?” (“La lluvia de fuego”); “Una idea terrible me asaltó” (“Viola Acherontia”), destinados a crear una atmósfera extraña, reforzada por el estrechamiento paulatino del lugar donde hará su aparición el fenómeno insólito.

No querríamos aquí abundar en ejemplos del aliño constructivo de estos relatos. Sólo destacamos que casi todos los recursos destinados a producir el efecto de fantástico vigentes en la narrativa del siglo XIX, analizados por Todorov en su ya clásico libro, se encuentra en ellos, incluida la específica “vacilación” que, representada a menudo por un personaje con el que puede identificarse el lector real, tiene siempre función activa, acicatea, provoca la duda acerca de la verdadera naturaleza de los acontecimientos. Estos acontecimientos son el núcleo sensible de la organización narrativa y semántica. Observados en conjunto todos son un castigo para los humanos que, individual o colectivamente, transgredieron un oscuro límite, lo prohibido, lo que no está escrito en ninguna parte pero constituye un exceso. Los protagonistas, impulsados por un “no poder no hacer” desataron irresponsablemente ciertas fuerzas, misteriosas, latentes, corpóreas o invisibles que se volvieron contra ellos causando muerte, mutilación, fracaso, agonía. Tales son, entendidas literalmente, las “fuerzas extrañas” a las que alude el título del *corpus*.

Pero si, desde el punto de vista de las convenciones del género, la sanción del narrador parece admitir la incognoscibilidad de la verdadera naturaleza de estos fenómenos, como estrategia para un lector que se satisfaga con el puro goce del misterio ambiguo, también demanda un Lector que, situado en el mismo nivel que el

Narrador, descubra que éste hace algo más que contar historias, las “revela”, las destina para un grupo más reducido de los que, como él, se interesan por formas diferentes y experimentales de captación de lo real, prohibidas, secretas, negadas para la ciencia y el saber oficiales.

Nos situamos así en el plano de la manifestación de la conciencia autoral que utiliza el recurso a lo fantástico para eludir la censura y destinar un saber cifrado. Quien no comprende las claves, se margina y cae en la trampa de considerar sobrenatural o inexplicable un fenómeno oscuro para su intelecto. El sentido de la vista, figura bi-isótropa en el mundo de “Las fuerzas extrañas” ilustra bien el pasaje hacia la revelación del misterio que sólo es, en su contra cara, ignorancia. El tema de la mirada aparece en los cuentos con diversas variantes, pero generalmente acompaña la emergencia del hecho extraordinario. Los ejemplos son abundantes: “Dime qué viste cuando tu rostro se volvió para mirar” le dice el monje a la mujer de Lot un instante antes de que ella le revele el secreto (“La estatua de sal”); “Quería ver qué salía de mí siendo yo mismo”, y la mirada comprueba lo increíble (“Un fenómeno inexplicable”), recordamos la mirada humanizada de Yzur antes de morir, la ceguera radiante del músico en “La metamúsica”, la mirada terrible de la madre del muchacho en “El escuerzo”, la que Hércules pasea sobre el pueblo que viene a salvar (“Los caballos de Abdera”) ... y podríamos seguir enumerando. La vista es el medio privilegiado que inicia el proceso de transformación de lo irreal en real, de lo desconocido en conocido, de la oscuridad en luz. Ver es saber, es experiencia de los límites, allí donde el narrador espera encontrar a su lector-discípulo-iniciado.

Lo fantástico adquiere en otro nivel, como ocurre con la alegoría, la dimensión de lo verdadero. Lo extraordinario es en apariencia sobrenatural porque el hombre es un ser finito que no puede conocer la totalidad de lo real. En rigor, no hay misterios en el Cosmos, pero la mayoría de los seres humanos no está todavía capacitada para entender y su “mirada” no puede apartar las sombras y des-velar el misterio del universo, que se presenta como un

alucinante espacio de fuerzas en equilibrio. La cultura antigua dejó constancia de estas fuerzas originales en sus creaciones míticas o en leyendas que atesoran un saber nada ingenuo, que el hombre contemporáneo se empeña en resolver por vía de las ciencias experimentales. El científico ha reemplazado al hechicero y al alquimista, como encargado de averiguar los secretos de una naturaleza llena de peligros aunque fascinante. Hechicero y hombre de ciencias coexisten en el jardinero de “Viola Acherontia”, cuento semánticamente privilegiado a nuestro juicio que articula la dualidad temático-estilística de todo el conjunto.

Sin embargo, el hacer humano no es sancionado positivamente. Las únicas triunfantes son las “fuerzas”, verdaderos *deus ex machina* del universo ficcional, en apariencia, fantástico. La ficción del fantástico⁶ permite eludir la censura ideológica y posibilita la circulación de un discurso prohibido que alude a lo Otro, lo desconocido, lo invisible, que debe ser buscado fuera del saber convencional y por ende, fuera de las fronteras del texto, en la doctrina.

Hombre y escritor de encrucijadas, Lugones se halla instalado entre el fantástico decimonónico y las incipientes formas de ficción científica.⁷ De aquí su modernidad y su caducidad, la oscilación entre la prosa poética y la didáctica, la audacia del pensamiento y la rigidez arquetípica del plan, lo sobrenatural y lo natural en armonía complementaria. Por ello los relatos de “Las Fuer-

6 Diferenciamos aquí *el* fantástico de *lo* fantástico, el primero se lee como ficción en la serie literaria, el segundo es una cuestión de creencia. Para este tema cfr. Pampa Arán, *op.cit.*, 1999: 13.

7 Lugones se pronunció siempre por la relación Arte-Ciencia. En 1896, elogiando el cuento “Nelly” de Holmberg, sostiene: “es para mí indudable que la ciencia al avanzar ensancha el campo de las aspiraciones artísticas, porque descubre –descubrimiento que quiere decir apertura de horizontes– y porque si es al modo de una esfera que al agrandarse multiplica los puntos de contacto con lo desconocido, al decir de Spencer, esa complicación del inmenso misterio universal, esa ampliación de la sombra ejecutada por la luz crea para el Arte una especie de grande atmósfera, más respirable cuanto más profunda”. (Diario *El Tiempo*, 14-09-1896) No debemos olvidar que la formación intelectual de Lugones estuvo marcada por el desarrollo de las ciencias naturales, sobre todo a partir de la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba, fundada en 1869 durante la presidencia de Sarmiento.

zas Extrañas” son el testimonio augural de una época: “La lluvia de fuego” hace pensar en una catástrofe atómica, “La fuerza Omega” en el rayo láser, “Viola Acherontia” en los descubrimientos de la genética o en los experimentos genocidas durante la segunda guerra mundial. Y por encima de estas asociaciones puntuales está la angustia fáustica del hombre contemporáneo, la posibilidad apocalíptica.

Dentro de la evolución de la literatura fantástica argentina, Lugones ha contribuido a la fundación del género, que hace su aparición autónoma entre 1875-1895, a partir de la obra de Eduardo Holmberg y de otros cultores menos sistemáticos (Carlos Olivera, Carlos Monsalve, Marín García Mérou, Eduardo Wilde), estimulados por el desarrollo de la ciencia positiva no menos que por la influencia de Poe.

Lugones fue sin duda un precursor. Pero la literatura de tema fantástico —como la poesía— fue en su concepción un instrumento de conocimiento. Las estrategias narrativas y discursivas de la colección de cuentos (aunque no todos lo son en propiedad) señalan la intención de ficcionalizar un saber acerca de lo oculto y de lo invisible que se inscribe en una tradición modernista cuyo modelo era Rubén Darío, quien a fines del siglo XIX buscó en los movimientos simbolistas y teosóficos un “sincretismo de ciencia y espiritualidad” (I. König, 1984:106-107) que pretende incorporar la ciencia experimental para trascenderla a través de otros poderes mentales superiores. Intenta ser una ciencia psicologista o espiritualista que aspira a descifrar “el divino misterio de la vida universal” (Darío, “El mundo de los sueños”) y que, desde el punto de vista artístico, lo incita a estetizar lo que puede aparecer como irracional y como terrible.

3. EL SABER SECRETO

Incluida intencionalmente en el mismo libro, la “Cosmogonía en diez lecciones” contiene los principios de una explicación ordenada y razonada, de la aparición, evolución y periodicidad de la vida en el universo, que puede resultar más insólita que la misma ficción:

Todas las manifestaciones de la vida son formas de pensamiento, puesto que lo son de la energía absoluta en su doble trabajo de integrarse y desintegrarse, pero entonces, también las fuerzas son seres inteligentes en proporción con su mayor vecindad a la energía de donde proceden. ("La inteligencia en el Universo", *Novena Lección*).

Entonces para el Hombre sólo hay una forma de acceder al orden universal y convivir con las fuerzas planetarias: es transformar el pensamiento en energía, desintegrarse en cierto modo para hacerse Uno con el universo, participante del Todo. El Hombre sólo es una parte de la inteligencia planetaria que en sucesivas metamorfosis se "encarna" una y otra vez, en estadios evolutivos cada vez más perfectos, porque: "Una sola es la ley de la vida, lo mismo para el insecto que para la estrella" ("El hombre", *Décima Lección*).

La Cosmogonía, cuyo contenido no viene al caso tratar aquí, desarrolla el proceso de creación del mundo y aparición del hombre negando el materialismo científico, el evolucionismo darwinista y las religiones apoyadas en lo sobrenatural y en la existencia de un dios que crea *ex nihilo*. Se encuentra en una posición contraria a los círculos de la cultura oficial, tanto de la académica como de la religiosa. Quien se dice mero transcriptor de las "lecciones" y que, además se ha decidido a "publicarlas" (*Proemio*), se presenta como el autor real, Lugones, quien traslada una vez más la responsabilidad de lo dicho a un espíritu astral que se le aparece en la Cordillera de los Andes (dato que luego recuperaremos) y le comunica el saber una noche junto al fuego.

Demasiado subversivo para su época, comienzos de siglo y acaso más para esta latitud geográfica, el discurso debe ser enmascarado en una sucesiva cadena de seudonarradores que se comunican misteriosamente, que se entienden por señales, que reciben mensajes del más allá. Trastornar la visión antropocéntrica, pregonar la reencarnación, rechazar el monoteísmo y pronunciarse por algo así como un espiritualismo racional eran razones más que suficientes para saberse al margen del orden cultural.

Se ha querido ver en la vertiente esotérica del movimiento

modernista el resultado del impacto producido en los artistas e intelectuales por el desarrollo industrial y la expansión neocolonial del capitalismo europeo y norteamericano, la aparición de las metrópolis y el optimismo materialista que caracteriza el principio de siglo, una *belle époque* asentada sobre el poder del dinero, la secularización y el progreso indefinido, sosteniendo que los modernistas manifestaron una actitud ambivalente ante los cambios, buscando aislarse en el arte como rechazo al ascenso del gusto burgués, pero por otra parte, mostrando la fascinación por nuevas formas de acceso al conocimiento. (König *cit.* G. Simmel, 1984: 98-110).

Lugones sin duda participa de la inscripción modernista y es harto conocida su amistad con Darío. Pero es evidente que su compromiso con el ocultismo, la teosofía, la parapsicología, así como la investigación en fenómenos paranormales, formaron en él un cuerpo de doctrina que sostiene toda su producción en lo artístico, pero también en los ensayos filosóficos, históricos y pedagógicos. Su participación en la Rama Luz, filial argentina de la Sociedad Teosófica Internacional⁸ y su rango en la Liga Masónica pueden parecer hoy un delirio marginal, pero no era así en la práctica. Con un enorme caudal de lecturas elabora una versión de la teoría de los arquetipos universales, afianzados en el paradigma de la mitología helénica, el poder de la palabra como fuerza de revelación del vínculo de lo Uno con el Universo, de la mente individual con la mente astral y con una intemporalidad que se mide en términos de sucesiones y reencarnaciones.

Sobre este esquema doctrinal Lugones se autoasigna un “lugar profético, canonizador y magistral” (Viñas, 1989: 10) en el siste-

8 Su hijo afirma que algunos cuentos fueron publicados en la *Revista Philadelphia* de estudios teosóficos y aclara: “La Sociedad Teosófica Internacional fue fundada en 1875 por Elena Petrova Blavatzky y por el Coronel Olcott. pormenores que traigo a colación porque mi padre junto con varios argentinos, entre ellos Alejandro Sorondo, pertenecieron a dicha secta y siguieron su doctrina. En la ciudad de Córdoba, hacia 1891, se inició nuestro escritor en los misterios de aquella escuela filosófica, bastante en boga por aquellos años” (*Las primeras letras de Leopoldo Lugones*. Reproducción Facsimilar. Bs.As., Centurión, 1963. Nota Nº 37).

ma de la cultura nacional, tratando de fundar o descubrir una mitología vernácula que recuperara la matriz del modelo helénico o pagano, que él interpreta como origen de la libertad individual en oposición al dogma asiático de la obediencia (representado en el cristianismo al que por entonces combatía) y cosmológicamente encarnado en la eterna batalla entre fuerzas solares y fuerzas lunares.⁹

4. EL ESCRITOR MILITANTE. LA IDEOLOGÍA

Retomando una idea elaborada por Altamirano/Sarlo (1997), siguiendo a Bourdieu, es interesante examinar el horizonte intelectual de esa época para observar la emergencia de dos fenómenos concomitantes, la función del intelectual y la del escritor “profesional” como actividades independientes de los otros poderes (económico, político, religioso), a los que disputan la autoridad sobre la cultura, lo que constituye un hecho novedoso en la organización del campo intelectual argentino. En esta zona de emergencia es necesario ubicar a Lugones, para diferenciar su participación de la de los escritores del ‘80 y para entender mejor la gravitación de su pensamiento y de su acción discursiva, tanto en lo artístico como en lo político.

Esta efervescencia del campo intelectual a principios de siglo, siempre siguiendo el razonamiento de Altamirano/Sarlo, se ve estimulada en torno a los temas de la identidad nacional por la proximidad de los festejos del Centenario que tiene a la ciudad de Buenos Aires como protagonista, dada su condición de metrópolis en plena expansión socioeconómica. Los componentes del “horizonte ideológico” entre 1900-1910 son variados y entre ellos se señalan:

⁹ El arquetipo basado en la contraposición teogónica Sol-Luna impregna la obra de otros escritores argentinos no menos importantes que Lugones, como los *Cuentos* de Joaquín V. González y las obras dramáticas de Arturo Capdevila. Cfr. mis trabajos “El modelo cultural en los cuentos de J.V. González” (mimeo) y “Pasión y redención en la obra dramática de A. Capdevila” en *La Voz del Interior*, Córdoba, domingo 5 de junio de 1983.

—La “revisión de las certidumbres democráticas, racionalistas y progresistas” que se encuentran en la opción de profundizar esta dirección de un proyecto modernizador para el país y los que se inclinan hacia un conservadorismo, dada la escalada de movimientos obreros, socialistas y anarquistas; las zonas sociales políticamente conservadoras defienden también la pureza lingüística frente a la mezcla de lenguas que había traído el aluvión inmigratorio;

—El hispanismo, que alimenta el mito de la raza y de la herencia en un viraje hispanoamericanista después de la guerra de Cuba, reanudando un vínculo interrumpido e impugnado por el liberalismo (influencia de Unamuno y Ganivet en Rojas y Gálvez y no olvidemos los cambios de expresión y tema en Darío, como en “Caupolicán”, “A Roosevelt”);

—Y vinculado con la corriente modernista que señaláramos al comienzo, la influencia del “arielismo”, orientación ideológica enfatizada por la obra de José E. Rodó (escritor uruguayo) que se apoya en la impugnación de la civilización material del progreso y del utilitarismo, cuyo paradigma lo encarna la creciente expansión de Estados Unidos. *Ariel* (1900) propone un ideal de vida que conjuga el mensaje moral del cristianismo con la armonía de la cultura griega, formulando un programa ético y estético muy cercano al de Lugones. Rodó advierte también sobre los peligros que encarna una democracia que se degenera, conmovida por el cosmopolitismo.

Sin duda, el arielismo forma parte de diferentes matices de las filosofías espiritualistas, que reaccionan contra la ciencia positiva, sinónimo de materialismo y de experimentalismo. Cuando Lugones afirma en el *Prometeo* (1910): “urge la espiritualización del país”, está recogiendo parte de esta tendencia que integra, como ya vimos en su propia teoría hermética.

Entonces, estas tensiones se viven de diferente manera en los sectores del campo intelectual y especialmente en el que nos interesa, que es el del hombre de letras, generando un nuevo perfil del escritor nacional que se atribuye una misión desde la literatura,

según el campo de militancia ideológica y esto puede rastrearse en las memorias o escritos de Payró, de Gálvez, de Giusti, de Rojas, cada uno de ellos adoptando una posición y un matiz diferencial frente a todos estos problemas, suscitados por la secularización de las instituciones y la reconfiguración del espacio social en la Argentina de comienzos del siglo.

Las Fuerzas Extrañas ingresan a un conjunto de obras escritas por Lugones entre 1905 y 1916 en cuyo eje están los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo (1910), fecha clave para pensar en el origen y destino de la nación. *La Guerra Gaucha* abre el ciclo en 1905, y es la épica fundacional que celebra la apoteosis del héroe solar (Güemes), cuyo correlato es *El payador* (1916) donde reúne las conferencias sobre el Martín Fierro dictadas en el teatro Odeón en 1913, con el que se inicia la crítica letrada sobre el poema de Hernández. La figura del payador representa “el alma de la Patria en formación” y cumple la función de los rapsodas en las epopeyas antiguas según el modelo homérico, recogiendo la tradición oral de las campañas. Son obras que muestran una génesis histórica vinculante con otra tradición paradigmática, la helénica.

Mientras que *Las fuerzas Extrañas* de 1906 y *Prometeo. Un proscrito del Sol* (1910) –cuyos vínculos, especialmente con la “Cosmogonía...” vuelve explícitos en el prólogo de este último– están destinadas a mostrar las fuerzas de la mente, el ideal prometeico, el origen de la humanidad superior. Es decir son obras de educación, entre ficcionales y ensayísticas, en las que se desarrolla la teoría de la Patria como “el lugar” y “el cuerpo” destinado a reencarnar las fuerzas arquetípicas de la humanidad superior cuyo modelo estaba en el helenismo pagano y su clave en la mitología leída desde el platonismo. Son obras que interpretan un destino.

Se trata de crear, como señala Montaldo (1989: 35), “un modelo cultural para el Estado”, que Lugones impulsará desde un lugar central en el sistema literario y la función en cargos importantes como Inspector General de Enseñanza Media en el Ministerio de Educación, primero designado por Magnasco y luego por J.V.González (1903-1907). Para Lugones el destino de la Nación

proviene de un determinismo cósmico, una conjunción de fuerzas visibles e invisibles de las que se siente intérprete y profeta. Junto con Gálvez (*Solar de la raza*, 1913) y con Rojas (*La restauración nacionalista*, 1909) están empeñados en establecer un nacionalismo cultural emparentado con una idea de pureza originaria.¹⁰

Las consecuencias políticas que entraña tal modelo de cuño aristocratizante y nacionalista sólo pueden medirse años más tarde en la oposición de Lugones al proyecto modernizador y democratizador que se inicia en 1918 con el triunfo de Irigoyen y finalmente la adhesión de Lugones al golpe de Estado de 1930 y la ideología que encarnaba, como reacción de oposición a los gobiernos populares en pro de las fuerzas mesiánicas que representarían a “los mejores”.

Si hemos dado todo este rodeo mostrando el horizonte intelectual del periodo del Centenario es en función de fundamentar la interpretación de *Las Fuerzas Extrañas* desde varias intersecciones que el género fantástico elabora para cumplir una función estética y política en relación a otros discursos sociales con los que entra en diálogo o polemiza.

Aunque el conjunto de cuentos de ese libro pueda parecer a simple vista ajeno al escenario de la vida nacional, no lo es en absoluto. Es más, abona cierta hegemonía discursiva del mito sobre el origen y la tradición nacional, a partir del gobierno y control de las “fuerzas”, humanas y astrales, revelación que sólo reciben y entienden acabadamente unos pocos elegidos, ubicados en un meridiano geográfico como los Andes del Sur según el relato de la Cosmogonía que completa el libro. El fantástico, como dice Jackson (1986), siempre está hablando de “lo invisible de la cultura”, ya sea para silenciarlo o para hacerlo ingresar al *establishment* como fuerza de control social.

10 Algunos cuentos de LFE permiten entender que el mono es una versión degradada (y posterior) del hombre y se lo compara con la raza negra, porque según la doctrina provendría de una intervención desdichada de las fuerzas de la oscuridad. Esta teoría se opone a la noción evolutiva darwinista

Lugones representa claramente la función institucional de la literatura y del género en cuanto a que éste regula lo que puede ser dicho y escrito en un momento dado del sistema literario, así como la interacción del fantástico con otros discursos sociales que discuten acerca de lo real y de lo verdadero, nociones que sustentan el orden simbólico dominante.

BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Carlos, Beatriz Sarlo: "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos" en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Bs.As., Ariel, 2ª.edic. 1997:161-199.

Altamirano, Carlos: "La fundación de la literatura argentina" en *Ensayos argentinos... op.cit.*, 1997: 201-209.

Arán, Pampa: *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba, Narvaja Edit., 1999.

Bajtín, Mijaíl: "Formas del tiempo y del cronotopo en la novela" [1937-38] en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989:237-409.

Barcia, Pedro L: "Estudio preliminar" a *Las fuerzas Extrañas*, Edic. del 80, Bs.As., 1984.

Ghiano, Juan C.: "El narrador y los protagonistas en LFE" *Revista Nacional de Cultura*, Public. de Humanidades, Artes y Ciencias, Bs.As., Secretaría de Estado de Cultura, Año I, N°1:9-28.

Floria, Carlos, César García Belsunce: *Historia política de la Argentina contemporánea 1880-1983*, Alianza Univ. Bs. As., Madrid, 1988.

Jackson, Rosmary: *Fantasy. Literatura y subversión*. Bs.As., Catálogo Edit., 1986.

König Imtrud: *La formación de la narrativa fantástica Hispanoamericana en la época moderna*, Verlag Peter Lang, Frankfurt, 1984: 88-192.

Montaldo Graciela: "Polémicas", en D. Viñas (dir) *Historia social de la literatura argentina* cap. I, Tomo VII, Bs.As., edit. Contrapunto, 1989: 31-48.

- Piglia Ricardo: "Lugones y las fuerzas extrañas" en *La Argentina en pedazos*, Bs. As. Edic. de La Urraca, 1993: 52-54.
- Rama Ángel: *La ciudad letrada* (cap.V) Edic. del Norte, Hanover, USA, 1984: 105-134.
- Romero José Luis: *El desarrollo de las ideas en la Argentina del siglo XX*, México, FCE, 1965.
- Speck, Paula: "LFE. Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata", *Rev. Iberoamericana*, nº 96-97, julio-dic. 1976: 411-426.
- Viñas David (dir): "Presentación" al Tomo VII de la *Historia social de la literatura argentina*, Bs.As., edit. Contrapunto, 1989.