



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

“LA PALABRA SECRETA: *CUENTOS FATALES* COMO ALEGORÍA LITERARIA
DEL MITO DEL ETERNO RETORNO PARA EL FUNCIONAMIENTO DE LO
FANTÁSTICO”

Tesis para optar el título de Licenciado en Lingüística y Literatura con mención en
Literatura Hispánica que presenta la

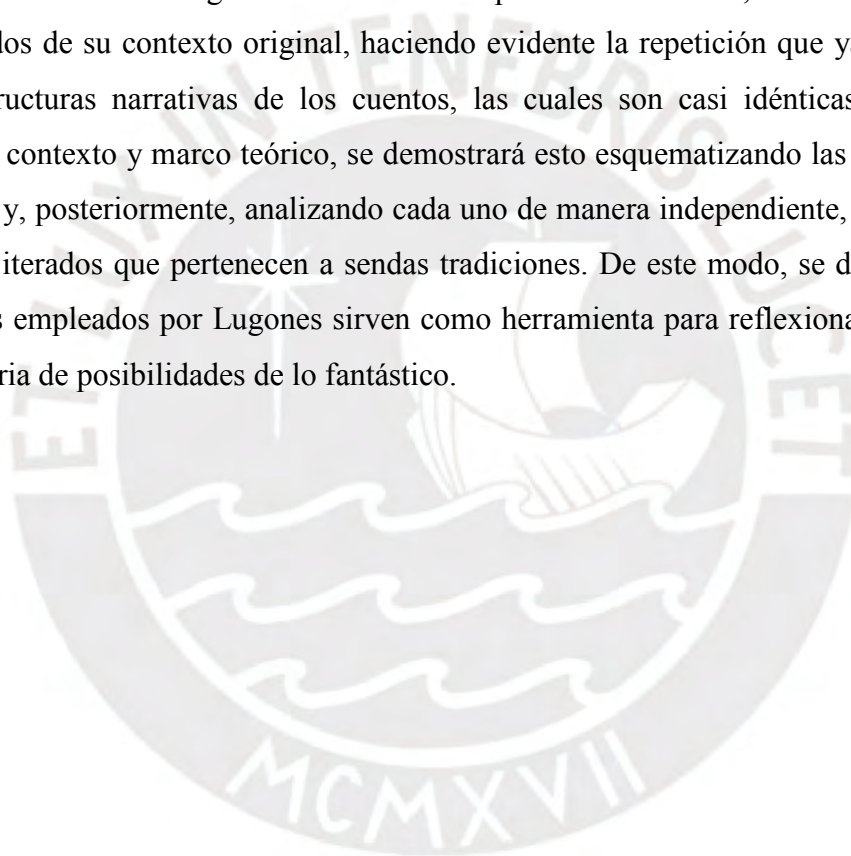
Bachiller:

MARIANGELA UGARELLI RISI

ASESORA: DRA. SUSANA REISZ CANDREVA

Resumen

Esta tesis explora el poco estudiado libro *Cuentos Fatales* de Leopoldo Lugones, enfocándose en el eterno retorno de lo mismo en relación a las posibilidades de lo fantástico. Si bien el autor es frecuentemente recordado no por su escritura sino por su oscura historia y linaje, esto no deslucen su trabajo, que debe ser apreciado por su valor. Se plantea repensar los cuentos para entender que el hecho de que la colección obedezca a ideas de la construcción del cuento fantástico clásico del siglo XIX no es un retroceso, como cierta crítica ha pretendido enmarcarlo, sino una exploración de las posibilidades de lo fantástico. Esto se logra mediante una repetición de temas, ideas y personajes, descolocados de su contexto original, haciendo evidente la repetición que ya se evidencia en las estructuras narrativas de los cuentos, las cuales son casi idénticas. Después de plantear el contexto y marco teórico, se demostrará esto esquematizando las estructuras de los relatos y, posteriormente, analizando cada uno de manera independiente, resaltando los elementos iterados que pertenecen a sendas tradiciones. De este modo, se demostrará que los espejos empleados por Lugones sirven como herramienta para reflexionar acerca de la combinatoria de posibilidades de lo fantástico.



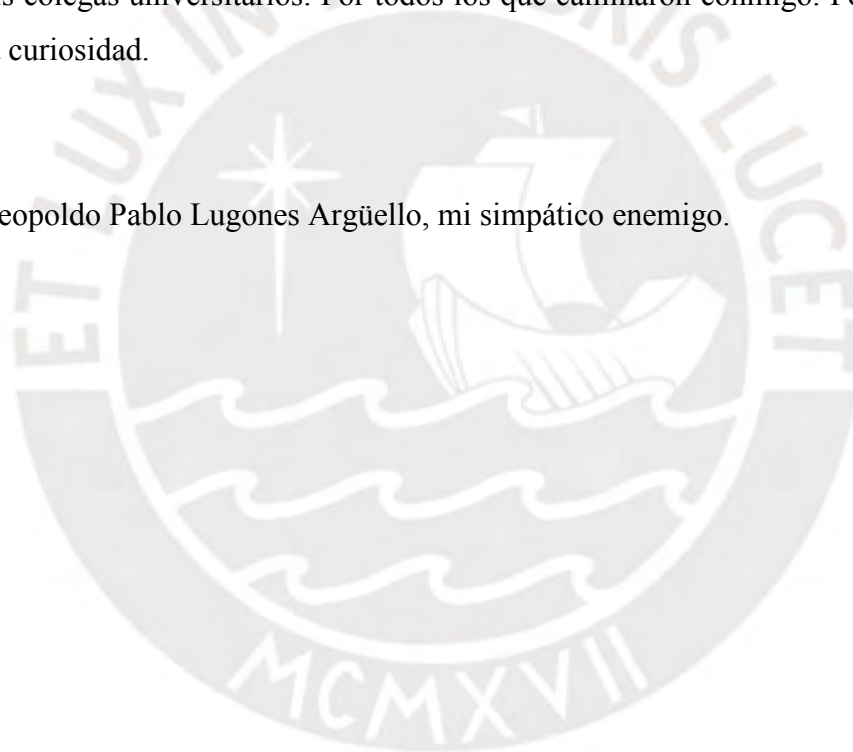


A la memoria de Gérard Genette

Un brindis

En aquel restaurante, un tanto bullicioso, si se quiere, Julio D., Fabián Lemos, Julián Eguía y el poeta me piden que dé el brindis de honor. Antes que por nadie, por Susana Reisz, quien asesoró esta tesis. La agudeza de sus observaciones me dio luz para descifrar las idas y vueltas de estos fatales cuentos. Por mis padres, siempre apoyándome en mis travesías por más riesgoso, sobrenatural y espeluznante que se vea el camino. Por Arturo Ruiz, la mitad más bella del nosotros, quien dio cada paso de esta travesía conmigo. Por Patricia Horna, mejor amiga, mejor persona, quien hizo posible todo esto. Por Verónica Ríos, Estela Espinoza y mis amigas del colegio, cuya inquebrantable fidelidad me mantuvo en pie en los momentos más complejos de esta aventura. Por Carmen Araujo, Bárbara Ramos y todos mis colegas universitarios. Por todos los que caminaron conmigo. Por Isidora y su contagiosa curiosidad.

... y por Leopoldo Pablo Lugones Argüello, mi simpático enemigo.



Índice

Introducción.....	1
Capítulo I: Marco Teórico-Histórico.....	3
Parte I: Lugones y los <i>Cuentos Fatales</i> : Historia de una leyenda.....	3
I. La leyenda negra de Leopoldo Lugones.....	3
II. Estado de la cuestión.....	6
III. Leopoldo Lugones en su tiempo.....	9
IV. Lugones, los modernistas y la teosofía.....	12
Parte II: Lo fantástico en disputa.....	14
I. Términos y definiciones: Un lío fantástico.....	14
I.I. Uno bajo muchos nombres: ¿Qué es lo fantástico?.....	16
I.II. Lo fantástico en el mundo hispano y más allá: Matando al padre.....	18
I.III. Epistemología, ontología y Posmodernidad.....	20
II. Entre Thoth y Bajtín: El eterno retorno de lo mismo.....	22
II.I. Tema y variaciones: La noción de repetición en Bajtín y Derrida.....	24
Capítulo II: <i>Cuentos Fatales</i> o la inevitabilidad del destino trágico.....	27
Parte I: <i>Cuentos Fatales</i> como conjunto: Estudio Temático y Estructural.....	30
I. Similitudes temáticas.....	39
II. Divisiones de los relatos (o su ausencia).....	40
III. Monologismo y dialogismo de los <i>Cuentos Fatales</i>	41
IV. Los narradores y lo fantástico.....	45
Parte II: Las fuerzas fatales: Lugones, intertextualidad y figuras narrativas.....	45
I. Ondas paralelas: ¿Continuidad entre <i>Las Fuerzas Extrañas</i> y <i>Cuentos Fatales</i> ?..	46
II. Círculos y líneas.....	46
II.I. Fuerza: La línea.....	47
II.II. Fatalidad: El círculo.....	49
Capítulo III: Análisis individual de los relatos.....	51
I. “El Vaso de Alabastro”.....	51
I.I. Mr. Neale como narrador.....	52

II. “Los Ojos de la Reina”	56
III. “El Puñal”	62
III.I. El Fedayín en Afganistán: Una historia repetida.....	63
III.II. Entre hashashin, faraones y científicos: El puñal como objeto fantástico.....	64
III.III. Mi estrella mala: La incuestionable fatalidad.....	65
III.IV. La Palabra Secreta.....	65
IV. “El Secreto de Don Juan”	66
IV.I. La tradición donjuanesca.....	67
IV.II. Intertextualidad y teatralidad.....	68
V. “Águeda”	71
V.I. El gaucho como figura literaria.....	71
V.II. Lugones y la gauchesca.....	74
V.III. <i>La Guerra Gaucha</i>	75
V.IV. Águeda.....	76
V.V. El gaucho Nazario Lucero.....	76
V.VI. Amor y Fatalidad.....	79
V.VII. Águeda como heroína gótica.....	80
V.VIII. Donata, lo maravilloso y lo fantástico.....	81
V.IX. Elementos metatextuales del relato.....	83
Capítulo IV: La fatalidad de la palabra.....	84
I. Ra y Apofis: la Historia vs. las historias.....	84
II. Las palabras que amansaban al cerro: El poder vocativo de la palabra.....	85
III. La flor roja del Champaquí: Lugones autor y Lugones escritor.....	86
IV. Verosimilitud.....	87
V. Metatextualidad.....	88
VI. Variación o “La Esfera de Pascal”.....	88
Conclusiones.....	90
Bibliografía.....	92

Conjuro I

En los Conjuros que aquí comienzan se narra la Salida del Alma hacia la plena Luz del Día, su Resurrección en el Espíritu, su entrada y sus viajes en las regiones del Más Allá.

Son estas las palabras que deben pronunciarse el día de la Sepultura, cuando el Alma, separada el Cuerpo, ingresa en el mundo del Más Allá.

¡Salve, oh Osiris, Toro del Amenti!

¡He aquí que Thoth, Príncipe de la Eternidad, habla por mi boca!

Ciertamente, ¡soy el gran Dios que acompaña a la Barca celeste en su navegación! Vengo ahora para luchar junto a ti. ¡Oh Osiris! Porque soy una de esas antiguas divinidades que hacen triunfar a Osiris frente a sus enemigos en la Pesada de las Palabras...

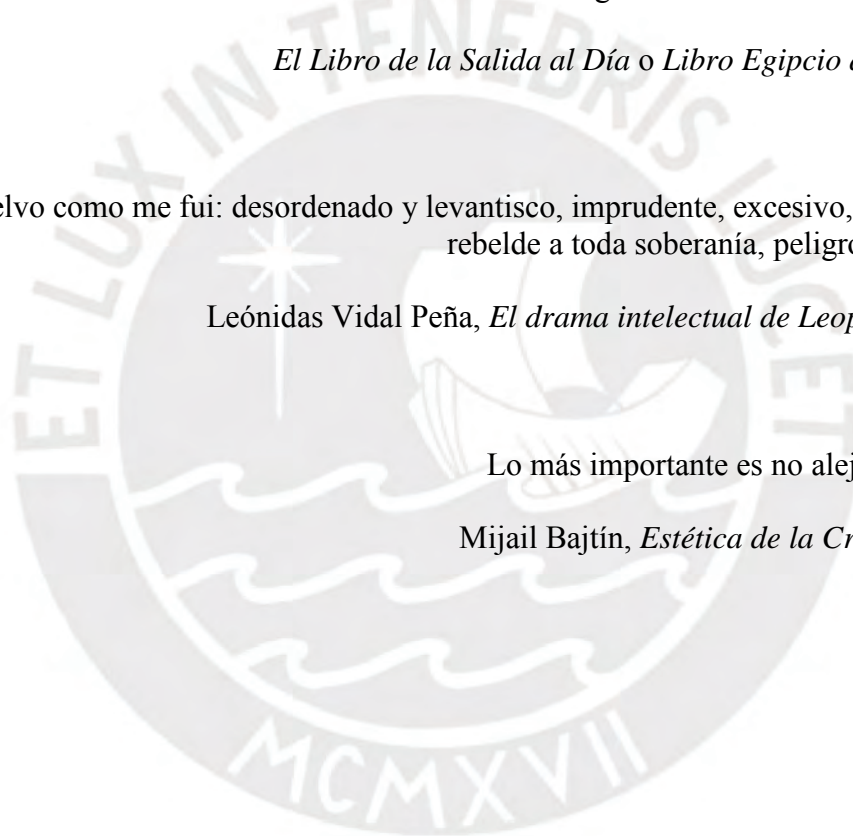
El Libro de la Salida al Día o Libro Egipcio de los muertos

Vuelvo como me fui: desordenado y levantisco, imprudente, excesivo, desagradable, rebelde a toda soberanía, peligroso al orden...

Leónidas Vidal Peña, *El drama intelectual de Leopoldo Lugones*

Lo más importante es no alejarse del texto.

Mijail Bajtín, *Estética de la Creación Verbal*



Introducción

Diez años después del éxito de *Las Fuerzas Extrañas*, el público espera con avidez el segundo libro de relatos de Leopoldo Lugones. Llegado el año 1924, Lugones publica una colección de cinco cuentos que previamente habían sido publicados en el diario *La Nación*. Bajo el nombre de *Cuentos Fatales*, los cinco relatos fueron vistos con ojos dubitativos por los contemporáneos del autor. Si bien tenemos evidencia de reseñas positivas, como la brevísima que escribe Gladys A. Barnes para *Books Abroad* en 1927, donde dice que “cualquiera de los relatos muestra que el autor es un maestro del arte de la narración” (traducción propia),¹ esta experiencia de lectura positiva no fue en absoluto la norma. Para 1968, varios años tras la muerte del autor, Julio Irazusta escribe en *Genio y Figura de Leopoldo Lugones* que *Cuentos Fatales* es “una segunda serie de *Las Fuerzas Extrañas*, con menos vigor y coherencia que la precedente” (189). “Lugones ha perdido la agilidad y la pericia. Qué lejos están estos relatos de esas entidades breves, armoniosas y brillantes que redondeó en *Las Fuerzas Extrañas*”, escribe Alba Omil en el mismo año para su libro *Leopoldo Lugones: Poesía y Prosa*. Entre estas voces que hacen eco del supuesto cansancio, los parlamentos largos, aburridos y poco naturales que estarían en el texto lugoniano, sería Tomás Alva Negri en *Lugones: Planteamientos para una crítica* (1984) el único en notar que el texto tiene un “valor innegable” (36). Sin embargo, esta voz, como los mismos cuentos, fue condenada al polvo y al olvido.

En la actualidad, la reacción casi unánime de la crítica es una estruendosa decepción. Los científicos, la “fantaciencia” y Darwin regresan alicaídos al laboratorio, y, en su lugar, el autor argentino invoca a polvorientas momias, amuletos antiguos y tópicos desgastados. Este “retroceso” solo pudo ser explicado por un cambio en el autor que había escrito *Las Fuerzas Extrañas*: ya no un ilusionado y joven agitador, Lugones, de cincuenta años, sería para este momento un hombre cansado y desilusionado, poseído por el lúgubre fantasma de la posguerra, que dedicaba todas sus energías al ámbito político, proclamando en Ayacucho “La Hora de la Espada”.

Quien puso la piedra lapidaria sobre la colección de relatos fue nadie menos que Jorge Luis Borges. Sus palabras sobre la colección, “la pompa de ciertas descripciones, algo mecánica, traduce la fatiga del escritor y su alejamiento de los temas tratados”

¹ “A collection of five short stories any one of which proves the writer a master of the art of story telling”.

(Borges, *Payador* XXXIV), han sido citadas una y otra vez, casi como una letanía, para describir al texto, agregando poco al comentario original, hecho alguien que, hacia el final de su vida, hubo de admitir la gran influencia de Lugones sobre su propia escritura.

Condenados por el *fatum* del tiempo, los relatos del segundo libro de cuentos fantásticos de Lugones duermen un sueño profundo, yacen impertérritos donde los dejó su autor. Tras casi cien años, los *Cuentos Fatales* han atraído poco más que polvo y menciones pasajeras (en su mayoría poco felices) en prólogos y antologías. Esto, en combinación con la ajada figura de su escritor, ha enturbiado la comprensión del texto.

Nos proponemos, entonces, despejar el panorama de lecturas imprecisas y plantear una nueva propuesta que logre dilucidar el verdadero valor del texto, intuido ya por Tomás Alva Negri. Argumentaremos, entonces, a favor de una lectura más compleja y detallada del texto de Lugones. Esta travesía iniciará con una recolección de los breves fragmentos en los que se menciona al texto, pequeñas luciérnagas en lo que es un bosque oscuro de signos iterativos. La repetición, el mito del eterno retorno, será el segundo de los temas a tratar, concepto a través del cual develaremos la estructura casi idéntica de los cinco relatos. Finalmente, la *close reading* de todos los pequeños elementos iterados nos llevará a una salida fantástica, donde nos reencontraremos con los *Cuentos Fatales* ya no como un pálido remedo de *Las Fuerzas Extrañas*, sino como un metacomentario sobre la potencialidad del género fantástico y el poder de la palabra literaria.

Capítulo I: Marco Teórico-Histórico

Parte I: Lugones y los *Cuentos Fatales*, historia de una leyenda

Cierta vez me dijo:
“Es mi destino que muchas personas me hayan odiado sin conocerme”

María Alicia Domínguez, “Leopoldo Lugones (Aproximación Humana)”

I. La leyenda negra de Leopoldo Lugones

Lugones, ya es, como menciona Borges en su texto *Leopoldo Lugones*, un autor marginado. A pesar de sus innegables contribuciones al ámbito político y cultural de la Argentina y toda Latinoamérica, ciertos elementos de su vida personal y de su producción han hecho de él una figura presta para ser construida como detestable. Uno de estos elementos es su radical giro político: del socialismo y el anarquismo hacia un fascismo obtuso y fundamentalista. El discurso dado por él en Ayacucho donde enunció la tristemente célebre frase “Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada”,² marcó su imagen de fascista, militarista y, peor aún, antidemocrático al apoyar el golpe de Urriburu, levantamiento para el cual escribió la proclama. Por ello, la generación siguiente de poetas ultraístas, de tendencias literarias y políticas radicalmente contrarias, lo rechazarían y condenarían a la sombra, construyendo así a su alrededor lo que podría denominarse una “leyenda negra”.

Otros elementos que han mellado la imagen del autor son la conducta de su hijo homónimo, Leopoldo “Polo” Lugones, figura también tristemente célebre, así como su relación con una joven más de treinta años menor que él hacia el final de su vida.³ Mariana

² Famoso discurso llevado a cabo en Ayacucho, Perú, en 1924 (año, recordemos, en el que se publican los *Cuentos Fatales*), donde declara que “Ha sonado otra vez la hora de la espada” y con ello el fin del pacifismo y la democracia. Me parece que estos breves párrafos del discurso suman estas ideas:

“Pacifismo, colectivismo, democracia, son sinónimos de la misma va cante que el destino ofrece al jefe predestinado, es decir, al hombre que manda por su derecho de mejor, con o sin la ley, porque esta, como ex presión de potencia, confúndese con su voluntad.

El pacifismo no es más que el culto del miedo, o una añagaza de la conquista roja, que a su vez lo define como un prejuicio burgués. La gloria y la dignidad son hijas gemelas del riesgo; y en el propio descanso de verdadero varón yergue su oreja el león dormido” (Lugones, *Payador* 306).

³ Leopoldo “Polo” Lugones, hijo del escritor, es conocido por haber sido un torturador particularmente cruel durante la dictadura e inventor de la picana eléctrica. Se dice que fue él mismo quien se interpuso entre su padre y Emilia Cadelago, la joven estudiante de la cual estaría enamorado su padre. Parece que hay mucho más escrito sobre la leyenda negra de la familia Lugones que crítica seria sobre la obra del patriarca. Para

Guzzante escribe para dar inicio a su artículo sobre la saga Lugones titulado “Leopoldo Lugones, el mayor de los venenos”:

Todos conocemos la historia negra de los Lugones: el poeta nacional que comulgó con la derecha, ideólogo del golpe militar de 1930 que derrocó al gobierno legítimo de Yrigoyen, escribiente de los discursos del general Uriburu, padre de un hijo torturador, iniciador de una genealogía de suicidios que culminaron con la muerte de su nieto Alejandro (el hijo de Piri Lugones, desaparecida por la última dictadura), en el mismo Tigre que el abuelo había elegido para tomarse el whisky con cianuro. (1)

Pablo E. Chacón hace eco de este sentimiento en su prólogo a *Las Fuerzas Extrañas*, titulado “Lugones, ese pobre campesino”:

David Viñas dijo alguna vez que Leopoldo Lugones era un hidalgo provinciano que bajó a Buenos Aires a hacer carrera. Provinciano era [...], hidalgo no es tan seguro. Algunos (otros provincianos) admiten que era provinciano, y hasta que era pobre, pero hidalgo nunca: criollo sí, y de los de ley, medio achinado, cabecita, orgulloso y respondón, enfrentado a muerte con el racismo y la frivolidad de los porteños, dicen esos mismos que no soportan escuchar que Lugones aprendió racismo y frivolidad de la mano de los porteños, y se convirtió en el más racista y frívolo de los provincianos [...]; también fue padre de un policía, Leopoldito, inventor de la picana eléctrica, comisario de Uriburu, y, ya muerto, abuelo de una militante montonera, asesinada en las mazmorras de la ESMA. (7)

Ante la pregunta por el Lugones que pudo conocer, Borges responde que: “el diálogo con él era difícil porque era un hombre más bien áspero, autoritario, que tendía a formular sus juicios en epigramas y entonces cualquier tema lo cerraba inmediatamente con una sentencia”. Al pensar en él sus “labios dibujan instintivamente la palabra «no», que era lo primero que él decía a cualquier idea que ofrecían a su juicio. Y creo que empezaba negando y luego inventaba las razones para su negativa” y agrega finalmente que “Era muy admirado, muy respetado, pero no creo que fuera un hombre querido” (Borges, *Textos Recobrados* 346-349).⁴

consultar la vida de Lugones, se puede referir al ya mencionado artículo y al interesante libro escrito por la bisnieta de Lugones, *Retrato de Familia*, de Tabita Peralta Lugones.

⁴ “Era una especie de tribunal que juzgaba en última instancia. Entonces uno se cansaba de una conversación en la cual los temas eran efímeros. Tanto es así que al pensar en Lugones mis labios dibujan instintivamente la palabra «no», que era lo primero que él decía a cualquier idea que ofrecían a su juicio. Y creo que empezaba negando y luego inventaba las razones para su negativa. Era un hombre que sin duda se sentía muy solo. Era muy admirado, muy respetado, pero no creo que fuera un hombre querido. Fuera de Luis María Jordán, de Gerchunoff y de algunos otros amigos que debe haber tenido, pero que seguramente eran personas alejadas de las letras” (Borges, *Textos Recobrados* 346-349).

En razón de todas las manchas sobre la figura de Lugones, Borges, autor también de algunas de ellas, escribe: “la imagen del hombre ha oscurecido la literatura escrita por él” (Borges, *Payador* XXXIV).

No sería justo, empero, olvidar los recuentos positivos de la personalidad de Lugones, como “Lugones (Aproximación Humana)”, escrito, cosa particular de notar, por una mujer,⁵ María Alicia Domínguez, quien entre elogios escribe que “La imagen de Leopoldo Lugones que yo atesoro no es solamente la de un altísimo poeta, sino también la de una persona tan fuerte y delicada que, a veces, pienso si llegará a ser del todo comprendida en este mundo...” (245).⁶

Si bien la persona llamada Leopoldo Lugones era bastante cuestionable (característica que comparte con no pocos autores), la relativa oscuridad a la cual ha sido condenada es literariamente injustificable: sus textos en prosa y en verso son material de valor para el canon argentino y latinoamericano, por lo cual deben ser analizados y estudiados con el detalle y detenimiento que ameritan. Citando a Ángel J. Battistessa en su texto “Palabras en el Centenario de un Poeta”, “Como siempre que de un artista se trata, en lo sustancial del balance lo único que cuenta –*lo que queda y no pasa*– son las obras” (XXXIX).

Dejando de lado a su autor y retornando al texto, *Cuentos Fatales*, más allá de poder adolecer o no de todas las faltas que se le imputan, es un texto innovador que rompe con los paradigmas del cuento fantástico. Al crear una compleja estructura narrativa basada en el mito del eterno retorno, Lugones hace que el cuento fantástico latinoamericano pase de ser un mero remedo de la *ghost story* europea a tener un carácter e identidad propios, cosa que verá su mayor expresión en Borges.

⁵ Lugones famosamente escribiría un texto en contra de la agencia femenina y el feminismo en el cual plantea el curioso argumento de que, si bien el hombre y la mujer tienen las mismas capacidades intelectuales, la mujer es la única que puede dar a luz. Esta característica distintiva obligaría a la mujer a ser ama de casa ya que, al estar en igualdad de condiciones intelectuales que un hombre, no puede aportar nada a la academia que un hombre no.

⁶ La relación de Domínguez es particularmente interesante ya que contradice muchas de las impresiones que se tienen sobre el autor. En su escrito, publicado por la Academia Argentina de Letras como parte de una plaqueta conmemorativa del centenario del nacimiento de Lugones, cuenta de una época en la cual ella fue su asistente en la Biblioteca Nacional y presenta al autor como un hombre sumamente respetuoso, tranquilo y tolerante; parecería una persona distinta al Lugones de “La Hora de la Espada”.

II. Estado de la cuestión

Con lo ya dicho, podemos imaginar el panorama en cuanto a la crítica de la obra de Lugones, en especial de los *Cuentos Fatales*. En su mayoría, se ha optado por dar pinceladas demasiado gruesas sobre todos los relatos o analizar los *Cuentos Fatales* de manera individual. Comenzaremos por registrar las más recientes ediciones del texto y trazaremos luego lo que la crítica ha escrito sobre el libro.

II.I. Ediciones

Tras la primera edición publicada en 1924 por la editorial Babel, *Cuentos Fatales* ha sido reeditado un contado número de veces, y no tenemos conocimiento de edición alguna que incluya un estudio crítico a profundidad. Las más recientes ediciones de este libro son la publicada por la editorial Eneida en el 2010; la publicación parte de la selección de cuentos preparada por Martín Artagaveytia para la editorial Diada en el 2011; y, siendo la más reciente, la edición doble, junto con *Las Fuerzas Extrañas* y con prólogo de Noé Jitrik, publicada por la Editorial Universitaria de Villa María en el 2011 y reeditada en el 2012.⁷

II.II. Crítica

Uno de los pocos que ha dedicado artículos a los *Cuentos Fatales* es Djelal Kadir, quien trabaja el tema de la verosimilitud en su ensayo “Inquisición: Leopoldo Lugones, cuentista fatal”. Si bien lo tocaremos más adelante, es uno de los temas que se desprende de manera más evidente del texto, además de haber sido trabajado con mayor profundidad por Carmen de Mora, cuyo ensayo será un importante punto de referencia. El trabajo de Kadir es extremadamente breve, de solo tres páginas, además de analizar un único aspecto de la obra. El artículo es una verdadera rareza tanto por la forma en la que trabaja el tema, como por ser uno de los pocos estudios sobre la totalidad de los cuentos.

⁷ Reservo para el pie de página mis apreciaciones acerca de estas ediciones. La más recomendable es, de manera evidente, la que incluye el prólogo de Jitrik, que, si bien le dedica pocas líneas a los *Cuentos Fatales*, es más de lo que hacen otras ediciones. En la compilación de Diada los criterios para escoger los textos son arbitrarios y, además, presenta una continuidad entre los *Cuentos Fatales* y los otros textos, sin indicar dónde acaban los *Cuentos Fatales*. A pesar de su belleza y comodidad de lectura, la edición de Eneida carece de cualquier tipo de comentario crítico, además de contener múltiples y desafortunadas erratas.

Otro trabajo que habla sobre los *Cuentos Fatales* de manera exclusiva dedica toda su atención al segundo relato del díptico egipcio. El ensayo de Shirley Longan Phillips “La mirada en «Los Ojos de la Reina»” analiza el aspecto de la mirada en el relato mencionado desde una perspectiva lacaniana. El trabajo es de gran interés, pero por su propia naturaleza no abarca los demás cuentos de la obra y tampoco se adentra de manera demasiado profunda en los problemas que plantea la misma aplicación de la teoría lacaniana a los cuentos de Lugones.

Aquellos que han trabajado el texto de manera tangencial lo han hecho desde antologías, estudios del cuento latinoamericano o tesis que abarcan toda la obra de Lugones. Arturo García Ramos, en el texto *El cuento fantástico en el Río de la Plata*, plantea que “el título [*Cuentos Fatales*] es aplicable a todos los relatos que forman parte del libro, por lo que podemos observar una mayor ligazón entre los diversos cuentos que forman el total. Todos los relatos son una historia de algún suceso fatal del que se deriva una profundidad metafísica” (58). Este componente temático crucial, aunque obvio, es mencionado por casi todos los críticos que han hablado sobre el texto; sin embargo, ni García Ramos ni Klára Kadlecová, quien lo cita en su tesis “Leopoldo Lugones y sus cuentos fantásticos”, ni Octavio Corvalán, quien hace lo mismo, logran ver un significado más allá del ya propuesto.

Corvalán escribe en el año 1971 sobre las obras tardías del autor argentino en su tesis doctoral para la universidad de Yale titulada “La Madurez de Leopoldo Lugones”. En este texto Corvalán hace un recuento de las cinco tramas de los relatos, realizando algunos comentarios sobre ellos. Llama la atención que opine que pese a la primera persona de los primeros dos relatos “no se nos autoriza a suponer que esa persona sea el escritor” (90). Debatiremos esta premisa más adelante.

Por su lado, Kadlecová divide los relatos en dos bloques: relatos “de tema oriental” y relatos basados “en un mito o leyenda” (Kadlecová 75). Aunque la separación facilita el análisis, ya que la filiación directa entre los tres primeros relatos es explícita, hacerla de manera acrítica resulta demasiado simplista: ¿no es la venganza de la momia una leyenda también? Acerca de las influencias de Lugones, Kadlecová señala correctamente que el díptico egipcio fue inspirado por la apertura de la tumba de Tutankamón. Sin embargo, esto es evidente: Lord Carnarvon fue el mecenas de la expedición y su muerte, lo que inspiró innumerables reinterpretaciones de la maldición de la momia.

El ya mencionado Tomás Alva Negri escribió un conjunto de apuntes para analizar la obra de Lugones que son una excelente vía de entrada hacia los *Cuentos Fatales*. Entre las brillantes intuiciones de Alva Negri, además de reconocer el valor “innegable” del texto, incluye algunas ideas sobre de “El Secreto de Don Juan” que mencionaremos más adelante.

Quien ha logrado el mejor acercamiento a los *Cuentos Fatales* es Carmen de Mora en su artículo “La literatura fantástica argentina en los años veinte: Leopoldo Lugones”, incluido en el libro *En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. En él, De Mora plantea, en primer lugar, que los cuentos tienen una conexión más allá de lo puramente temático, estableciendo que “por muy distantes que sean las culturas y doctrinas [presentadas en los relatos], esa misma distancia intensifica la afinidad entre los componentes estructurales” (De Mora 34). Asimismo, De Mora sugiere que “el principio estructurador al que se subordinan todos los componentes semánticos es la teoría de las correspondencias, la comunicación del mundo visible con el invisible, de la materia con el espíritu”. Si bien no es precisamente la idea que plantearemos, es la que más se le aproxima, ya que De Mora, a diferencia de los críticos mencionados anteriormente, encuentra que hay una conexión más allá de simplemente la “fatalidad” que se propone en el título (entendida de manera superficial), similar a la reencarnación y al eterno retorno de Mircea Eliade. Mora dibuja los lineamientos de esta idea, pero no la analiza en profundidad, ya que se ocupa sobre todo de las instancias narrativas, elemento que también es importante en el texto.

De Mora, además, revaloriza los cuentos al plantear para ellos un objetivo distinto más allá de lo estético:

[E]l interés de los *Cuentos Fatales* no está en el placer estético de su lectura ni en la novedad del asunto. Sí en el carácter precursor de algunos símbolos –como el puñal y el espejo–, de ciertos escenarios orientales, del leve escepticismo con el que introduce las doctrinas ocultistas, de la hibridación genérica, del recurso del narrador intermediario, de las correspondencias anacrónicas, del Buenos Aires cosmopolita y popular. (Mora 33)⁸

Así, De Mora demuestra, una vez más, tener una visión más clara del libro de Lugones.⁹

⁸ Esta cita contiene una idea fundamental que revisaremos en las conclusiones.

⁹ Sé de la existencia de un artículo escrito por Nicolás Cócara intitolado “Las fuerzas ocultas en los *Cuentos Fatales*”. Sin embargo, al provenir de un suplemento del diario *La Nación* del año 1970 me ha sido difícil ubicarlo.

Es importante mencionar que en las décadas de los setenta y ochenta se escribió gran cantidad de tesis sobre los modernistas, que, en algunos casos, incluyen a Lugones. Sin embargo, no se le presta demasiada atención al ser uno más entre un grupo. Cuando no ocurre esto, usualmente se trabajaron otros textos de Lugones (de manera predominante *Lunario Sentimental* y *Las Fuerzas Extrañas*) mas no los *Cuentos Fatales*. Entre este grupo de tesis resaltan la de Oscar González, acerca de la crítica que realizan los discursos modernistas al discurso racionalista, en la cual incluye a Lugones; la tesis de Benjamin G. Ortiz, que, si bien no es sobre *Cuentos Fatales* sino sobre *Las Fuerzas Extrañas*, plantea una propuesta bastante interesante acerca de las influencias esotéricas en el autor; y la tesis de Clara Mengolini, del año 2010, plantea una conexión entre Lugones y el mito del eterno retorno.

III. Leopoldo Lugones en su tiempo

Lugones nació en Villa María del Rio Seco el 13 de junio de 1874.¹⁰ Como explica Helena Zbudilová, “A Leopoldo Lugones se le considera «el padre espiritual del cuento fantástico argentino», y algunos críticos literarios le denominan «el Poe argentino»” (140). Ya famoso en provincia antes de poner pie en Buenos Aires, tras su llegada a la capital se convirtió rápidamente en uno de los más importantes representantes del Modernismo, en particular en su veta decadente (Irazusta 48).¹¹ Lugones produjo una amplísima obra compuesta por trece poemarios, tres libros de cuentos (*La Guerra Gaucha*, *Las Fuerzas Extrañas*, *Cuentos Fatales*), microcuentos y aforismos (*Filosofícula*) y una novela (*El Ángel de la Sombra*). Además de todo ello, produjo conferencias sobre el *Martín Fierro* (reunidas en *El Payador*) y gran cantidad de artículos sobre muy variados temas, lo cual, se podría argumentar, ha desviado la atención de los críticos, quienes no han podido abarcar toda la magnitud de su obra. El escritor se suicidó en el Paraná en 1938

¹⁰ Más información sobre la vida de Lugones puede encontrarse en *Genio y Figura de Leopoldo Lugones* de Julio Irazusta.

¹¹ Irazusta cuenta, entre muchas, una anécdota interesante de la llegada de Lugones a Buenos Aires que da una idea clara del carácter del poeta: “De paso, no sé si a la ida o a la vuelta, el poeta asistió al descubrimiento de un busto de su antepasado, el coronel Lugones, al tope de una columna erigida en la plaza de Santiago del Estero. Mariano de Vedia, quien en compañía de Ernesto Padilla formaba parte de la delegación, lo oyó pronunciar un discurso en el que «Leopoldo se dirigía cara a cara al antecesor para decirle, con admirable arrogancia: ‘Coronel Lugones: tú eres el héroe de mi raza; yo, yo soy el poeta. Tú tenías la espada; yo tengo la pluma...’»” (Irazusta 48).

—a los 64 años de edad—, envenenándose con un vaso de whisky con cianuro.¹² Dejó así Lugones una historia negra que lo seguiría por años, además de varios textos incompletos, como los que podrían haber sido los *Cuentos Serranos*,¹³ paralelo probable de los *Cuentos de la Selva*, de su gran amigo el escritor uruguayo Horacio Quiroga.

La época en la que aparecieron el Modernismo y los textos de Lugones fue particular. El siglo XIX vio nacer a los estados-nación latinoamericanos, por lo cual la novela realista o novela “de la tierra” se convirtió en uno de los modelos predilectos de los narradores; fue una “era tecnológica” (*technological age*), donde “la dimensión del tiempo fue re-imaginada de acuerdo a un principio teleológico que enfatizaba el movimiento y el progreso” (González 1, traducción propia).¹⁴ Esta época, la era del movimiento (González 2), fue la del desarrollo de la ciencia moderna, el darwinismo y una nueva clase social: el burgués. Gran enemigo del modernista prototipo, el burgués, como lo plantea Rubén Darío en su relato “El Rey Burgués”, perteneciente a *Azul...*, encarnaba todo lo que los modernistas despreciaban de su época: el interés ciego por lo útil y lo material, así como la sujeción esclava al capital. Como explica González, el burgués “...era frecuentemente retratado como una entidad anónima y voraz, totalmente convencional en sus gustos y poco abierto a la experimentación e innovaciones formales” (González 102).¹⁵ El Rey Burgués no puede ver el valor del poeta para su corte, al estar únicamente enfocado en la productividad. Este era un síntoma de la sociedad en general y de los mismos Estados, donde, como explican Garfield y Schulman, “En un ambiente socio-político cuyo énfasis es el desarrollo del sector económico de la sociedad, y para la cual los valores culturales y la función artista constituyen una preocupación menor, si no nula, el artista siente un desplazamiento que se intensifica con los años, deparándole el papel de un marginado inútil o de una figura decorativa” (Garfield y Schulman 50).

¹² Como ya se mencionó, la relación entre el autor y Emilia Cadelago parece haber sido uno de los detonantes para el suicidio del escritor, así como la muerte de su amigo y potencial sucesor literario, Horacio Quiroga. Lugones, antes de tomar el fatal whisky que le daría muerte, dejó una nota con las siguientes palabras: “No puedo concluir la historia de Roca. Basta. Pido que me sepulten en tierra, sin cajón y sin ningún signo ni nombre que me recuerde. Prohíbo que se dé mi nombre a ningún sitio público. Nada reprocho a nadie, el único responsable soy yo de todos mis actos” (Artagaveytia 13). Poco o nada valieron estas palabras: su cuerpo se encuentra actualmente en Villa María del Río Seco junto a su casa-museo y numerosas instituciones con su nombre. La avenida Leopoldo Lugones es una de las más importantes en Buenos Aires.

¹³ Citando a Pedro Luis Barcia, “[...] hacia el fin de sus días trabajaba en sus *Cuentos Serranos*, un haz de piezas que situaban su acción en los pagos solariegos del Río Seco, recogiendo los dichos y el habla del hombre del campo, su estimativa y sus supersticiones” (40).

¹⁴ “[...] the dimension of time was reimagined in accord with a teleological principle which stressed movement and progress”.

¹⁵ “For the artistic classes it frequently was portrayed as an anonymous and voracious entity all too conventional in its tastes and nonreceptive to experimental and formal innovations”.

Frente a esta estructura social y concepción de la realidad, los escritores modernistas plantean en sus textos una crítica a las estructuras que sienten que los marginan. Al contrario del estereotipo que se sostiene sobre ellos (de un preciosismo exagerado, una pasión monomaniaca por el esteticismo y las apariencias), los modernistas tenían una alta conciencia crítica (perceptible en el ya mencionado cuento de Darío). Sobre esto Howard Michael Fraser escribe en su tesis doctoral “The Supernatural in Modernist Fiction”:

Nájera, Darío y Lugones protestan frente al dogma científico y su método pero no sin proponer una tecnología alternativa suya propia, desapegada de cualquier tradición individual, intensificando así la sensación que lo sobrenatural en la ficción modernista es, por lo menos, una entidad paradójica. Estos escritores investigan las vagas y extrañas fuerzas que acechan en el corazón del hombre y, al mismo tiempo, descubren algunos de los motivos ficcionales que han aparecido en la literatura sobre lo sobrenatural a lo largo del tiempo. Colocan un velo de ficción fantástica a la realidad y, de este modo, crean una forma literaria compuesta de metáfora poética, presentación dramática y profecía filosófica. (15, traducción propia)¹⁶

Si bien la cita de Fraser no parece demasiado clara, revela la intención de valorar los textos de los modernistas más allá del oropel vacío con que se los representa: metáfora poética, presentación dramática y hasta profecía filosófica. Fraser plantea una carga de importancia muy potente sobre la literatura modernista y, aunque no llegaremos al extremo de llamar a los *Cuentos Fatales* “profecía filosófica”, sí tienen elementos dramáticos, metafóricos y metaliterarios que van mucho más allá de la caracterización prototípica que se realiza del Modernismo.

Además de esto, no es cierto que los modernistas rechazasen la ciencia por completo. Gabriela Mora, en la “Introducción/Conclusión” de la antología *El Cuento Fantástico Hispanoamericano*, menciona que “la ciencia, sobre todo la incipiente psiquiatría la usan algunos modernistas como apoyo de sus historias” (22). Los modernistas atacaban puntualmente dos elementos: el discurso teleológico y la narrativa del progreso (González 21, traducción propia),¹⁷ por un lado, y, por el otro, la confianza de

¹⁶ “Nájera, Darío, and Lugones protest scientific dogma and «method» but propose an alternative technology all their own, beholden to no single tradition, thus intensifying the feeling that the supernatural in Modernist fiction is at least a paradoxical entity. These writers investigate the vague and strange forces that lurk in the heart of man, and at the same time discover some of the fictional motifs that have appeared in the literature of the supernatural down through the ages. They veil the familiar world in astonishing fiction and thus create a composite literary form of poetic metaphor, dramatic presentation, and fictional prophesy”.

¹⁷ “[...] science as a discourse was figured in a pervasive narrative of progress”.

la ciencia en sí misma, la cual se creía que podría explicarlo todo. En palabras de González, “la cerrazón ideológica que caracteriza la narrativa de la modernidad está imbuida de autoridad epistemológica para dar la impresión de estabilidad y certeza” (21, traducción propia).¹⁸ Los cuentos de Lugones, según Gabriela Mora, “[...] epitomizan el deseo general de retener el misterio, a pesar de la atracción hacia las ciencias. El argentino, que era un erudito en ellas, afirma en sus relatos que la ciencia no podrá contestar las grandes preguntas sobre el origen y el final definitivos del hombre” (23).

El grupo de los modernistas –movimiento que, a diferencia de lo que se cree, produjo textos bastante eclécticos–, contaba entre sus tendencias con lo que Gabriela Mora, evaluando el trabajo del peruano Clemente Palma, denomina “el lado gótico y decadente del modernismo”. En él están incluidos los escritores que se dedicaron a escribir cuentos fantásticos de terror, inspirados por los modelos de los escritores góticos ingleses y estadounidenses. El cuento fantástico, como explica Lola López en el prólogo de *Penumbra: Antología crítica del cuento fantástico del siglo XIX*, se planteó como un discurso alternativo y disidente frente al *statu quo* de la novela racionalista heredada de Europa (XIV-XV).

Así como “La pata de mono” de W. W. Jacobs cuestiona el discurso racional, planteando la vacilación característica del relato fantástico según Todorov, del mismo modo los modernistas decadentistas buscaron utilizar el cuento fantástico para cuestionar la racionalidad y teleología del discurso dominante. Para ello, emplearon los tópicos del relato fantasmagórico clásico: vampiros, momias, aparecidos, además de la misma tecnología de la época (ciencia ficción o fantaciencia). En combinación con ello, los modernistas decadentes utilizaron elementos esotéricos y ocultistas en sus relatos. Como explica González, “La incorporación de doctrinas esotéricas no-institucionalizadas (como el espiritismo, el ocultismo, la egiptología y fenómenos psíquicos) constituye un subtexto vital que apunta hacia la forma en la cual los modernistas se enfrentaban a las tendencias dominantes en la ideología burguesa” (26, traducción propia).¹⁹

IV. Lugones, los modernistas y la teosofía

¹⁸ “[...] the ideological closure which characterizes the narrative of modernity is imbued with epistemological authority which somehow wishes to give the impression of stability and certainty”.

¹⁹ “The incorporation into the literature of the nineteenth century of esoteric, non-institutionalized doctrines such as those represented by spiritualism, the occult, Egyptology and psychic phenomena constitutes a vital subtext which points to the way in which modern artists contested the dominant ideological trends in bourgeoisie culture”.

Lugones siempre se sintió atraído por lo oculto. Pese a lo que se podría creer, no fue la llegada de Rubén Darío lo que lo hizo virar hacia la teosofía: ya de joven habría leído *Isis sin Velo* y *La Doctrina Secreta*. En el año 1898, ya en la capital, ingresa a la sociedad teosófica conocida como “Rama Luz”, organización de la cual es elegido presidente dos años más tarde (Salazar Anglada 602). Es a partir de la teosofía que Lugones construye su proyecto estético.

La teosofía, doctrina fundada por Helena Blavatsky, combina elementos de distintas religiones, aspirando llegar a una gran Verdad última que estaría detrás de todas ellas. Así, los teósofos como la propia Blavatsky en sus escritos buscan demostrar la conexión inherente entre todas las religiones y cómo todas ellas apuntan a lo trascendente. Como menciona la propia Blavatsky en el primer tomo de *La Doctrina Secreta*, “La Religión de la Sabiduría es la herencia de todas las naciones del mundo” (Blavatsky 32).

Estas ideas estarían patentes en el texto “Nuestras ideas estéticas”, publicado en la revista *Philadephia* de teosofía. En el prólogo de este, Lugones habría escrito, autocitándose: “Sentir la belleza es percibir la unidad del Universo en la armonía de las cosas”. Salazar Anglada explica esta cita refrendando lo dicho por González:

Esta búsqueda de la unidad a través de la emoción estética y expresada mediante un ritmo propio –“el estilo”– solo puede entenderse en el contexto de la crisis espiritual que atraviesa el fin de siglo. [...] Hacia el final del siglo XIX se instala en la sociedad argentina [...] una enorme preocupación por el progreso material y científico como única vía posible para alcanzar el bienestar social, al tiempo que se descuida el estado espiritual del hombre, creyéndose de alguna manera que una bonanza traería la otra. (609)

Este monismo espiritual es, además, una clara referencia a la única “verdad” planteada por la teosofía. Como es refrendado en otra cita de Lugones, “En efecto, místico es todo aquel que ha llegado a la unidad con el gran Ser. [...] el arte por ser panteísta es místico. Manifiesta la comunidad del alma del artista con el Universo” (Lugones, “Ideas” 52). Esto explica el uso de distintas religiones y creencias en *Cuentos Fatales*, donde las doctrinas egipcia e islámica e incluso las creencias del gaucho payador se ven combinadas en una sola gran Verdad, solo vislumbrable apenas por las ciencias del espíritu.

Si bien la teosofía se consideraba ciencia, ciencia del espíritu como se ha mencionado, ya entrado el siglo XX se enfrentaba a su propia crisis. Como explica Soledad Quereilhac:

A partir de la década del diez, los temas de las ciencias ocultas siguieron estructurando con eficacia muchas ficciones fantásticas de la literatura, como los relatos de Horacio Quiroga [...] o como algunos relatos del libro *Cuentos Fatales* (1924) de Leopoldo Lugones. En cambio, fueron mermando paulatinamente los estudios científicos que dieran validez al empirismo de los fenómenos y con los años, los espiritistas y otros ocultistas solo pudieron citar como autoridades científicas a nombres del siglo XIX. (Quereilhac 102)

Esta puesta en crisis de los modelos ocultistas se vería reflejada en el texto de Lugones, en el cual se ve manifiesta la necesidad de recurrir a la repetición para poder continuar el discurso sobre estos temas.

Un elemento adicional que resulta crítico al realizar una nota biográfica sobre Lugones es el fin de la Primera Guerra Mundial. Martín Artagaveytia, en la “Nota Biográfica” que da inicio a su edición de *Los Cuentos de Leopoldo Lugones*, propone que para el 1921 Lugones no es el mismo de antes ya que “vislumbra que el futuro no será distinto del pasado” (Artagaveytia 10). Poco a poco, “Lugones abandona sus ideas libertarias y socialistas: la desilusión en torno a la posibilidad de un resurgimiento humanista, luego de la catástrofe de la guerra y de la esperanza depositada en los nuevos movimientos sociales, lo llevan a posiciones cercanas al fascismo y el militarismo” (Artagaveytia 10). Esta desilusión y frustración frente a la imposibilidad de cambio podría haber influido también en la literatura de Lugones: frente a los impetuosos científicos de *Las Fuerzas Extrañas*, dieciocho años más tarde, los personajes se dejan llevar por el inexorable *fatum* que asegura el eterno retorno de lo mismo.

Parte II: Lo fantástico en disputa

I. Términos y definiciones: Un lío fantástico

En toda buena exploración sobre un texto fantástico el tema del escurridizo objeto de estudio es ineludible. Si Lugones es el padre del cuento fantástico en América Latina y *Cuentos Fatales* es uno de los vástagos que le da ese título, es necesario hacer la incómoda pregunta por lo fantástico. En un rincón, de la mano con la llamada literatura popular, la literatura fantástica ha sido, durante mucho tiempo, un grupo de textos en el límite externo del canon, del cual la teoría tomaba ejemplos para ilustrar sus postulados pero no para ser el centro de sus planteamientos. Rosemary Jackson en su libro *Fantasy: The Literature of Subversion* comenta: “El hecho de que lo fantástico haya sido relegado a los márgenes de

la cultura literaria es, en sí mismo, un gesto ideológicamente significativo, al ser similar al silenciamiento por parte de la cultura dominante de la sinrazón (*unreason*).” (Jackson 173, traducción propia).²⁰ Como mantiene Foucault, el centro de poder margina y limita los discursos que le son contrarios, pero los mantiene en su estructura, disminuidos y ridiculizados, para reificar el *statu quo*. La literatura fantástica, asociada de manera permanente a algún tipo de locura, es uno de estos discursos que, opuesto al de la razón, plantea desde sus inicios no una lectura monológica, sino, por lo menos, dialógica de la realidad. Como explica Karen Pike en su tesis “Theories of the Fantastic: Postmodernism, Game Theory, and Modern Physics”, “Lo fantástico socava la idea de un referente accesible al demostrar la imposibilidad de responder a la simple pregunta «¿Qué pasó en realidad?»” (Pike 52, traducción propia).²¹

Pese a esto, en años recientes, la teoría acerca de la literatura fantástica ha dado múltiples frutos. Intentando asir lo inasible, cientos han tratado de dar respuesta a la pregunta que titula una innumerable lista de ensayos y artículos: ¿qué es lo fantástico? Citando a Bernat Castany Prado: “Lo fantástico, como la anguila, se escapa de nuestras manos tanto más fácilmente cuanto más fuertemente apretamos las manos” (Castany Prado 237).

Este problema no hace más que agravarse al considerar las dificultades en la delimitación del género mismo –si tal cosa como el género fantástico existe. Tanto en el mundo hispanoparlante como en el francófono hay una clara diferencia entre lo fantástico (*fantastique*) y la fantasía o el género de fantasía (*fantaisie*). El primero de los dos es, de hecho, el utilizado por Todorov en su pionero análisis, el cual será mencionado más adelante. Esta diferencia, sin embargo, casi no existe en el mundo angloparlante al caer ambos términos bajo el paraguas de lo llamado “Fantasy”. Queda más cercana a la de lo fantástico la idea de “Gothic Fiction” o “Gothic Horror”. Es por esta razón que Brian Attebery, al momento de escribir sobre el ya mencionado crítico búlgaro-francés, debe aclarar este detalle al decir que “El género que Todorov examina en este libro [*Introduction a la littérature fantastique*] no es lo que la mayoría de angloparlantes llamarían *fantasy*, en su lugar es un tipo específico de *eerie fiction* en el cual el lector no sabe a ciencia cierta si los eventos son naturales o supernaturales” (Attebery 89, traducción

²⁰ “The dismissal of the fantastic to the margins of literary culture is in itself an ideologically significant gesture, one which is not dissimilar to culture’s silencing of unreason”.

²¹ “The fantastic also undermines the idea of an accessible referent by demonstrating the impossibility of answering the simple question: «What really happened?»”.

propia).²² Esto hace que los escritos sobre los dos géneros (fantástico y fantasía o, como lo llamaría Todorov, lo maravilloso), se confundan, abarquen los dos géneros en conjunto y no los consideren como dos entidades distintas. Asimismo, la crítica en inglés se resiste al uso de un término diferenciador entre los dos (como podría serlo “fantastic”)²³ y, así, persiste en esta postura. *The Cambridge Companion to Fantasy Fiction*, antología de ensayos publicada en el año 2012 que incluye trabajos acerca de lo que llamaríamos fantástico, demuestra que la tendencia “unitaria”, así llamada por David Roas, se mantiene vigente en el mundo angloparlante (18). Esta tendencia también ha resonado en teóricos españoles como Javier Rodríguez Pequeño, con poca suerte (Roas 18). El mismo Todorov se opuso a esta noción, explicando que “Es imposible concebir un género que agrupe a todas las obras en las cuales interviene lo sobrenatural [...]. Lo sobrenatural no caracteriza a las obras con suficiente precisión, su extensión es demasiado grande” (Todorov 57). El entender que lo fantástico se distingue de géneros (o síntomas) similares (como el horror o lo maravilloso), sin embargo, no es suficiente, ya que aún no responde la tan repetida pregunta.

I.I. Uno bajo muchos nombres: ¿Qué es lo fantástico?

Múltiples y multiformes han sido los intentos realizados a lo largo de los años de definir qué es exactamente lo fantástico en la literatura y en la cultura. Estructuralismo, psicoanálisis, deconstrucción y ahora la teoría del juego y la física: todos han tenido algo que decir y aportar con respecto a esta pregunta. Dado el número de respuestas a ella, este apartado no busca dar cuenta de manera exhaustiva de todas las propuestas, sino de aquellas que sean importantes para nuestro análisis.²⁴

Como propone el escritor y teórico español David Roas en su ensayo “La amenaza de lo fantástico”, lo fantástico, más allá de taxonomías específicas, tiene como punto nodal “[...] la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y, sobre todo, la imposibilidad de

²² “The genre Todorov examines in this book [*Introduction à la littérature fantastique*] is not what most English-speakers call fantasy, rather it is a rather [sic] specialized brand of eerie fiction in which the reader never knows for sure whether events are natural or supernatural”.

²³ Algunos críticos de habla inglesa, como la ya mencionada Rosemary Jackson, han empleado el término, pero conforman un grupo muy reducido.

²⁴ Si se busca una aproximación más detallada se la puede encontrar en la reciente tesis de maestría *Bibliotecas y voces imposibles: Dos casos fantásticos en la literatura peruana del siglo XX* de Pierre Vandoorne Romero, el libro de Omar Nieto mencionado en la bibliografía o en la *Estética y pragmática del relato fantástico: Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, de Juan Herrero Cecilia.

explicarlo de forma razonable” (Roas 18). Este elemento surge de un ya harto conocido contexto histórico donde se desarrollan las primeras instancias del cuento fantástico moderno: un siglo XIX donde la fe ciega en la ciencia estaba siendo enfrentada por los monstruos y fantasmas desde las ficciones en las páginas de los periódicos: “El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real” (Roas 8). Roger Caillois, Louis Vax, Pierre-Georges Castex y Tzvetan Todorov fueron los padres de la exploración teórica de lo fantástico. Sin embargo, ha sido este último cuyo trabajo se ha convertido en piedra de toque de todas las teorías por venir. Los tres autores franceses no dejan, sin embargo, de ser importantes. Todorov propone que las definiciones de lo fantástico de estos teóricos son casi paráfrasis una de otra: “[...] en todas aparece el «misterio», lo «inexplicable», lo «inadmisible» que se introduce en la «vida real» o en el «mundo real» o incluso en la «inalterable legalidad cotidiana»” (Todorov 50). Sin embargo, esta visión es muy reducida. Además del núcleo duro que Todorov rescata de los tres autores, rechazando otras propuestas como la lista temática de Caillois, vale la pena hacer hincapié en una peculiar propuesta de uno de ellos. La tesis de Roger Caillois, planteada en su texto *Imágenes, Imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, no solo propone la tan controversial lista temática de lo fantástico, sino una interesante progresión o teleología de lo fantástico. Caillois escribe: “Cuento de hadas, narración fantástica, ciencia ficción, llenan así en la literatura una función equivalente, que parecen transmitirse” (41), estableciendo así una continuidad entre los tres géneros. De estas palabras se deriva la interrogante de la crítica: ¿por qué regresar a lo que se consideraría un estado previo de la ficción en el caso de Lugones?

Tzvetan Todorov publica *Introduction à la littérature fantastique* en 1970, instaurando así los cimientos de lo que sería la crítica especializada sobre literatura fantástica. Este texto, en el cual Todorov aún no logra sacudirse del estructuralismo por completo, busca fundar un estudio serio de lo fantástico, dejando de lado criterios temáticos (como los de los teóricos franceses), así como criterios asistemáticos o subjetivos, como lo sería el “criterio de la intensidad emocional”²⁵ planteado por Lovecraft (Todorov 58). Todorov plantea que “el corazón de lo fantástico” reside en que:

²⁵ H. P. Lovecraft postula en su texto *Supernatural Horror in Literature (El Horror Sobrenatural en la Literatura)* que el efecto fantástico está íntimamente relacionado con el efecto del relato en el lector, siendo este “un sentimiento de temor y terror”. Si bien es un postulado interesante para el estudio del cuento de terror, la subjetividad que implica impide que sea tomado como un criterio serio de análisis.

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides ni vampiros, tiene lugar un acontecimiento que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar. Quien percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. (Todorov 48)

Con esto en mente, Todorov propone tres requisitos básicos de la literatura fantástica: la vacilación del lector frente al evento fantástico, la vacilación de los personajes, y un modo de lectura que no es alegórico ni poético (siendo este último punto lo que separaría lo fantástico de géneros similares como lo maravilloso). Estos criterios exponen la importancia de otra categoría que proviene de la teoría de la recepción pero que es utilizada por Todorov: la función de lector implícito. Si bien el estructuralismo más estricto no permitiría establecer relación con el contexto sociocultural de la época, el lector implícito obedece directamente a una episteme particular, importante para trabajar con textos fantásticos que plantean coordenadas históricas en cuanto a qué es lo real.

Además de las críticas hacia Todorov en materias específicas de la teoría (ya sea quienes argumentan que faltan categorías o que estas son inexactas), parte de los problemas de los cuales adolece la teoría de Todorov provienen de su enraizamiento al estructuralismo, del cual se iría separando cada vez más.

I.II. Lo fantástico en el mundo hispano y más allá: Matando al padre

La teoría de Todorov ha sido materia de numerosas reelaboraciones y críticas. Daremos cuenta de las más relevantes para el estudio del texto en cuestión, particular pero no exclusivamente las escritas en español, ya que el corpus de estudio de estas es, usualmente, cercano al material base que estamos empleando.

David Roas señala algo crucial frente a lo expuesto por Todorov. Si bien está de acuerdo con que “cuando lo sobrenatural no entra en conflicto con el contexto en que suceden los hechos [la “realidad”] no se produce lo fantástico” (Roas 10), sin dejar de tener en cuenta géneros híbridos como el realismo mágico y lo maravilloso cristiano, plantea que bajo la definición de Todorov quedarían fuera “muchos relatos en los que, lejos de plantearse un desenlace ambiguo, lo sobrenatural tiene una existencia efectiva: es decir, relatos en los que no hay vacilación posible”, dando el ejemplo de *Drácula*. Con ello, desbarataría el criterio de la vacilación como definitorio de lo fantástico, sin descontarlo

como elemento importante en su construcción. Tanto Ana María Barrenechea como Susana Reisz comparten esta crítica a Todorov.

El escritor y crítico peruano Harry Belevan, si bien está de acuerdo con Todorov en lo esencial, se opone fuertemente a la noción de géneros que este propone. Belevan plantea en su texto *Teoría de lo fantástico* que lo fantástico no es un género sino un “síntoma”, que puede ocurrir en textos de cualquier género. En su teoría, Belevan hace un análisis ontológico de los distintos niveles de realidad de lo fantástico. Considerando los comentarios de diversos filósofos, Belevan apunta hacia el hecho de que, finalmente, lo fantástico es parte de la realidad al estar en la sociedad y, de forma especial, en el lenguaje. Citando al autor: “La ambigüedad entonces, es evidente: inscrito permanentemente *dentro* de la realidad, lo fantástico se presenta como un atentado, como una afrenta a esa misma realidad que lo circunscribe” (Belevan XXVII). Estamos, sin embargo, en desacuerdo con este criterio: si la vacilación está inscrita en la realidad, por definición no puede ser fantástica, no puede irrumpir en una realidad de la que ya es parte.

Uno de los textos más recientes que se han publicado sobre el tema en el mundo hispanoamericano es el libro *Teoría General de lo Fantástico*, del mexicano Omar Nieto. En él, concuerda con Belevan al decir que lo fantástico es un efecto o un fenómeno más que un elemento definible desde un punto de vista temático o estructural. Sin embargo, no sugiere como Belevan que lo fantástico es parte de la realidad. Asimismo, critica el modelo unitario, planteando que mucho del caos teórico en torno a lo fantástico se da al pretender trabajar un corpus literario tan disímil como el considerado fantástico. Bernat Castany Prado, en su reseña del libro de Nieto, propone que el problema surgía a partir de “que cada una de [las obras estudiadas] nacía y se ocupaba de un conjunto muy determinado de manifestaciones literarias que pertenecían normalmente a una misma época, corriente o mecanismo de creación de lo fantástico” (Castany Prado 233). Por ello, plantea la idea del Sistema de lo Fantástico, una formulación que si bien sería unitaria en principio, dividiría el corpus literario en distintas épocas y rasgos, a ser analizados de distinta forma.²⁶

Más allá de árboles genealógicos, categorías, formas y figuras, Irène Bessièrre en su ensayo “El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza” plantea que el binario todoroviano (solución real frente a solución fantástica) es insuficiente, resaltando que

²⁶ Aún más recientes, publicados en el 2016, son *Del otro lado del espejo: La narrativa fantástica peruana*, de José Güich Rodríguez, Carlos López Degregori y Alejandro Sustis Gonzales, y *Pasajes de lo Fantástico: Propuesta para un Estudio de la Literatura de Expresión Fantástica en el Perú*, de Audrey Loyer. No los menciono en el cuerpo de esta investigación ya que estudian un fenómeno distinto al de esta tesis, pero vale la pena revisar estas dos fantásticas incursiones.

puede haber más de un verosímil yuxtapuesto que produce la misma sensación. Bessiére, en su compleja e interesante propuesta, habla sobre “la multiplicidad de los verosímiles contradictorios puestos en juego” (96). Esta observación rompe con el binomio todoroviano, abriendo la investigación a múltiples verosímiles que pueden estar presentes en el relato fantástico. Si bien en algunos de los *Cuentos Fatales* la forma clásica binomial o bifurcada se mantiene, esto no es acertado para describir algunos de los otros relatos, por lo cual la observación de Bessiére nos será fundamental.

I.III. Epistemología, ontología y Posmodernidad

Habiéndose explorado ya la variada taxonomía de lo fantástico, ahora nos proponemos estudiar brevemente su relación con la realidad y los distintos niveles de realidad.

La literatura fantástica o que contiene el síntoma de lo fantástico, como ya se ha manifestado, guarda una relación de conflicto con la realidad al insertar un elemento que la cuestiona. David Roas plantea que “en definitiva, la literatura fantástica pone de manifiesto la relativa validez del conocimiento racional al iluminar una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar” (Roas 9). Esta idea invoca la pregunta “¿qué episteme es la que fracasa en el cuento fantástico?”. Dada esta pregunta, Susana Reisz hace hincapié en la importancia del contexto sociocultural, ya que la ocurrencia fantástica es “transgresiva de una noción de realidad enmarcada dentro de ciertas coordenadas histórico-culturales muy precisas” (Reisz 216). Roas hace eco de esta idea al escribir que “necesitamos contrastar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico. Toda representación de la realidad depende del modelo de mundo del que una cultura parte” (Roas 15).

Estas afirmaciones son de especial pertinencia al trabajar el, así denominado por Nieto, “fantástico clásico” del siglo XIX e inicios del XX (en el cual se inscriben los textos del autor a tratar). En este tipo de textos, la división entre la “realidad” y lo fantástico es clara e ineludible. En palabras de Farah Mendlesohn, quien pone como ejemplo las historias fantásticas que involucran portales entre dos mundos, “Pese a que los individuos

puedan pasar de un lado al otro, lo fantástico no lo hace” (Mendlesohn 135, traducción propia).²⁷ Si el escritor fantástico no puede fabricar un verosímil realista, si su intento de representar la realidad se revela como un simple artificio retórico, el elemento disruptor ya deja de serlo: Cthulhu es, ontológicamente, una mentira tan grande como la “realidad” en la que aparece. Esto guarda relación directa con la episteme correspondiente a la época, donde, si bien se buscaba ensanchar una ya estrecha noción de realidad, cuestionar las supuestas leyes que la rigen o poner en cuestión la misma realidad de lo que se considera real, nada de esto resultaba comparable al vacío de la Posmodernidad, que daría pie a una manifestación distinta de lo fantástico. En este caso, nos parece útil la distinción que realiza Barrenechea respecto de lo que ella llama “Semántica global del texto” (Barrenechea 401), considerando dos tipos de texto:

1. La existencia de otros mundos paralelos al natural no hace dudar de la real existencia del nuestro, pero su intrusión amenaza con destruirnos o destruirlo. No se duda de que seamos seres vivos de carne y hueso, pero se descubre que hay fuerzas no conocidas que nos amenazan (“El Chac Mool”, de Carlos Fuentes; *Las Fuerzas Extrañas de Leopoldo Lugones*; “Insolación”, “El fantasma”, “El síncope blanco” de Horacio Quiroga).
2. Se postula la realidad de lo que creíamos imaginario y por lo tanto la irrealidad de lo que creemos real. Por deducción lógica o por contagio del mundo del misterio se llega a dudar de nuestra propia consistencia. [...] (pensemos en “El axolotl” o “La noche boca arriba” de Julio Cortázar y en toda la obra de Macedonio Fernández. (Barrenechea 401, el subrayado es mío)

Es interesante notar que la mayoría de textos en estas dos categorías se corresponde con la división “fantástico clásico” / “fantástico posmoderno” o “neofantástico”, propuesta por Alazraki y similar a la de Omar Nieto.

No podemos cerrar este repaso teórico sobre lo fantástico sin mencionar la influencia de teorías posmodernas sobre la teoría de lo fantástico. Más allá de las teorías sobre lo fantástico en sí mismas, pensadores como Jacques Lacan y Jacques Derrida han tenido un impacto importante en esta área de estudios, en particular en lo que concierne al análisis de lo que Nieto llamaría “fantástico posmoderno” o, en palabras de Alazraki, “lo neofantástico”. Como explica Brian McHale, el viraje hacia la Posmodernidad implica un cambio de “problemas de saber a problemas del ser, de un punto de vista epistemológico a uno ontológico” (McHale 10, traducción propia).²⁸

²⁷ “Although individuals may cross both ways, the fantastic does not”.

²⁸ “[...] problems of knowing to problems of modes of being, from an epistemological dominant to an ontological one”.

La aplicación crítica del psicoanálisis lacaniano al cuento fantástico, heredera de “Das Unheimliche” de Freud, parece obvia. La ecuación aparenta ser sencilla: el “monstruo” sería lo “Real”, lo que está más allá del lenguaje. Una cita de “La llamada de Cthulhu” sería ilustrativo de ello: “La cosa no puede ser descrita –no hay lenguaje para tal abismo de chillidos e inmemorable locura, contradicciones tan espeluznantes de toda la materia, fuerza y orden cósmicos” (Lovecraft 167, traducción propia).²⁹ Este esquema, sin embargo, no resiste un análisis a mayor profundidad.³⁰ Karen Pike explica el porqué de manera clara:

Uno puede verse tentado de igualar a lo Real y al vampiro, a lo Real y a los aliens, ya que ambos son causas de ansiedad [del lector] en distintos textos. Hacerlo, sin embargo, sería no comprender el sentido de lo Real, ya que los vampiros y los aliens pueden ser representados por el texto en tanto que lo Real no puede serlo. Los vampiros y los aliens están muy lejos de ser lo real; son, en realidad, representaciones del fracaso de esas barreras que funcionan en el lenguaje o, en otras palabras, de lo simbólico que debería escudarnos de lo Real. (Pike 78, traducción propia)³¹

Podríamos continuar describiendo cada una de las cabezas de la hidra que es la crítica sobre lo fantástico. Sin embargo al cortar una, nos encontramos con la aparición de otra, en algunos casos, demasiado parecida a la anterior. Tras lo dicho, es el momento de clavar la espada en la arena, ya que hemos descrito las herramientas que utilizaremos para enfrentarnos a los *Cuentos Fatales* en cuanto a la teoría de lo fantástico.

Este trabajo pretende buscar un diálogo con el texto de Lugones bajo sus propias condiciones, no hacerlo decir cosas que no están en él. Todo lo contrario, veremos a continuación cómo uno de los más recientes desarrollos de la teoría de lo fantástico cobra importancia a raíz del elemento de lo fantástico que más nos interesa para el análisis de los *Cuentos Fatales*: la repetición.

II. Entre Thoth y Bajtín: El eterno retorno de lo mismo

²⁹ “The thing cannot be described –there is no language for such abysses of shrieking immemorial lunacy, such eldritch contradictions of all matter, force and cosmic order”.

³⁰ Slavoj Žižek plantea en textos como *The Plague of Fantasies (El acoso de las fantasías)* casos tradicionales de textos y películas dentro del campo de lo fantástico como ejemplos de su teoría. Estos son, sin embargo, solo ejemplos, y no deben ser tomados como modelo de análisis.

³¹ “[...] one is tempted [...] to make an equation between the Real and the vampire or the Real and the alien since vampires and aliens are the apparent cause of anxiety in these texts. To do so would be to miss the point, however, since both vampires and aliens are signified by the text when the real cannot be [...] Vampires and aliens, far from being the content of the Real, are representations of the failure of those boundaries which function in language, or the symbolic, to shield us from the real”.

“Lo ominoso del retorno de lo igual” son las palabras que Freud utiliza para denominar la sensación que produce la repetición. En “Das Unheimliche”, Freud sugiere que lo ominoso deriva de la similitud con una compulsión interna del ser humano, lo que hace que “se sienta como ominoso aquello capaz de recordar a esa compulsión interior de repetición” (Freud 238). La repetición “vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario solo habríamos hablado de «casualidad»” (Freud 237). No hay que pasar por alto la mención a la fatalidad que se hace en el propio texto freudiano. Esta sensación de volver hacia lo mismo nos recuerda el concepto del eterno retorno, que si bien fue concebido ya por las culturas de la Antigüedad, es introducido en la filosofía occidental por Nietzsche, quien ya en sus primeros escritos mencionaba esta idea. En el aforismo 341 de *La Gaya Ciencia*, “El peso más pesado”, Nietzsche plantea: “¿Qué pasaría si un día o una noche se introdujera a hurtadillas un demonio en tu más solitaria soledad para decirte: «Esta vida, tal como la vives ahora y la has vivido, tendrás que vivirla no solo una, sino innumerables veces más; y sin que nada nuevo acontezca...»” (Nietzsche, *Obras* 779). La noción del “eterno retorno de lo mismo” propuesta por Nietzsche en textos como *La Gaya Ciencia* y *Así Habló Zaratustra* apunta a la negación del tiempo lineal. En las impresiones de Nietzsche podemos ver que la repetición es una puesta en vacío, un ciclo que permanece imperturbable. Nietzsche confirma esta noción al escribir “El nuevo centro de gravedad: el eterno retorno de lo idéntico” (Nietzsche, *Ecce Homo* 159). Esta cita podría perfectamente describir a los *Cuentos Fatales*. Además de esto, el concepto de Nietzsche se asocia con otra importante noción: *amor fati*, amar el destino que nos ha sido dado.

Retornando al origen, recordemos las palabras de Mircea Eliade y la asociación del eterno retorno con las creencias de las culturas de la Antigüedad, muy relevantes para este texto. En su libro *El mito del eterno retorno*, Eliade explora a profundidad el tema, analizando la concepción del tiempo de las culturas antiguas. Eliade plantea que, en culturas como la del antiguo Egipto, cada acción participa del tiempo mítico: cada acción refiere a una acción mitológica, de otra forma no es considerada como parte del tiempo. En palabras de Eliade, “un objeto o un acto no es real más que en la medida en que *imita* o *repite* un arquetipo” (Eliade 39). Un ejemplo de esto es la lucha de Ra contra la serpiente/dragón representante del mal en la cultura egipcia, Apofis: “[...] los enemigos a quienes combate el faraón son identificados con el dragón Apofis, mientras que el faraón

era asimilado al dios Ra, vencedor del dragón” (Eliade 43).³² Dentro de esta concepción, un elemento fundamental mencionado por Eliade y particular a la cultura egipcia es esta concepción relacionada a la palabra y a la escritura. Eliade escribe que “el poder del rito y del verbo que poseían los sacerdotes se debía a que aquellos eran imitación de la hazaña primordial del dios Thot, que había creado el mundo por la fuerza de su Verbo” (Eliade 29). El vínculo entre la escritura y la vuelta a lo mismo es, entonces, innegable. ¿Qué es la lectura sino una vuelta a una idea previamente escrita? La imagen de la serpiente nos recuerda al ouróboros, que vuelve siempre sobre sí mismo.

II.I. Tema y variaciones: La noción de repetición en Bajtín y Derrida

Además de las descripciones del eterno retorno veamos cómo las nociones relacionadas a la repetición, un poco más alejadas del antiguo Egipto y más amigas de la teoría lingüística, afectan o complementan las ideas anteriores.

Las nociones de monologismo, dialogismo y polifonía bajtinianas hablan de los ecos entre objetos semánticos en una variedad de textos. Si bien el texto lugoniano es claramente monológico en su discurso, sus elementos dialogan con la tradición y con otros cuentos de manera paralingüística. Las bocas de los personajes son reemplazadas por las de los elementos semánticos que dialogan entre sí. Bajtín en “El Problema del Texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”, recopilado en el libro *Estética de la Creación Verbal*, escribe: “Así pues, detrás de cada texto está el sistema de la lengua. En el texto, se corresponde todo lo repetido y reproducido y todo lo repetible y reproducible, todo lo que existe también fuera de un texto dado” (Bajtín, *Estética* 293). Entre estos apuntes anota como temas a desarrollar:

El problema de la interrelación dialéctica (de sentido) y dialógica de los textos de una esfera dada. El problema específico de la interrelación histórica entre los textos. Todo esto, a la luz del segundo polo. El problema del alcance de la explicación causal. Lo más importante es no alejarse del texto (aunque se trate de un texto posible, imaginario, construido). (Bajtín, *Estética* 294)

³² No confundir a Apofis con la cobra, símbolo y protectora de los faraones.

De estas y demás palabras del teórico ruso podemos derivar la idea del texto como lo repetido y lo que será repetido, así como la correspondencia e interrelación dialéctica entre repeticiones. La noción de polifonía es muchísimo más compleja de lo que en la mayoría de sus usos se deja entrever. Relacionado a lo comentado, aunque no significa lo mismo que ninguno de los términos planteado, la noción de polifonía va mucho más allá de la multiplicidad de voces, por lo cual no lo trataremos aquí.³³

Por otro lado, Jacques Derrida introduce el concepto de iterabilidad, al debatir con las teorías lingüísticas de los actos de habla de Searle y, posteriormente, Austin. Para Derrida, los actos de habla, ficticios o no, no pueden ser categorizados como analizables (válidos) o no válidos, ya que mantienen la misma fuerza ilocutiva dentro de la ficción. Todos los actos de habla se unen, más bien, en su citabilidad o iterabilidad, la capacidad que contienen de ser citados, empleados en otro contexto más allá de la presencia o ausencia del emisor de ese discurso. Por ello, la citabilidad de un elemento es infinita y posee la capacidad de generar infinitos contextos. Esta idea es interesante para los cuentos de Lugones ya que toma tópicos, personajes y elementos para aplicarlos a otro contexto. Sin embargo, en los relatos de Lugones no vemos una citabilidad pasiva: las citas no son idénticas o copias de temáticas anteriores injertadas en un nuevo contexto, sino unas citas perifrásticas, una reinención que se apropia de una tradición extensa y cuya repetición es parte de un proyecto macro.

Ejemplo de ello es “Águeda”, como se puede ver en el trabajo “Nacionalidad Forzada: Leopoldo Lugones, entre la tradición del espíritu y la herencia del monstruo” de Fermín Adrián Rodríguez. En él, el autor propone al gaucho lugoniano como un artefacto construido para llenar una idea de nación. “El gaucho ha muerto bien”, plantea Lugones en *El Payador*. Veremos cómo esta “buena muerte” se relaciona con su versión manifiesta en el gaucho malo Nazario Lucero.

Para completar este breve recuento de teorías fantásticas y fantásticas repeticiones volvemos una vez más a la tesis de Karen Pike, donde plantea la relación entre la física y la teoría de lo fantástico, utilizando para ello precisamente el eje de la repetición. Pike escribe acerca de lo fantástico y el movimiento repetitivo como del “[...] vaivén que tipifica el juego, dilata la creación de sentido y prolonga la incertidumbre. Por ejemplo, uno puede quedar atrapado entre dos definiciones de lo fantástico que demuestran la resistencia de lo

³³ Si bien no es demasiado aplicable al texto lugoniano, la idea de la relación entre lo fantástico y el carnaval es aún explorable e interesante.

fantástico a la caracterización” (Pike 194, traducción propia).³⁴ Pike aproxima este espacio de duda con preguntas de la física cuántica y comenta que “Muchos físicos y teóricos están explorando la conexión entre la mecánica cuántica y el misticismo oriental” (194, traducción propia).³⁵ Pike describe perfectamente la estructura de los *Cuentos Fatales* al explicar el fenómeno de lo fantástico de forma circular/espiral: “Si se observa desde un punto fuera del círculo, el movimiento parece idéntico en cada revolución. La experiencia subjetiva es diferente. [...]. La experiencia es la misma, pero con una diferencia” (194, traducción propia).³⁶

Luego de atravesar el complejo camino de lo fantástico es conveniente resaltar los elementos que serán utilizados como herramientas para el análisis a continuación:

1. Se han planteado diversas propuestas sobre lo fantástico provenientes de distintos teóricos, quienes, más allá de su aproximación teórica, están de acuerdo en que:

a. En lo fantástico hay una interrupción del orden “real” por un elemento que no pertenece a este estrato y que es inasible, ya sea por la razón, por el lenguaje, por “lo simbólico”, etc.

b. Este elemento pone en tela de juicio la noción, históricamente condicionada, de realidad.

2. Si bien la vacilación propuesta por Todorov como criterio para definir lo fantástico ya no puede ser usada tal cual fue propuesta originalmente, es fundamental para los *Cuentos Fatales*. Sin embargo, no todos contienen una vacilación en sentido estricto. En este punto exploraremos lo planteado por Bessière.

3. En relación a lo anterior, se ha establecido la importancia de tener en cuenta la episteme de la época (del autor) al analizar los relatos fantásticos, así como el valor ontológico de las instancias planteadas internamente a los relatos.

³⁴ “[...] the back-and-forth movement which typifies play, defers meaning-making, and prolongs uncertainty. For example, one can be caught between two definitions of the fantastic that demonstrate the fantastic’s resistance to categorization”.

³⁵ “Finally, the connection between the back-and-forth movement and the nature of the potentially transcendent «between» state triggered by the fantastic moment also has its counterpart in the world of quantum physics. Numerous physicists and theorists are exploring the connection between quantum uncertainty and eastern mysticism”.

³⁶ “Observed from a point outside the circle, the movement appears identical on each revolution. The subjective experience is different. Upon each revolution, the rider returns to the same point in space with an increased sense of vertigo and a decreased sense of proprioception. The experience of the same point is similar but with a difference”.

4. Principalmente, el centro de nuestra investigación se dirigirá hacia el concepto del retorno ominoso o el eterno retorno, entendido de una manera más flexible que la iteración estrictamente derrideana, más cercana a la teoría del mito de Eliade y el dialogismo bajtiniano. Si utilizamos la palabra es para referirnos a una versión en un nuevo contexto, sin la rigidez lingüística que le da Derrida al término



Capítulo II: Cuentos Fatales o la inevitabilidad del destino trágico

Hubo una vez un Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio; pero encontró que ya la primera había hecho suficiente daño, que ya no era necesario, y se deprimió mucho.

Augusto Monterroso, “El Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio”

Antes de analizar los cuentos, sus estructuras y particularidades, es importante reparar en el título dado por Lugones a la colección. A pesar de que fueron publicados primero por separado, estos poseen varias características que los unen de manera decisiva. De este modo, el asociarlos bajo el título *Cuentos Fatales* no fue un hecho arbitrario dado por la proximidad de la publicación de estos o por un deseo antojadizo de publicar por parte del autor. Uno de estos elementos es la *fatalidad*, entendida en su pluralidad de sentidos.

La vigesimotercera edición del diccionario de la Real Academia Española adjudica a la palabra *fatal* los siguientes significados:

- 1) Inevitable
- 2) Desgraciado, infeliz
- 3) Malo
- 4) Perteneciente o relativo al hado
- 5) Dicho de un plazo improrrogable
- 6) adv. Rematadamente mal.

En relación al sustantivo “cuentos”, parecería que la definición más adecuada es la segunda, “Desgraciado, infeliz”. Esto es lo que nota Klára Kadlecová al mencionar que los cuentos están, de una manera u otra, relacionados a la muerte (en este sentido, *fatal* sería entendido en su sentido más escatológico). Estamos de acuerdo con Kadlecová en que en todos los relatos hay un destino “fatal” en el sentido de la ocurrencia de una desgracia: la muerte de Lord Carnarvon, la muerte de Mr. Neale, el asesinato por parte del miembro de la Orden del Puñal, el abandono de Amalia por parte de Don Juan, así como los crímenes de Nazario Lucero y su posible muerte junto a Águeda, son todos eventos desgraciados. Adicionalmente, el architexto al que obedece la colección, la categoría de cuento fantástico, donde, en la mayoría de los casos, hay algo ominoso, nos invita a que este sea el primer sentido que le damos a la palabra al enfrentarnos al texto. Sin embargo, este componente no es lo más importante de los relatos: salvo en el caso de “Águeda”, el evento “fatal” ocurre antes o fuera de la diégesis del relato. Asimismo, en el caso de “El Secreto de Don Juan”, el evento, si bien desgraciado, no lo es tanto para la afectada

(“¡Aborrecerlo! Y cómo, si todo cuanto soy de sentimiento y de conciencia, aquel ser de pasión, de dolor y de belleza que él despertó en mis entrañas, es lo suyo que sigue viviendo en mí” [Lugones 98]).³⁷ Por lo tanto, este significado no sería el más importante de los que tiene la palabra.

Por su parte, otras de las definiciones como “Inevitable” y “Perteneiente o relativo al hado”, al parecer más adecuadas, nos obligan a hacer una breve arqueología de la palabra *fatal* y su uso en la literatura clásica, debido a su relación con los relatos a tratar. La palabra *fatal* proviene del latín *fatum*. Este sentido nos comunica de inmediato con el concepto de *fatum*, en el caso romano, o la *moira* de los griegos, presente en textos de ambas culturas. Este es un elemento fundamental de la literatura griega clásica, con la cual Lugones estaba plenamente familiarizado. El *fatum*, si bien tiene elementos en común con la noción contemporánea de destino, se refiere a un mandato impuesto e irrevocable proveniente de un poder superior. Asimismo, en la tragedia griega, el *fatum* interviene en la caída del héroe trágico, quien pretende luchar contra este pero fracasa y es castigado por este mismo acto de rebelión. De este modo, podemos entender el concepto del *fatum* de forma que va más allá del uso común de la palabra, como un destino, por lo general pero no necesariamente trágico, ineludible al punto de ser considerado como *hybris* el querer evitarlo.

Es importante señalar que Carmen de Mora ya había planteado la importancia de la noción de fatalidad en el texto de Lugones. Sin embargo, en su ensayo este está asociado con la noción de caída cristiana y la dinámica transgresión-castigo. Si bien el ensayo de Mora plantea ideas que han sido fundamentales para este trabajo, su postura en cuanto a este aspecto parece ser inadecuada. En los *Cuentos Fatales*, la noción de “castigo” asociada al pecado cristiano no está presente: los destinos fatales están dispuestos antes de que se ejecute la transgresión. En el propio ejemplo que propone Mora en cuanto a “El Puñal”, el fedayín acepta su destino fatal incluso antes de cometer la “transgresión” de ver el rostro de la mujer en la hoja del puñal. Del mismo modo, la fatalidad cristiana implica causalidad (la transgresión recibe un castigo). Si fuera así, ¿por qué las muertes de Lord Carnarvon y Mr. Neale tendrían que ser diferentes si ambos cometen la misma transgresión (ingresar a la tumba)? La explicación la da el mismo texto, al explicar por qué Lugones no se ve afectado por la mirada de Sha-It. No es porque él no haya cometido la transgresión de

³⁷ A partir de este momento todas las citas que aparezcan únicamente con el nombre de Lugones y el número de página refieren a *Cuentos Fatales*. Los demás textos del autor que se emplean en este trabajo serán especificados mediante una versión acortada del título en la cita.

ingresar a la tumba (como nos recuerda De Mora, Sha-It, al igual que Hatshepsut, está condenada a expulsar a los invasores de la patria), es porque “No se halla usted [Lugones] inscrito en su destino [el de Sha-It]. El otro lo estaba...” (Lugones 51). Esto está vinculado con la ya mencionada idea del eterno retorno de lo mismo. Como en las creencias de las religiones antiguas, previas a las tres grandes religiones monoteístas mencionadas por Mircea Eliade (es de particular interés aquí la egipcia), cada acción histórica es, forzosamente, una repetición de una acción mítica. Por ello, la vida del hombre estaría condenada a la fatalidad de repetirse.

Esto es algo que sí se cumple de manera explícita en todos los relatos: no solo todos ellos tratan del destino ineludible de algún personaje sino de un retorno, de una repetición inevitable: un espíritu material, Hatshepsut reencarnada en Sha-It, el miembro de la Orden del Puñal, el propio Don Juan reencarnado en Don Juan de Aguilar, y los poderes sugeridos de la bruja Donata, todos regresan al plano de la “realidad” en los relatos. Es por este motivo que la palabra “fatal” o “fatalidad” figura en todos ellos, apareciendo más de una vez. Asimismo, el entender lo “fatal” de los relatos como *fatum* da una pista acerca de por qué los personajes de los cuentos, en su mayoría, no se resisten a su destino ni buscan enfrentarse a él: son conscientes de que intentar cambiarlo es imposible. Así, en la obra, frases como “Fue mi destino, la mala estrella con que nací”, de Nazario Lucero, “[...] acepté la ley de la muerte”, del narrador de “El Puñal”, y “Si es realmente la fatalidad, fuera inútil oponerse a lo inevitable”, del propio narrador Lugones, resuenan de manera constante y recuerdan así la fuerza del *fatum* y *el amorum fati* de los personajes.

Es de particular interés, además, la relación entre los *Cuentos Fatales*, el *fatum*, y el acto de la escritura en sí mismo. El Modernismo y Lugones, como parte de él, entienden el acto creativo como una forma de conocimiento en sí, distinta a la episteme racional. Esta idea se aúna a la fe en la fuerza creativa profesada por los modernistas. Sin embargo, *Cuentos Fatales* deja entrever otras ideas, ya que si bien dentro de la lógica escritural sería Leopoldo Lugones autor el “dios” que determina el *fatum* de sus personajes, él, a modo de personaje, también aparece inserto en ellos. Ya que, dado lo que se ha dicho, el texto no aboga en ningún momento por un destino consecuencial que pueda ser moldeado por la voluntad humana, la inserción de sí mismo como personaje en el libro parece reforzar la idea de que incluso él mismo, como autor, está sometido al *fatum*, condenado a repetir ideas anteriores en sus escritos. Recordamos aquí la frase fundamental de Sallenave:

Lugones [...] fue un espíritu trágico en desmesura. Pugnaron en él dos

fuerzas extremas: la voluntad de ser un hombre superior que se autodenomina –‘yo me hago mi ley, me la doy y me la quito’– y la certeza de vivir ya determinado por un destino ineluctable. Su pregonada autodeterminación fue solo una quimera como aquel pájaro azul de su cuento. (Sallenave 111)

Parte I. Cuentos Fatales como conjunto: Estudio Temático y Estructural

Los cinco³⁸ cuentos que componen el libro *Cuentos Fatales* fueron publicados de manera independiente entre los años 1923 y 1924 en el diario *La Nación*. El primer relato en publicarse fue “El Vaso de Alabastro” (19 de agosto, 1923), seguido por “El Secreto de Don Juan” (23 de setiembre del mismo año). También en 1923 publica “Los Ojos de la Reina” (28 de octubre) y “Águeda” (30 de diciembre). El último relato en aparecer en prensa fue “El Puñal”, cuya publicación se llevó a cabo al año siguiente (13 de abril, 1924). Ya que los *Cuentos Fatales* se publicaron por separado primero, es importante tener en cuenta el orden en el cual Lugones decidió disponerlos y por qué, de todos los cuentos que tenía publicados, escogió aquellos cinco para configurar un libro.

Desde una perspectiva puramente estructuralista, podríamos decir que los cinco cuentos que pertenecen al libro son muy similares. Como bien sugiere pero desarrolla con demasiada brevedad Carmen de Mora, los relatos “[...] siendo distintos en cuanto a anécdota, personajes y ambientación espacio-temporal se aglutinan en torno a un mismo principio estructural” (De Mora 33). Los cinco *Cuentos fatales* tienen un parecido notable en cuanto al narrador, a la presencia de voces internas a los relatos, además de otros elementos que les dan forma. Así, se podría decir que, si bien las estructuras de los relatos no son idénticas, no hay elemento en ellos que no se repita por lo menos una vez en otro.

La similitud de los relatos decrece mientras la colección progresa, ya que, al ser los dos primeros relatos un díptico, que sigue conectado de manera explícita con el tercero, los dos cuentos restantes no están vinculados de manera directa. Sin embargo, la estructura permanece casi intacta. En todos los relatos el narrador extradiegético aparece subordinado en relación a la historia: siempre hay, dentro de su propia diégesis, la historia de una segunda voz intradieética. La primera no es, en ningún caso, testigo primario de la trama

³⁸ Es importante realizar esta aclaración ya que la escasez de ediciones críticas del texto puede suscitar confusiones. No son pocas las páginas de Internet que plantean los cuentos en un extravagante e incomprensible orden o incluyen relatos que no pertenecen al libro. La poca información sobre las obras y la diminuta cantidad de ediciones de las mismas (las cuales rara vez incluyen un prólogo crítico y no están libres de errores) contribuyen a enturbiar aún más el panorama.

principal. Asimismo, todos los relatos terminan en alguna forma de final múltiple, con dos o más resoluciones posibles.

En los cuatro primeros, el narrador extradiegético es identificado directamente con Lugones.³⁹ En ellos aparece, además, homodiegético: siempre es personaje de la historia que relata. Del mismo modo, en estos cuatro relatos el narrador intradiegético es un personaje foráneo: Mr. Neale es un escocés conocedor de la magia egipcia, Mansur Bey es el protector egipcio de Sha-It-Hathor, y el narrador sin identificar de “El Puñal” es un hashashin. Estos narradores intradiegéticos realizan en todos los casos una larga exposición, ya sea una explicación de la antigua religión egipcia (tanto Mr. Neale como Mansur Bey), los secretos de la Orden del Puñal (“El Puñal”), las circunstancias de la aparición de Don Juan de Aguilar y la historia de Amalia. Es solo tras esta extensa exposición cuando comienza el verdadero relato del narrador intradiegético. Hasta aquí llega De Mora en su breve análisis de las similitudes estructurales de los relatos. Es importante notar, además, que De Mora, convenientemente, menciona poco el último relato (“Águeda”), al ser el que menos se parece a los otros. A continuación se procederá a describir los esqueletos individuales de cada relato para así poder, posteriormente, señalar los elementos que se repiten entre ellos, sin excluir el último cuento.

En “El Vaso de Alabastro”, el narrador extradiegético Lugones se encarga de plantear un verosímil que incluye los siguientes elementos: planteamiento temporal, descripción espacial y una descripción extensa del narrador intradiegético. Este narrador, Mr. Neale, plantea un relato a modo de caja china, donde cuenta la historia de la apertura de la tumba de Tutankamón y explica la verdadera razón por la cual Lord Carnarvon murió: habría aspirado el perfume de uno de los vasos en la tumba, que era “[...] en efecto, un espíritu material, el ‘vengador’ encerrado en los vasos tentadores como un efectivo ‘guardián de la entrada perpetuamente despierto’” (Lugones 17), y por ello habría enfermado de neumonía. Dentro del relato de Mr. Neale aparece el personaje orientalizado (Mustafá), quien es el conocedor de lo oculto, advirtiéndole a Mr. Neale de los peligros de profanar las tumbas. El relato finalmente devela el objeto, foráneo, como es común en el cuento fantástico clásico, que produce el efecto fantástico: el vaso de alabastro de donde Lord Carnarvon habría aspirado un espíritu material, guardián de la tumba faraónica.

³⁹ Si bien en el primer relato esto no es explícito, la aclaración en el relato posterior, “Los Ojos de la Reina”, deja en claro que ambos narradores son el mismo personaje. La relación con el tercero nos da la confirmación final. Parece antojadizo y un acto de sobrecorrección frente a la teoría de la muerte del autor querer separar a estos tres narradores de la figura autorial de Lugones.

Desde su propuesta, el cuento ya plantea una doble resolución, al ser una reelaboración de un suceso real (la muerte de Lord Carnarvon posterior a la apertura de la tumba de Tutankamón). Sin embargo, se puede optar por tres soluciones diferentes: Lord Carnarvon murió debido a a) La picadura de un insecto (solución realista/histórica); b) Neumonía (contraparte real de la solución fantástica); o c) Víctima de Atórat-el-Móut, el perfume de la muerte, entendido como “espíritu material” por Mustafá (solución fantástica). Como sostiene María Pía López en *Lugones: entre la aventura y la Cruzada*, “Oriente es, en los *Cuentos Fatales*, por un lado el arqueologizado Egipto y por otro, el nacionalismo islámico que construye asesinos con causa”, en evidente relación con el fedayín de “El Puñal” (80). López, sin embargo, no incluye al gaucho Nazario Lucero en esta lista, lo cual, argumentaremos, es un error.

El segundo relato, “Los Ojos de la Reina”, sigue una estructura muy similar. El narrador extradiegético Lugones vuelve a realizar un planteamiento a modo de marco para la historia del intradiegético, Mansur Bey, que contiene los mismos elementos que el anterior (planteamiento temporal, descripción espacial y descripción del narrador). En este caso, sin embargo, el narrador intradiegético y el personaje orientalizado son el mismo (Mansur Bey), ya que es él quien devela el secreto fatal de los ojos de Sha-It y Hatshepsut. Así como en el primer caso, el objeto fantástico aparece hacia el final del relato tras una extensa exposición, en este caso, la mirada tanto en el espejo de Hatshepsut como la de la misma Sha-It-Hathor. Un elemento nuevo que aparece en este relato es el pedido de Mansur Bey: “No desoiga el pedido de Mr. Guthrie [de no denunciar a Sha-It a las autoridades]” (Lugones 32). A diferencia del primer relato, “Los Ojos de La Reina” finaliza con una apelación al lector: “[...] he resuelto donarlo [el espejo] mañana mismo al Museo Etnográfico de la Facultad de Letras, donde podrá verlo el curioso lector” (Lugones 53). En este relato, Sha-It Hathor caracteriza al estereotipo del “silencio oriental” (López 82).

El tercer y último relato del tríptico orientalista de *Cuentos Fatales* es “El Puñal”, que guarda, además de un vínculo temático, un parecido estructural notable. Una vez más, el narrador extradiegético Lugones plantea un marco para la aparición del narrador y relato intradiegéticos, donde él “Acababa, efectivamente, de hallar por [sus] propios medios, la palabra de los iniciados drusos, el imperativo anagrama de la convocatoria” (Lugones 55). El texto sugiere que, al decir esta palabra, Lugones “invoca” al narrador intradiegético, “uno de esos dominadores del misterio” (Lugones 62). El interlocutor, que no se identifica más que como miembro de la Orden de los Asesinos, tras realizar una larga exposición, al

igual que Mr. Neale y Mansur Bey, relata la narración intradiegética: la historia de amor en la cual se ve involucrado el objeto, es decir, el puñal. Una vez más, el objeto fantástico se corresponde con el título del relato. Si bien el relato intradiegético de “El Vaso de Alabastro” no plantea más que una pregunta en la mente del narrador Lugones, el caso de “El Puñal” es mucho más similar a “Los Ojos de la Reina”, donde el narrador extradiegético es instado a tomar acción, realizando el relato un salto entre dos realidades ontológico-temporales. El narrador intradiegético pide a Lugones que escriba al emir Arslán, amigo de este, para evitar el destino trágico de Nur. Finalmente, el cuento termina en un clásico final bifurcado, al igual que “Los Ojos de la Reina”.

El primer cuento que no está directamente vinculado a los anteriores es “El Secreto de Don Juan”, temáticamente bastante alejado pero estructuralmente casi idéntico. Una vez más, el narrador extradiegético vuelve a ser identificado directamente con Lugones, quien plantea un marco que contiene los elementos que ya mencionamos anteriormente. Al igual que en los otros relatos, Lugones presenta al narrador intradiegético José Eguía, narrador llegado de un largo viaje a contar esta historia, tal como Mr. Neale, Mansur Bey y el anónimo fedayín de “El Puñal”. Como en “Los Ojos de la Reina”, en “El Secreto de Don Juan” el objeto fantástico-disruptor no es un objeto *per se*, sino una persona: Don Juan Tenorio reencarnado en Don Juan de Aguilar. De entre todos los relatos de *Cuentos Fatales*, “El Secreto de Don Juan” parece de los más inacabados, con un final abrupto y confuso (Don Juan ingresa al retiro de Amalia y devela su secreto: “Nunca enamoré / Sin estar enamorado”); su único contacto en este aspecto es con “Los Ojos de la Reina”, donde la narración intradiegética es el acto de develar un secreto. Se podría considerar que el relato tiene un final bifurcado solo si se interpreta que el evento nunca sucedió, invento de Eguía para explicar la reclusión de Amalia. Si bien ontológicamente distinto de las bifurcaciones anteriores, se podría considerar que repite la estructura de los tres cuentos mencionados previamente.

“Águeda” resalta entre los cinco cuentos de la colección tanto por su temática como por su estructura. Relato fantástico-gauchesco, en él solo aparece el relato directo de un narrador extradiegético no identificado. Sin embargo, como se mencionó ya y como en el resto de relatos, este narrador no es testigo directo de los hechos que narra, sino que toma el relato de tradiciones orales. Así como en los otros cuentos, configura un marco inicial que contiene un planteamiento temporal y una descripción del espacio. Tras describir las leyendas que rodean al “terror de la Sierra Grande que dominaba desde su misteriosa guarida del Champaquí, el bandido cordobés Nazario Lucero” (Lugones 101), el

narrador extradiegético inicia el relato anunciando que se trata de la última de las “aventuras de pillaje o sangre” del gaucho malo (Lugones 103). La historia prosigue con los sucesos de la masacre producida por Nazario Lucero y el secuestro de Águeda.

El final, al igual que en cuentos anteriores, ofrece posibilidades múltiples, en este caso, claramente bifurcado: uno, el final fantástico mítico, donde Águeda y Nazario Lucero son asesinados y “de su sangre, así unida, brotó la azucena roja, siempre solitaria, y raras veces vista entre los riscos más arduos del Champaquí”, y el otro, donde el “amor logró triunfar del crimen y la muerte”. Al igual que en “Los Ojos de la Reina”, el narrador extradiegético finaliza el relato realizando una apelación al lector, donde lo invita a resolver el misterio diciendo que “Mejor es que lo decidas tú, lector amigo [...]” (Lugones 132).

Este análisis nos deja con las siguientes estructuras:



Tabla 1: Esquematización estructural de los relatos

	“El Vaso de Alabastro”	“Los Ojos de la Reina”	“El Puñal”	“El Secreto de Don Juan”	“Águeda”
Narrador extradiegético Lugones	X	X	X	X	
Nivel intradiegético de la narración	X	X	X	X	X
Planteamiento temporal	X	X	X	X	X
Descripción espacial	X				X
Descripción de narrador intradiegético	X	X	X	X	
Objeto fantástico-disruptor	X	X	X	X	X
Pedido al narrador Lugones		X	X		
Personaje orientalizado conocedor de lo oculto	X	X	X		X
Narración intradiegética como secreto		X		X	
Apelación al lector		X			X

Gráfico 1: Modelo de distribución de los elementos en los relatos

Relato extradiegético

- Planteamiento temporal
- Descripción espacial
- Descripción del narrador intradiegético

Relato intradiegético

- Planteado como secreto
- Irrupción del objeto fantástico
- Aparición del personaje orientalizado
- Pedido al narrador extradiegético

- Apelación al lector

Final múltiple

Estos esquemas demuestran, como ya se había mencionado, las similitudes estructurales de los relatos. No hay ningún elemento de los que hemos mencionado que figure por vez única en alguno de los relatos: aún el más apartado, “Águeda”, está ceñido a estas mismas estructuras. Este elemento, extremadamente arriesgado por parte del autor, ya que la reiteración de forma tan radical podría ahuyentar al lector, produce una sensación extrema de déjà vu: al leer los relatos, si bien en una primera lectura se podrían eludir los componentes repetidos más finos, la macroestructura de los relatos es demasiado similar como para pasar desapercibida. Viéndolos de manera estructural, los relatos (en particular, los cuatro primeros) son prácticamente un solo relato: la historia de alguien que relata una historia ajena, donde se devela algún oscuro misterio o arcana leyenda. Esta similitud es tan marcada que parece imposible considerarla casual, al tener en cuenta, además, el título de la obra y el contenido de los relatos.

Esto es así ya que los cinco relatos evocan cuatro tradiciones distintas, la religión del antiguo Egipto (“El Vaso de Alabastro” y “Los Ojos de la Reina”), la leyenda de los Hashashin (“El Puñal”), la tradición occidental (“El Secreto de Don Juan”) y la tradición gauchesca (“Águeda”); sin embargo, finalmente, todas apuntarían, en esencia, a lo mismo. En palabras de Carmen de Mora, “las diferencias tempo-espaciales estimulan el efecto contrario: por muy distantes que sean las culturas y doctrinas, esa misma distancia intensifica la afinidad entre los componentes estructurales” (De Mora 36). Esta idea se vincula, por ejemplo, atendiendo a los intereses intelectuales de Lugones, con la teosofía, según la cual todas las escuelas filosóficas y religiosas parten, en esencia, de los mismos principios y buscan una verdad única. Así, en cada una de sus iteraciones, el ser humano estaría condenado a lo mismo: a buscar el conocimiento más allá de lo racional, la solución del problema bifurcado del cuento fantástico, entre la azucena roja del Champaquí o el triunfo del amor, hasta ser alcanzado por el destino último de la fatalidad, es decir, la muerte. De esta forma, la escritura literaria caería en lo mismo, toda la producción artístico-literaria sería, en el fondo, más que pura creación, repetición de un puñado de elementos, disfrazada con el traje del gaucho payador o del faraón egipcio.

La estructura de los *Cuentos Fatales* se complejiza aún más al verlos en conjunto. Como ya se mencionó, hay un vínculo explícito entre los tres primeros relatos. En ellos, hay menciones directas a los anteriores, tanto por parte de Lugones narrador como de los diversos narradores intradieгéticos: Lugones personaje habla en “Los Ojos de la Reina” de

“Mr. Neale, a quien debí, como se recordará, la curiosa narración del «Vaso de Alabastro»” (Lugones 28); en “El Puñal”, “Empezaba a colegir, tarde quizá, la naturaleza del riesgo que Mansur Bey me había advertido” (Lugones 64).

El primer relato, “El Vaso de Alabastro”, no solo representa la apertura del libro de manera literal, sino también de manera metafórica: no es coincidencia que el relato trate sobre la apertura de una tumba. En este sentido, el primer relato representa una entrada a la lógica alternativa, la entrada al tiempo literario, planteada por el libro, donde la teleología es reemplazada por la determinación y la circularidad.

Si bien la división entre los relatos “orientales” y los relatos “legendarios” parece arbitraria, es evidente que los tres relatos comparten vínculos que no se hallan en los dos relatos restantes. Por ello, no deja de ser interesante el posicionamiento de “El Secreto de Don Juan” tras los tres primeros. Este relato funcionaría como bisagra entre las dos secciones del libro. Esto es así ya que este relato, por un lado, sigue la estructura de los tres primeros pero, temáticamente, está mucho más relacionado con el último (al caer en la categoría de “leyenda”, como ocurre con Nazario Lucero).⁴⁰ De este modo, la repetición no se pierde: al ocurrir de manera gradual, las similitudes no se ven opacadas por las peculiaridades del relato final, efecto que no se produciría si “Águeda” hubiese sido el relato que siguiera de manera inmediata a “El Puñal”. De esta forma, el hilo de la similitud no se pierde en ningún momento, lo cual aporta cohesión a los relatos, aunque fueran publicados inicialmente como entes separados, y deja en claro la voluntad del autor al publicarlos juntos y en un orden particular.

En la macroestructura de *Cuentos Fatales*, el final del último relato también es fundamental. El narrador anónimo menciona que en el final de la historia (la última de las correrías del gaucho Nazario Lucero), “la tradición difiere” al haber dos soluciones posibles ya mencionadas:

Unos dicen que el ofendido padre ordenó tirar, abatiéndolos con la misma descarga. Que de su sangre, así unida, brotó la azucena roja, siempre solitaria, y raras veces vista entre los riscos más arduos del Champaquí.
Otros, que el amor logró triunfar del crimen y de la muerte. Yo encontré una vez la azucena roja; pero creo, asimismo, en el amor triunfante.
Mejor es que lo decidas tú, lector amigo, en la generosidad de tu corazón...
(Lugones 136)

⁴⁰ Esta división entre cuentos orientales y “leyendas” se utiliza aquí por conveniencia estructural.

Este final parece ser no solo el del cuento particular “Águeda”, sino el que se les da a todos los cuentos: un final abierto, cierre metafórico de la tumba abierta en el primer relato. De este modo, la resolución ambigua característica de lo fantástico de acuerdo a Todorov se da no solo en cada relato de manera individual, sino como final de la macroestructura del libro, haciendo eco de estas resoluciones individuales. Los puntos suspensivos con los cuales finaliza el relato y todo el libro enfatizan esto al resaltar la indeterminación del final y la imposibilidad inherente a lo fantástico de escoger una resolución. En palabras de Pike, “The fantastic then is a game played upon a tightrope of uncertainty-fall off on either interpretive side, possibility or impossibility and the game is over” (Pike 9). Del mismo modo los puntos suspensivos referirían a lo inacabado del sistema que rige al libro: la fatalidad de la repetición. De esta forma, el final de todo el libro es una puesta en abismo que indica la posibilidad de anexar relatos hipotéticos adicionales al texto que sigan la misma estructura o los mismos temas que este plantea, al estar los relatos mismos condenados a repetirse.

I. Similitudes temáticas

Habiendo ya analizado las similitudes estructurales, vaciando de contenido los relatos, ahora se procederá a señalar brevemente los elementos temáticos reiterativos, antes de analizarlos de manera individual. Así como las estructuras casi idénticas que ya han sido comentadas, los contenidos de estas, temas, pasajes, entre otros, al repetirse, refuerzan la idea del destino circular extensible a la literatura y a su alcance frente al dilema de lo fantástico.

Además de la ya mencionada “fatalidad”, en todos los relatos el díptico amor-muerte es un elemento crucial, siendo la única excepción a ello el primer relato, “El Vaso de Alabastro”, a pesar de que esta afirmación pueda ser discutida. Esto es así ya que “El Vaso de Alabastro” y “Los Ojos de la Reina” forman un díptico, con lo cual, si bien el relato de manera individual no aborda directamente el tema, al estar ligado al segundo lo hace de manera tangencial. Esta temática vuelve a aparecer en “El Puñal”, donde el destino fatal del fedayín es el enamoramiento, al igual que en “El Secreto de Don Juan” y “Águeda”.

Carmen de Mora señala que el tema fundamental de los relatos es la teoría de las correspondencias, la ruptura de “los límites entre la materia y el espíritu” (De Mora 37). Postula que los relatos trabajan de manera fundamental los medios a través de los cuales el

alma puede volver a la vida. Esta idea es absolutamente correcta; sin embargo, De Mora se detiene en el velo que divide la materia y el espíritu y no en el acto mismo de retornar, lo que nos parece verdaderamente importante. Todos los relatos tratan, en mayor o menor medida, de un retorno (los espíritus materiales retornan para vengarse, Hatshepsut reencarna en Sha-It Hathor, el fedayín vuelve a la vida para consumir su venganza, Don Juan vuelve de la leyenda, y Donata revive en “Águeda”). Este movimiento de vuelta es una expresión metafórica del movimiento de los tópicos que “vuelven a la vida” en los relatos de Lugones. Al ser temas de uso ya frecuente en la literatura para la época, Lugones los hace volver en una nueva variación, dándoles sentido como parte de un conjunto.

II. Divisiones de los relatos (o su ausencia)

Como ya se había mencionado, ponemos en fuerte discusión las divisiones que se han querido hacer de los *Cuentos Fatales*. Klára Kadlecová divide los relatos en, por un lado, un “tríptico oriental” y, por otro lado, una sección de cuentos que refieren una “tradicción o leyenda”. Esta división es muy discutible, particularmente en la segunda categoría planteada. ¿No es el retorno de la momia una leyenda también, así como la maldición en las tumbas egipcias, en particular la de Tutankamón? La división de Kadlecová adolece de superficialidad, puesto que la conexión entre los tres primeros cuentos es más que explícita, y puesto que carece de una categoría que vincule adecuadamente dos relatos tan distintos como “El Secreto de Don Juan” y “Águeda”, arribando a un rótulo fácilmente aplicable a toda la colección.

Postulamos algo distinto a ello: no hay forma de dividir los relatos ya que todos tienen los mismos vínculos tópicos y temáticos. Si bien a primera vista esta opción parecería aún más inexacta que las anteriores, ya que los cuentos tratan de figuras muy diferentes, al estudiar los relatos se hace evidente que en el núcleo de todos yace un tópico literario que es puesto en escena una vez más por el autor. Cada uno de los *Cuentos Fatales* vuelve a un tema de la literatura que, a diferencia del caso de *Las Fuerzas Extrañas*, se aleja adrede de la novedad de la fantaciencia y hace énfasis en el eje de contradicción en el que se encuentran el creador literario y la tensión entre la libertad inagotable de combinatorias y la finitud de elementos que puede emplear. Encontramos que los cinco tópicos trabajados en *Cuentos Fatales* son los siguientes: “El Vaso de Alabastro” aborda el tópico del retorno o la venganza de la momia; “Los Ojos de la Reina” trae de vuelta a la mujer fatal; “El Puñal” es la historia de la venganza del amante; “El

Secreto de Don Juan” revive en más de una forma al personaje titular, vuelto ya un tópico literario clásico; y, finalmente, “Águeda” recurre a la tradición latinoamericana para traer de vuelta al gaucho malo y al gaucho payador, tipificados en el *Facundo*.

III. Monologismo y dialogismo de los *Cuentos Fatales*

Un elemento adicional que es de gran importancia es la voz monológica que se oye en todo el texto y que hilvana las historias. Podría parecer, a primera vista, una contradicción que el relato fantástico que posee de manera casi fundamental finales bifurcados pueda ser decididamente monológico, pero es en ello donde recae su monologismo: la idea que prevalece es la de la no resolución, la persistencia del elemento inalcanzable por el lenguaje. Según Mijaíl Bajtín, un texto monológico es uno donde los personajes están por debajo de la autoridad del autor, quien no solo plantea el escenario donde ellos se desempeñarán, sino que maneja sus interacciones en favor de una sola voz, “sometiéndolo todo a su unidad” (Bajtín, *Problemas* 87). En la novela polifónica, Bajtín indica que los personajes son “ideólogos”, ideas encarnadas en personajes que debaten entre sí y prueban sus planteamientos el uno con el otro. Un ejemplo claro de ello es el que proporciona Bajtín en *Problemas de la Poética de Dostoievski* al señalar la conversación que sostiene Raskolnikov con Porfirii Petrovich. En el fragmento en cuestión, Porfirii Petrovich interroga subrepticamente a Raskolnikov acerca de su ideología (entendida como la idea que encarna, que hay hombres superiores a otros, a los cuales les es permitido hasta matar para lograr sus propósitos). En este pasaje, ambos sostienen un diálogo en el sentido bajtiniano: la idea de Raskolnikov, idea principal de la novela, se ve cuestionada por las ideas de Porfirii. Ambos no son peones de un discurso monológico que los supera, cosa que sí ocurre en el texto de Lugones. Según Bajtín, la novela polifónica “no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra” (Bajtín, *Problemas* 32).

Sin embargo, los *Cuentos Fatales*, aunque parezca contradictorio, no carecen de dialogismo. Este, a diferencia de la novela de Dostoievski a la que apela Bajtín, ocurre no entre personajes ideólogos, sino entre temas, tópicos e ideas que entran en diálogo con sus respectivas tradiciones y horizontes culturales. Los relatos de Lugones dialogan en términos estructurales y narratológicos. La hipersaturación de signos hace evidente la metalectura que debe realizarse de estos relatos.

Como ya se mencionó, incluso en el relato “Águeda”, el más alejado de los demás, la voz narrativa se plantea en un segundo nivel frente a la historia. Es esta voz narrativa la que predomina en todos los relatos, voz fácilmente identificable con una auto-proyección por parte del autor. Es claro que la voz que resuena en todos los relatos es la auto-proyección del propio Lugones, quien se construye a sí mismo como un personaje cosmopolita y conocedor de las ciencias pero también interesado en la magia. Así como la imagen que Borges erige de sí mismo en “Borges y yo” está interesada en laberintos y relojes, el “Lugones” de *Cuentos Fatales* sintetiza las que son ahora las características más conocidas del autor. Esta imagen, dado el monologismo de los relatos, permanece intacta, si bien hay un ligero cambio en la actitud del personaje. Como explica Bajtín, “En una concepción monológica de la novela, el héroe aparece cerrado y sus fronteras semánticas están trazadas nítidamente: él actúa, vive, piensa y conoce dentro de los límites de sí mismo, es decir dentro de su imagen determinada como una realidad; no puede dejar de ser él mismo” (Bajtín, *Problemas* 80).

El monologismo del libro no se da solamente al nivel del narrador, ya que los personajes con los cuales este se enfrenta y a los que narra no plantean ninguna idea distinta a las suyas. Si bien en los cuentos el narrador sostiene algunos desencuentros con sus personajes, estos son simples peones en el planteamiento de la disyuntiva “solución fantástica - solución realista”, estableciéndose como portavoces de las ideas ocultistas del autor.

Un ejemplo de esto es el “debate” que sostiene el narrador Lugones con Mr. Neale:

–Sí, sí –dije yo entonces, bromeando–. El conocido cuento de la venganza de la momia.

Con grave sorpresa mía, el jovial Mr. Neale permaneció grave. Miró la ceniza de su cigarro...

–Es que hay algo de cierto –afirmó con sencillez.

–¡Cómo!, usted sostendría... –interrumpí, esbozando un vivo movimiento de incredulidad.

–Yo nada sostengo. Narro lo que he visto y nada más –replicó mi interlocutor sin cambiar de tono. (Lugones 15)

En este pasaje vemos evidenciado un supuesto desencuentro entre el narrador Lugones y Mr. Neale. Sin embargo, todos los recursos empleados en el relato apuntan hacia una única idea: la doble resolución fantástica. Inscrita en esa idea, este debate es la manifestación de ese único concepto, desdoblado en dos personajes distintos, recordando

una vez más una de las frases finales de todo el libro: “Yo encontré una vez la azucena roja; pero creo, asimismo, en el amor triunfante” (Lugones 132).

Este tipo de diálogo, sostenido entre un creyente de lo fantástico y alguien que no cree, no solo es un tópico de la literatura de este género, que puede encontrarse con facilidad en otros ejemplares (“La Pata de Mono” de W. W. Jacobs, por citar un ejemplo), sino que aparece en casi todos los relatos que siguen a “El Vaso de Alabastro”. “Convengo en que has realizado bastante bien la leyenda del judío andariego, y no ignoraba tu inclinación donjuanesca” dice Julio D. a Fabián Lemos, al mencionar que Don Juan pasó por Buenos Aires, a lo que este responde: “Te equivocas, Julio; o mejor dicho, has acertado sin querer con tus alusiones. Seriamente hablando, yo he conocido a Don Juan” (Lugones 82). El pasaje citado arriba es, además, notablemente parecido al que se puede hallar en “Los Ojos de la Reina”, siguiendo el esquema de la burla inicial por parte del narrador Lugones, seguida de la seriedad de su interlocutor y la continuación del relato: “—¡Bonita novela!, exclamé riendo con airada malicia ante la enormidad. Pero la actitud del egipcio me contuvo” (Lugones 36).

Asimismo, *Cuentos Fatales* también incluye pasajes en los cuales el narrador Lugones está sorprendentemente de acuerdo con sus interlocutores. Este es el caso de la conversación que sostiene con el fedayín de “El Puñal”, donde ante la lectura de palma realizada por el druso, quien menciona que el escritor tiene “[...] el signo del puñal en el valle de Saturno! Diablo, señor Lugones —agregó, riendo a su vez—, el caso podría ser inquietante! —¿Por qué? —interrumpí—. Si es realmente la fatalidad fuera inútil oponerse a lo inevitable” (Lugones 59).

Queda claro que entre las voces de los *Cuentos Fatales* no se produce un diálogo auténtico, Lugones personaje no es un ideólogo cuyas ideas se ven enfrentadas por otras. Muy por el contrario, los cuentos están diseñados para promover un conjunto de ideas único donde solo se escucha la voz del autor. De este modo, todas las voces se convierten en un coro saturante y monocorde en el cual el lector se ve encerrado.

Además de estos falsos debates, entre los cuentos se repiten pasajes y frases casi idénticos, al repetirse tipos de personaje. Tanto Nazario Lucero como Amalia y el fedayín son amantes frustrados, por lo cual las historias que relatan encuentran múltiples puntos de similitud, así como frases que sorprenden por su parecido. La frase en la que el fedayín y Nazario Lucero reconocen la fatalidad de su destino es un ejemplo de ello.

Nazario Lucero:

—Fue mi destino, la mala estrella con que nací... (Lugones 128)

El fedayín:

Era mi día que llegaba en los siglos. (Lugones 72)

En estas dos frases y los pasajes que las acompañan no es solo el sentido lo cual las dota de un parecido notorio. A pesar de ser dos personajes separados por el tiempo y el espacio, las frases son casi intercambiables, al utilizar ambas palabras del mismo campo semántico (destino, siglos, mala estrella) y con un tono muy similar. Si bien en “Águeda” Lugones introduce cierto léxico propio de la gauchesca –elemento que se comentará más adelante–, el diálogo del gaucho payador/gaucho malo Nazario Lucero no es distinto del del fedayín, Mr. Neale, o incluso el propio Lugones. Otro elemento de similitud entre las dos frases es la disposición de estas. Ambas se separan del resto del texto, ya sea como un elemento de diálogo o como una frase individual dentro de un monólogo más extenso. En ambos casos, no hay texto adicional –alguna acotación en el caso del diálogo– que acompañe a las frases, estando estas separadas en la página. De este modo, la declaración ominosa con respecto a su propio destino de los personajes se convierte en un evento memorable, creando un impacto en el lector y, de este modo, haciendo factible el vínculo entre un personaje y otro. Podemos introducir aquí el concepto nietzscheano del *amor fati* al que nos referimos anteriormente. Nietzsche escribe en *Ecce Homo*: “Mi fórmula para expresar la grandeza en el hombre es amor fati [amor al destino]: el no-querer que nada sea distinto ni en el pasado ni en el futuro ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y aun menos disimularlo –todo idealismo es mendacidad frente a lo necesario– sino amarlo” (61). Los personajes, caracteres de la Historia (con H mayúscula), renuncian ante el destino.

Lo mismo ocurre con Mr. Neale, Mansur Bey y, nuevamente, el fedayín. Ellos toman el rol de sabio frente al narrador Lugones, relatando por extenso las doctrinas ocultas del antiguo Egipto y las drusas. Esto ocurre de manera tan frecuente en el texto que ha llevado a algunos (como, una vez más, De Mora y Kadlecová) a sugerir que, más que un libro de cuentos, *Cuentos Fatales* es un vehículo para canalizar las ideas ocultistas del autor. Lo dicho puede demostrarse con facilidad al citar casi cualquier pasaje de los personajes mencionados:

Mansur Bey:

Esné era uno de los grandes centros mágicos del Egipto faraónico: una de las ciudades de Athor; y como eso provenía de la situación geográfica y magnética del punto, no de una fundación caprichosa, los griegos, cuya mitología fue de procedencia egipcia, cambiaron el nombre de la ciudad por el de Latópolis, en la época de los Tolomeos [...]. (Lugones 37-38)

El fedayín:

No éramos más de cien mil para defender el Oriente fatimita contra la invasión de los cruzados, la reacción de los abasidas, tan poderosos en Bagdad, y la usurpación de los ayubitas, capitaneados por Saladino, nada menos: el vencedor de Ricardo Corazón de León. (Lugones 62)

Como se puede ver, ambos pasajes parecen dos fragmentos de una misma enciclopedia. El tono de las frases, pese a provenir de dos personajes separados, otra vez, histórica y temporalmente, es idéntico, informativo y enciclopédico. Los pasajes de Mansur Bey y el fedayín solo se diferencian por la primera persona utilizada por el segundo.

El caso de Nazario Lucero y su voz es particular al poseer una característica que no es visible en ninguno de los otros personajes de *Cuentos Fatales*: las coplas del gaucho payador. Sobre ello, si bien será analizado a fondo en el apartado dedicado a “Águeda”, se puede decir por el momento que, por lo general, Lucero se asemeja mucho a los demás personajes del libro en todo su diálogo, salvo en las secciones “cantadas”. Estas, a su vez, tienen un vínculo intertextual con la poesía gauchesca del propio Lugones.

IV. Los narradores y lo fantástico

Como ya se ha visto en el apartado anterior, todos los relatos siguen, de una forma u otra, un esquema que implica una metanarración. Esto invita al lector, en conjunto con el narrador interno Lugones, a reflexionar sobre el texto y su capacidad de abarcar realmente el hecho fantástico, al estar el discurso enfocado por otro que lo enmarca. En este sentido, pese a que los narradores internos y externos, contando con el apoyo de otros personajes para narrar sus historias, dediquen la mayor parte de su discurso a explicar, nunca logran dar una explicación satisfactoria del hecho fantástico en sí mismo, el cual no llega a resolverse (una vez más, resuena la última línea del libro). En este sentido, los cinco relatos siguen una línea de progresión donde lo fantástico va tomando cada vez más posesión de la realidad hasta llegar al cuento final, “Águeda”, que se encuentra en el límite con lo maravilloso. En el primer relato, por el contrario, Mr. Neale da una falsa esperanza de resolución rápida al problema de lo fantástico. Sin embargo, pocas páginas después, el lector descubre que Mr. Neale ha muerto, víctima de un destino misterioso al que no ha podido rehuir.

Parte II: Las fuerzas fatales: Lugones, intertextualidad y figuras narrativas

Para finalizar este capítulo, evaluaremos la relación intertextual entre *Cuentos Fatales* y el libro con el cual a menudo se le compara, *Las Fuerzas Extrañas*. Esta comparación hará aún más patentes los rasgos ya expuestos en el libro que está siendo estudiado.

I. Ondas paralelas: ¿Continuidad entre *Las Fuerzas Extrañas* y *Cuentos Fatales*?⁴¹

Las Fuerzas Extrañas, libro publicado en 1906, dieciocho años antes que *Cuentos Fatales*, es una colección de relatos con múltiples ejes, pese a que el foco de la crítica ha recaído sobre los cuentos protagonizados por el prototipo de científico *à la* Dr. Moureau, característico de la ciencia ficción. Pese a parecer los más distantes, incluso en estos relatos podemos detectar similitudes estructurales con los *Cuentos Fatales*: Y ya en ellos, Lugones parece ensayar la fórmula que explotaría en sus cuentos posteriores. En *Las Fuerzas Extrañas* no son pocos los relatos que siguen una estructura muy similar a la descrita para los *Cuentos Fatales* (ver Gráfico 1), donde el narrador (el cual no se identifica con el nombre del autor, a diferencia del texto estudiado) le cede la voz a un experto, ya sean los científicos de “La Fuerza Omega”, “El Psychon”, “La Metamúsica” y “Viola Acheronta”⁴² o los místicos de los demás relatos. Asimismo, en muchos casos los cuentos finalizan con una apelación a la realidad o al lector, de la misma forma que ocurre en los *Cuentos Fatales*. Además de las similitudes en construcción que hemos esbozado brevemente existen similitudes temáticas que también podrían ser estudiadas. Pese a ello, el espíritu que gobierna cada texto es radicalmente distinto.

II. Círculos y líneas

⁴¹ Dos textos a menudo comparados en perjuicio del segundo, los dos únicos libros de cuento fantástico de Lugones tienen más en común de lo que parece a primera vista. Nos limitaremos a señalar las similitudes a grandes rasgos (y en detalle solo donde sea pertinente), ya que nos interesan más las diferencias; sin embargo, desmitificar el abismo que se cree que hay entre los dos textos no deja de ser una interesante labor aún pendiente.

⁴² Es curioso que sean precisamente algunos de los relatos “científicos” de *Las Fuerzas Extrañas* los que guardan mayor similitud con los *Cuentos Fatales*.

Utilizando las imágenes planteadas por el narrador-transcriptor del “Ensayo de una cosmología en diez lecciones”,⁴³ podríamos dibujar las estructuras del relato promedio de cada colección en un plano de dos dimensiones: *Las Fuerzas Extrañas* son, en su mayoría, cuentos que describen un proceso lineal y teleológico, mientras que la fatalidad circular es lo que rige los *Cuentos Fatales*. Desde el título de cada libro se puede inferir la descripción de estos movimientos: el contraste entre Fuerza y Fatalidad.

II.I. Fuerza: La línea

En los cuentos de *Las Fuerzas Extrañas* podemos encontrar dos tipos de fuerzas: las titulares *fuerzas extrañas*, que fascinan a científicos y místicos, por un lado, y por otro lado nos encontramos con la fuerza de estos mismos investigadores, un ímpetu que alimenta el impulso hacia adelante, la voluntad de los personajes para perseguir una idea o un descubrimiento más allá de la cordura, el peligro o la amenaza de muerte. En *Las Fuerzas Extrañas* no hay una “mala estrella” bajo cuyo irrevocable influjo los científicos y otros protagonistas de los relatos se lancen o se replieguen en su búsqueda de lo oculto.

Pensando únicamente en el grueso de la crítica realizada sobre *Las Fuerzas Extrañas*, se podría pensar que los cuentos se ocupan únicamente de científicos locos y sus descubrimientos, aunque esto no es así.⁴⁴ Los cuentos de esta colección pueden dividirse en dos bloques muy distintivos: cuentos de científicos (fantaciencia) y relatos con un trasfondo pseudoreligioso o mitológico. Fuera de estos dos bloques, quedan los relatos “Un fenómeno inexplicable” y “El escuerzo”, los cuales conforman un par de cuentos fantásticos de corte más tradicional.

En el primer bloque que hemos delimitado,⁴⁵ compuesto por los relatos “La Fuerza Omega”, “La Metamúsica”, “Viola Acherontia”, “El Psychon” e “Yzur”, los científicos de cada relato buscan lo oculto en sus distintas especialidades. En estos relatos se remarca la fuerza del individuo y su voluntad para llevar a cabo su propia voluntad. Esto se hace patente mediante el uso de palabras (en su mayoría verbos) que enfatizan la

⁴³ No contaremos este texto dentro del grupo a analizar ya que es un ensayo y no estrictamente un cuento como para ser comparado con las estructuras narrativas de *Cuentos Fatales*. No obstante, las figuras narrativas que plantearemos para cada texto han sido inspiradas hasta cierto punto por los planteamientos metafísicos de este interesante y complejo texto.

⁴⁴ Es curioso que, en su texto sobre Lugones, Borges sea uno de los pocos que da la impresión exactamente contraria.

⁴⁵ Estos relatos (“Yzur”, en particular) son los más trabajados de la colección. Por ello, parece que son los que mejor encarnan el espíritu del texto en el imaginario popular.

agencia de estos personajes, quienes explican, enuncian, experimentan, mezclan: una larga lista de acciones a través de las cuales buscan acercarse a las titulares *fuerzas extrañas*.

Otro elemento importante de este bloque de relatos es el énfasis sobre la individualidad del sujeto y la preeminencia del yo. En “La Fuerza Omega”, el científico es diferenciado incluso dentro del grupo del narrador: “No éramos sino tres amigos. Los dos de la confianza, en cuyo par me contaba, y el descubridor de la espantosa fuerza” (Lugones, *Las Fuerzas* 9). Asimismo, el descubrimiento de este científico, la titular Fuerza Omega, solo obedece a “su amo”: “Nadie, sino yo, puede usarla” (Lugones, *Las Fuerzas* 21). De esta forma, se individualiza al científico protagonista de los relatos como “el único”, el “descubridor” o el “amo”. Esto se repite en “Yzur”, donde el científico busca enseñar al chimpancé a decir “Yo soy tu amo” (Lugones, *Las Fuerzas* 123). En esta oración se pone en relación a la primera persona singular que identifica al científico narrador con el significante “amo”. Por ello, es crucial que sea esta la primera frase que busca el científico enseñar a Yzur, un sintagma que lo individualiza y caracteriza su *ethos* como el del amo con poder, en otras palabras, con una fuerza. Por su parte, el Dr. Paulin de “El Psychon”, frente a los nuevos elementos descubiertos por otros científicos, argumenta: “No es posible que yo muera sin ligar mi nombre a uno de estos descubrimientos” (Lugones, *Las Fuerzas* 14). Esto nos lleva no solo a la importancia y auto-importancia del individuo, sino a la búsqueda de este (la fuerza) por lo oculto (la *fuerza extraña*).

Es importante mencionar además que, pese a que la estructura de los cuentos sea similar, cada uno de los cinco científicos es presentado de manera distinta, de modo que no son intercambiables. Cada científico es caracterizado por la naturaleza de su invento, y su ímpetu es paralelo a la fuerza extraña con la que busca contactar. De esta forma, se puede idear la estructura de estos relatos como una línea que llega, finalmente, a su descubrimiento, ya que todos los científicos logran su cometido.⁴⁶ Esta línea, una fuerza teleológica horizontal, se encuentra con otra que la intercepta, una “fuerza extraña” que, en su colisión, produce el final del relato. Esto nos conduce al siguiente pequeño esquema:

Gráfico 2: Trazado del argumento de los relatos científicos de *Las Fuerzas Extrañas*

⁴⁶ Esto es, si creemos en el narrador poco confiable de “Yzur”.



En el segundo bloque de relatos identificado, podemos encontrar una diferenciación menos radical entre ellos y los relatos de *Cuentos Fatales*. Esto se debe a que los temas son mucho más afines, al estar relacionados con leyendas y mitos de la Antigüedad. Sin embargo, las diferencias no dejan de ser evidentes. Los personajes que narran o son protagonistas de estas historias, una vez más, tienen dominio de su destino, y las decisiones que determinan sus destinos trágicos son, explícitamente, voluntarias. Ejemplo de ello son los protagonistas de “La Lluvia de Fuego” y “La Estatua de Sal”. En el primer caso, frente a la inminente destrucción de Gomorra, el narrador toma la decisión de envenenarse antes que caer víctima del fuego. Así, el “pomo de veneno” con el que se daría muerte le causa un “gran bienestar” (Lugones, *Las Fuerzas* 38) al saber que va a poder tomar la decisión de cuándo morir antes de ser acometido por las llamas. Del mismo modo, es por decisión propia y contra las advertencias de la esposa de Lot que Sosítrato insistió en que ella le contara lo que había visto más allá de la muerte, con lo cual fue fulminado. Al igual que los científicos, los personajes religioso-místicos de este bloque tienen control sobre su destino: el primero escapa al destino dado a la ciudad de Gomorra, y el segundo se condena por su propia curiosidad.

Finalmente, los dos relatos que conforman el último bloque, “El Escuerzo” y “Un Fenómeno Inexplicable”. En ambos relatos encontramos la misma voluntad impetuosa de buscar lo desconocido y de asir el destino propio. Más aún, en el segundo relato, “Un fenómeno inexplicable”, se tematiza la pérdida de la identidad y la unidad: “[...] he perdido el concepto de la unidad. Sé que dos y dos son cuatro pero ya no lo siento” (Lugones, *Las Fuerzas* 49).⁴⁷

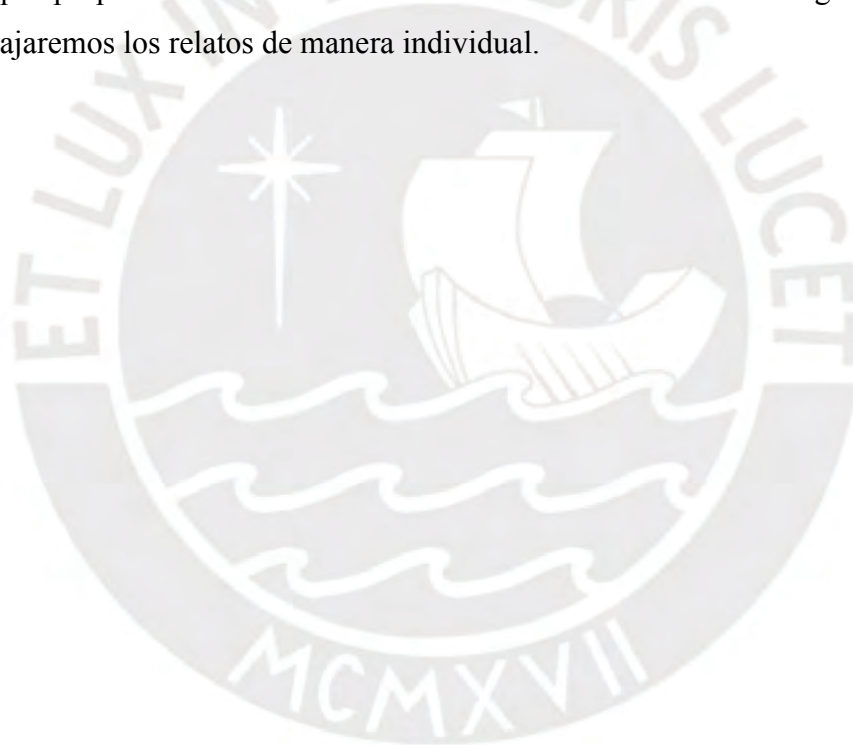
En general, podemos apreciar en los relatos los siguientes tres elementos: un fuerte énfasis sobre la individualidad de los personajes y el yo, la fuerza del ser humano en búsqueda de lo Otro, y, como consecuencia, el control del ser humano sobre el posible

⁴⁷ Los relatos de *Las Fuerzas Extrañas* han sido objeto de múltiples tesis y análisis, aunque aún contienen material para una producción crítica mucho mayor. Un análisis excelente del relato “Un Fenómeno Inexplicable” es el que realiza Juan Pablo Dabove en “La Cosa Maldita: Lugones y el Gótico Imperial”, sin el cual me hubiera sido imposible idear este trabajo.

desencadenamiento negativo de esas circunstancias. Los destinos “fatales” en el sentido prosaico de la palabra son consecuencia de la fuerza y la voluntad de moverse hacia adelante de los personajes, dar un paso más allá hacia lo oculto.

II.II. Fatalidad: El círculo

Como ya es posible inferir de lo dicho en el apartado anterior de este capítulo, la estructura que se desprende de los relatos de *Cuentos Fatales* es totalmente contraria. En estos relatos los personajes de Lugones, entre los cuales se incluye a Lugones mismo, están encerrados en distintos círculos concéntricos de fatalidad. Los personajes de *Cuentos Fatales* hacen poco o nada para escapar de su “mala estrella”, además de ser intercambiables por personajes de su mismo tipo e incluso intercambiables entre sí. El esquema que propondremos a continuación será desarrollado en el siguiente capítulo, donde trabajaremos los relatos de manera individual.



Capítulo III: Análisis individual de los relatos

Ô les vivants, ô ceux qui sont nés et ceux qui viendront à naître, ceux qui viennent ici se divertir et ceux qui recherchent le sens des formules, rentrez dans ce tombeau, contemplez ce qu'il y a en lui, adorez le dieu, prononcez la formule d'offrande, parachevez ce monument et faites croître ce qui dépérit.

Escrito en la TT33 de la Necrópolis de Tebas, tumba de Padiamenope

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers...

Charles Baudelaire, "Correspondances"

Tras haber visto las similitudes estructurales entre los relatos mismos, además de la forma completa de los *Cuentos Fatales*, ahora analizaremos los relatos de forma individual, explorando a fondo los elementos iterados en cada uno.

I. "El Vaso de Alabastro"⁴⁸

"El Vaso de Alabastro", relato que abre la colección, trata fundamentalmente el tópico del retorno y venganza de la momia, en torno a una de sus más famosas versiones: la maldición de la tumba de Tutankamón.

Para la época, dicho tópico ya tenía casi cien años de invención. *The Mummy!: Or A Tale of The Twenty-Second Century*, de Jane Webb, publicado en 1827, es el primer relato que se conoce con esta temática, después del cual aparecen los de Edgar Allan Poe y Théophile Gautier (Freeman 2).⁴⁹ En estos primeros relatos, se da en la mayoría de casos que la momia que retorna de la muerte es la de una mujer. En los texto de Gautier

⁴⁸ En el relato "El Milagro de San Wilfrido", de *Las Fuerzas Extrañas*, aparece exactamente el mismo sintagma en la frase "Estaba blanco, casi transparente, como un vaso de alabastro" (Lugones, *Las Fuerzas* 60). Consideramos esto una coincidencia, pero vale la pena apuntarlo por si algún crítico quisiera explorar esta similitud.

⁴⁹ Hay que señalar que la influencia de Gautier ya fue comentada brevemente por Oscar González en su mencionada tesis.

particularmente (aunque también en algunos de Poe)⁵⁰ prima la temática amorosa, cosa que se perdería más adelante al ser la momia femenina desplazada por la masculina, y el amor, reemplazado por la venganza (Freeman 3).⁵¹

Tras estos relatos iniciales, a fines del siglo XX, Richard Marsh y Arthur Conan Doyle son los responsables de introducir la temática de la venganza por la profanación de la tumba, uno de los puntos más importantes asociados al monstruo de la momia como es conocido en la actualidad. La novela de Bram Stoker, *The Jewel of the Seven Stars*, publicada en 1919, incorpora a la tradición del relato de la momia la noción del objeto maldito.

Un punto de inflexión importante para la tradición de la momia como personaje del relato y el cine fantástico y de horror es el descubrimiento de la tumba de Tutankamón en 1922. Si bien la cantidad de objetos artísticos con esta temática no aumentó, la popularidad del descubrimiento y la maldición asociada a este hicieron que la idea de la venganza de la momia quedara permanentemente asociada a un faraón en particular.

El hecho de que el relato de Lugones apele a estos ya para la época canónicos rasgos es remarcado por el propio Lugones, quien, ante el relato de Mr. Neale, menciona que se trata de “El conocido cuento de la venganza de la momia” (Lugones 15). La palabra “cuento” en esta frase adquiere un doble valor, ya que no solo resalta la supuesta artificialidad de la leyenda, sino que remonta a su origen literario.

Al escribir los relatos “El Vaso de Alabastro” y “Los Ojos de La Reina”, Lugones se vale de las dos tradiciones de la momia: el primer relato apela a la momia masculina y vengativa representada por Tutankamón, y el segundo, a la momia femenina asociada al cuento amoroso de tradición romántica.

I.I. Mr. Neale como narrador

Para el año en el cual este relato es publicado, el tema del retorno de la momia ya era un lugar común de la literatura fantástica, así como el elemento foráneo que afecta al occidental. Del mismo modo, la construcción de verosimilitud supone también un retorno a fórmulas que para el momento ya se habían cristalizado. El párrafo inicial es un claro ejemplo de ello:

⁵⁰ Además de su texto *Some Words With A Mummy*, recordemos que en *Ligeia* se hace mención a un sarcófago negro.

⁵¹ No confundir con la figura actual del retorno de la momia, formada, básicamente, no a partir de la literatura sino de las películas de Hammer y Universal si bien estas a su vez tuvieron influencia de la literatura.

Mr. Richard Neale Skinner A.I.C.E., F.R.G.S. y F.A.S.E, lo cual, como se sabe, quiere decir por extenso y en castellano, socio de la Institución de Ingenieros Civiles, miembro de la Real Sociedad de Geografía y miembro de la Sociedad Anticuaria de Edimburgo, es un ingeniero escocés, jefe de la sección del ferrocarril del Cairo a Asuán, donde se encuentran las famosas represas del Nilo, junto a la primera catarata. (Lugones 11)

El uso de la palabra “es”, en lugar del más usual “era”, remarca la construcción de realidad alrededor del personaje al pertenecer este no a un pasado indefinido en el cual “era”, sino que “es” en el presente del relato “un ingeniero escocés...”. El reafirmar a Mr. Neale como un ingeniero escocés que “es” y no “era” comienza a construir no solo la idea de verosimilitud, que esta realidad construida constituye la realidad “real”, sino que reafirma al personaje como un narrador autorizado, confiable tanto en su propio ser (él “es”) como en su discurso (no tendría por qué mentir). Esto es planteado de forma explícita por el narrador, quien explica que si menciona sus títulos “y su empleo es porque se trata de una verdadera presentación; pues Mr. Neale se halla entre nosotros desde hace una quincena, procedente de Londres y me viene recomendado por Cunninghame Graham, el grande escritor cuya amistad me honra y me obliga” (Lugones 11).

Los títulos de Mr. Neale son, por lo tanto, desarrollados por entero en español, duplicando así la importancia del personaje. Del mismo modo, al ser un “ingeniero escocés” con títulos en inglés se reafirma como un profesional de Occidente, poseedor de la racionalidad frente a Oriente en la visión tradicional del cuento fantástico. Esto lo diferenciará de narradores posteriores, haciéndolo, entre todos los personajes presentados a lo largo de los cuentos, el más autorizado a los ojos del narrador para presentar una versión racional de los hechos y poder, finalmente, llegar a verbalizar lo fantástico. Mr. Neale, Lugones deja claro, no es uno de “esos barbinegros magos”, sino “rubicundo y jovial”. No es, por lo tanto, el informante tradicional del cuento fantástico, el exmilitar que regresa de la India a entregarle a la familia la *Pata de Mono* en el cuento de Jacobs, sino un ingeniero civil, alejado por completo del mundo ocultista, que se encuentra realizando un viaje “prosaico” (Lugones 12). De este modo, Mr. Neale es construido desde un inicio por Lugones como el narrador que dará no solo una explicación “realista” a lo fantástico, sino una que encontraría la reconciliación entre la versión fantástica y la supuesta realidad.

Mustafá, por su parte, el ayudante egipcio de Mr. Neale, se convierte en su doble invertido: es el estereotipo del personaje Otro misterioso del cuento fantástico. Mustafá es, por lo general, silencioso, pero al hablar utiliza lo que Mr. Neale denomina “las expresiones árabes de cajón: «¡Quién puede saberlo! ¡Que Allah compadezca mi

ignorancia!»”. Este tipo de frase, misteriosa e indeterminada, se asocia a la figura que hemos descrito. Del mismo modo, Mustafá es quien primero pone en contacto a Mr. Neale con lo mágico al entregarle dos talismanes, un sello de cornalina con el *ankh* egipcio, símbolo de la vida, y un “gavilancito de oro esmaltado” (Lugones 13), repitiendo un patrón ya establecido por la tradición fantástica.⁵²

Por estos motivos, al ser Mr. Neale lo contrario a Mustafá, un hombre de números (ingeniero) y no un poeta, un hombre jovial y no misterioso, aficionado a lo oculto, en suma, un hombre prosaico, él es presentado como el hombre perfecto para proferir la sentencia que podría darle sentido a las palabras de Mustafá de forma realista. Por ello, Mr. Neale afirma que “Narra lo que h[a] visto y nada más”: no cree en la solución fantástica, ha hallado una forma racional de interpretarla. En la historia de Mr. Neale, Mustafá explica la forma de la maldición de la momia que resguarda la tumba de Hatshepsut: “[...] los antiguos pusieron «espíritus materiales» para guardar la entrada. Son los vengadores siempre despiertos. Cada cual tiene su modo de ofender, pero todos matan. En poco más de un año que duró la exploración de este sepulcro de la reina, hubo dos suicidios entre los exploradores” (Lugones 17). Mr. Neale otorgará una explicación racional a esta “expresión locuaz” de Mustafá al final del relato:

Así cobraba sentido la expresión paradójica de Mustafá; pues el perfume mortífero era, en efecto, un «espíritu material», el «vengador» encerrado en los vasos tentadores como un efectivo «guardián de la entrada», «perpetuamente despierto». Nada, pues, de imaginarios demonios o «elementales» maléficos. La sencilla realidad venía a ser mucho más siniestra. ¡Terrible, en efecto, ese último sueño de los faraones cuyo reposo se aseguró para la eternidad, bajo una sentencia impersonal e inexorable como el destino! (Lugones 24)

Este pasaje revela la forma en la cual Mr. Neale pretende reconciliar la explicación racional con las palabras de Mustafá: el “espíritu material” se vuelve casi un epíteto para perfume, al ser este un ente material pero invisible a la mirada, como un espíritu. Mr. Neale llama a su resolución “sencilla realidad”, y califica la supuesta “venganza” en la tumba de “impersonal”, ergo, no vengativa. Sus palabras se tornan casi irónicas al encontrar el lector que, tras la advertencia de Mr. Guthrie, las primeras páginas

⁵² La función de la entrega de los amuletos a Mr. Neale, evento que ocurre casi al inicio del relato, es bastante peculiar. Solo uno de los amuletos vuelve a aparecer en la historia (el sello de cornalina) y no parece tener demasiada injerencia en el resultado del relato: si bien Mr. Neale no muere con su entrada a la tumba, no se hace la asociación entre el sello y este hecho. Es difícil saber si la desaparición del primer amuleto tiene algún significado o fue olvido del autor.

del cuento siguiente, “Los Ojos de la Reina”, revelan que Mr. Neale ha muerto: hecho que se aleja de la “sencilla realidad”, además de ser un asunto personal, alejado del raciocinio frío que caracteriza al discurso del escocés.

Como ya se comentó, estamos en desacuerdo con el planteamiento de De Mora cuando propone que el destino fatal de los relatos está relacionado con la transgresión cristiana. No obstante, es cierto que en el caso de Mr. Neale hay un tipo de trasgresión, mas no el que De Mora señala. La transgresión de Mr. Neale no es entrar a la tumba cuando se le dijo que no lo hiciera, pues, como se puede ver en el relato, él solo fue rozado “por el ala fatídica del vengador”. Se podría postular que la transgresión de Mr. Neale es la *hybris*, al querer dar una explicación racional a la maldición de la momia.

En relación a esta idea, es interesante la mención del “ala fatídica del vengador”. Previo a esto, Mustafá dice que Lord Carnarvon ha estornudado “el estornudo malo, el estornudo del chacal” (Lugones 23). El chacal al que refiere la cita es Anubis, el dios egipcio del inframundo con cabeza de chacal. Por este motivo, el “ala fatídica del vengador” podría referir a otro dios egipcio. Posiblemente el mito más conocido de la mitología egipcia sea el de Horus, Set y Osiris, siendo uno de los pocos que se ha conservado como tal. Set, al ver a su hermano Osiris ascender al trono de Egipto, decide traicionarlo y matarlo. Set descuartiza a Osiris y lanza sus pedazos al río Nilo, donde la esposa y hermana de la víctima, Isis, reconstruye el cuerpo, y es Horus, hijo de ambos, quien venga a su padre matando al hermano traidor. Como explica Jan Assman en su hermoso libro *Death and Salvation in Ancient Egypt*, Horus restituye el cuerpo político de su padre al devolverle su lugar en el trono de Egipto (41). Acerca de la religión solar egipcia y su fundamental creencia en lo cíclico, Assman comenta:

El misterio de la inmortalidad solar es el camino circular que conduce al dios sol desde su nacimiento hasta la muerte en el curso de cada ciclo de noche y día. La diosa madre, Nut, da a luz a su hijo en la mañana y lo recibe nuevamente en la noche. Para los egipcios, esta interpretación del viaje del sol alrededor de la tierra servía como evidencia natural para su propia esperanza de inmortalidad. El sol era un ejemplo que todos deseaban seguir: un curso de vida cíclico, retorno al origen, superación de la muerte, consumación como concepción y restauración a través del (re) nacimiento. (174, traducción propia)⁵³

⁵³ “The mystery of solar immortality is the circular path that leads the sun god from birth to death in the course of each and every cycle of day and night. The mother goddess Nut gives birth to him in the morning and receives him again in the evening. For the Egyptians, this interpretation of the apparent course of the sun around the earth served as natural evidence for their hope of immortality. The sun set an example which everyone wished to follow: a cyclical course of life, return to the origin, overcoming death, consummation as conception, and restoration through (re) birth”.

En este caso, si bien Mustafá indica que “solo” ha sido rozado por el “ala fatídica del vengador”, con ello no estaría queriendo decir que Mr. Neale está a salvo, sino que su muerte solo ha sido dilatada. Recordemos que, si bien no es el “estornudo del chacal” lo que ha rozado a Mr. Neale, sigue siendo un ala “fatídica”: Mr. Neale estaría entonces tan condenado a muerte como Lord Carnarvon, cosa que se demuestra poco después de terminado el relato. El “ala fatídica del vengador” representaría entonces a Horus, de manera que una vez que Mr. Neale desmerece el relato fantástico de Mustafá se verá enfrentado a su destino. Por lo tanto, el lado mitológico de la historia se ve vengado y el orden restituido: la solución realista que plantea Mr. Neale fracasa y el misterio de lo fantástico prevalece.

Ponemos a un lado este elemento para observar una particularidad del discurso de Mr. Neale. Llama la atención el cambio repentino a la segunda persona utilizada por el personaje para describir el descenso a una tumba. Este curioso elemento será el primero que veremos en repetidas instancias en las cuales la voz narrativa trasciende niveles diegéticos para tocar al lector. Esta segunda persona abre a los *Cuentos Fatales* al diálogo con el lector, evidenciando la necesidad de un análisis profundo del texto. Los dedos fríos de lo fantástico rozan el rostro del lector para introducirlo en el misterio y el diálogo, lo invita a estar en la tumba: “hundida en la fúnebre excavación, lleva usted sobre los hombros todo el peso de la siniestra montaña que vio al entrar, como descolgándose en denso manto de arena sobre las tumbas enterradas a su vez bajo la infinita desolación de aquel Valle de los Reyes” (Lugones 19).

En la macroestructura que engloba a los cinco relatos, Mr. Neale representa un falso sentimiento de victoria sobre lo fantástico, que ocurre de manera rápida ya que se da en el primer cuento. Tras la derrota de este postulado, que se da con la muerte de Mr. Neale en “Los Ojos de la Reina”, los narradores que le siguen cederán cada vez más espacio a lo fantástico y menos a su cuestionamiento, dando como resultado final la desaparición total del narrador/cuestionador ‘Lugones’ en “Águeda”. Para cerrar, las palabras de María Pía López parecen perfectas: “En los cuentos de Lugones, Egipto es, todavía, el terreno de las exploraciones arqueológicas que se resiste, mediante defensas misteriosas, a su descubrimiento” (80)

II. “Los Ojos de La Reina”

En “Los Ojos de la Reina” podemos ver consolidada la propuesta iterativa de “El Vaso de Alabastro”. Al ser la continuación del relato anterior, el cuento trabaja la misma premisa considerada gastada, aburrida y repetitiva por la crítica: la momia que cobra venganza. Sin embargo, así como en el cuento anterior, la venganza no es ejecutada por el cuerpo de la momia en sí, como ocurre en el relato clásico, sino que en esta nueva iteración es una sinécdoque la que actúa en nombre del recinto ultrajado de Hatshepsut. En esta vuelta sobre el tema se evidencian de manera aún más patente los rasgos de metatextualidad; aquí Lugones realiza de manera más evidente la reflexión acerca de la imposibilidad de la literatura.

“Los Ojos de la Reina” parte de un punto donde el verosímil racional ha quedado cuestionado, ya que Mr. Guthrie ha planteado un enigma sobre la “egipcia bastante misteriosa”: “[...] ya van dos hombres que se suicidan por ella” (25). Inmediatamente después de este primer quiebre, donde aparentemente el paradigma de lo racional (paradigma A) ha sido restituido, un nuevo asalto del paradigma B aparece para hacerle frente: Mr. Neale, quien había encontrado la solución racional a las crípticas palabras de Mustafá, forma parte ahora de la cuenta de suicidios producidos, se cree, por la “Egipcia del Plaza”. El relato empieza con un nuevo agujero semántico, característico de lo fantástico: ¿cuál es la relación entre Sha-It y los suicidios? El planteamiento inicial del narrador es claro: “Mr. Neale se había suicidado por ‘esa’ mujer” (Lugones 27). De esta forma, nos encontramos con la colisión de múltiples verosímiles a los que alude Bessière.

Una vez que la pregunta ha sido planteada por el relato y la hipótesis que rebatir es clara, comienzan a aparecer las fórmulas duplicadas: son dos coches los que transportan a los asistentes al funeral de Mr. Neale, dos “representantes de la ‘English Literary Society’” aparecen también en las exequias, Sha-It es huérfana y viuda. Estas evidentes formas especulares son presagio del elemento que vendrá a ser el canal de lo fantástico, así como pistas de movimientos especulares más complejos, referidos a tópicos, al modo de narración y a las imágenes que el relato emplea, relacionadas a su vez con la mitología egipcia y los conceptos de reencarnación y tiempo histórico.

El relato estriba en un mito de retorno (la momia), comentado en el apartado anterior; sin embargo, va más allá de ello al no solo asociar su relato con la mitología egipcia y la percepción occidental de ella, sino que busca, a través de la característica narración del conocedor, conectar la tradición egipcia, la griega, la cristiana, condensándolas en los ojos de la reina. Lo ojos de Hatshepsut o Hatsú son los ojos de la serpiente del relato bíblico con “ojos de diamante” (Lugones 38), así como los de la Venus

romana, la Hathor egipcia, de Cleopatra y finalmente los de Sha-It. Esto refuerza el aspecto cíclico ya enfatizado por la propia característica de la momia: así como la momia retorna, Sha-It no es solo descendiente del espíritu vengador, sino que es su encarnación directa, así como descendiente de una multiplicidad de tradiciones y religiones. Esta idea se desprende directamente de los tratados de Madame Blavatsky, donde se plantea una única verdad iterativa a lo largo de una multiplicidad de tradiciones. En su texto fundacional de la teosofía, *La Doctrina Secreta*, Blavatsky cita al egiptólogo Gastón Maspero en un pie de página donde explica lo siguiente:

En Egipto encontramos la misma expresión. Mout significa por un lado “Madre”, y presenta el carácter que le era asignado en la Tríada de aquel país. Era tanto la madre como la esposa de Ammon, siendo uno de los principales títulos del Dios el de “marido de su madre”. A la diosa Mout, o Mut, se la invoca, como “Nuestra Señora”, la “Reina de los Cielos y de la Tierra”, compartiendo así estos títulos con la otra madre diosa, Isis, Hathor, etc. (118)⁵⁴

Este fragmento hace aún más patente el vínculo de los *Cuentos Fatales* con la doctrina de Blavatsky al hacer evidente la fuente del término “Mout” del reparto anterior y su relación con Hathor, diosa del amor y la maternidad.⁵⁵

El hecho de que el objeto sinecdóquico-fantástico sea un espejo también es un elemento crucial. No solo es un espejo el que contiene la parte del cuerpo de Hatsú que produce la muerte, sino que esta imagen son los ojos, que son a su vez espejos. El espejo ya es un tópico en sí mismo dentro de la literatura fantástica. El doble es una figura de historia larga y muy trabajada en el campo de lo fantástico. La definición del *doppelgänger* es difícil y esquiva dada su perpetuación en distintas culturas y literaturas. Esta puede ser altamente específica o dar a entender solo una idea de dualidad o doble. Baryon Tensor Posadas plantea que el *doppelgänger* puede ser “dos personas distintas (y típicamente opuestas) que, sin embargo, son idénticas en todo otro sentido (Posadas 2).⁵⁶ Sobre el significado simbólico y los contextos en los cuales aparece esta figura explica Posadas que:

⁵⁴ Esto puede prestarse a confusión ya que se está apelando a dos tradiciones mitológicas distintas del Antiguo Egipto. Como ocurre con la Grecia antigua, en muchos casos, el intento por uniformizar un panteón canónico oculta las complejidades y diferencias teológicas de distintas regiones del territorio. En este caso, Mout pertenece a la llamada “triada Tebana” que consiste en Amón (representación del faraón), Mout (reina, esposa del faraón) y Khonsu (príncipe, hijo de la pareja real). Esta tradición es distinta de la más conocida Eneida de Heliópolis, conformada por Ra, Shu, Tefnut, Geb, Nut, Osiris, Isis, Set y Neftis. Lugones no hace esta distinción y trabaja los elementos más conocidos de la Eneida de Heliópolis y su historia más conocida (el fratricidio de Osiris a manos de Set y la redención a manos de su hijo, Horus).

⁵⁵ La dicotomía amor-muerte se explorará más adelante en el análisis de “Águeda”.

⁵⁶ “[...] two seemingly separate (and typically oppositional) yet nevertheless otherwise identically appearing persons”.

El *doppelgänger* remarca una sensación de crisis, una ansiedad enredada en tensiones y contradicciones que se manifiesta cuando los límites discursivos de las estructuras de la modernidad son insostenibles. De hecho, lo más notable del *doppelgänger* (en toda su amplia gama de manifestaciones) es la ambigüedad fundamental y propiedades desestabilizantes de sus características. (Posadas 1, traducción propia)⁵⁷

Por ello, esta alusión al espejo es en sí misma una llamada múltiple a la tradición literaria, ya que no solo es el aparejo sinecdóquico que representa la venganza de la momia (tópico 1) sino que es el doble de los ojos de dicho personaje (tópico 2). Esto se plantea de manera explícita en el relato: “su rostro vivía con la vida del ‘doble’” (Lugones 43). Del mismo modo, al ser Sha-It la nueva “señora de la mirada”, ella es, en sí misma, un espejo de la mirada del espejo antiguo que ahora ha quedado dormido al vengar, finalmente, la profanación de su tumba. La narración de Mansur Bey, dentro de la narración del narrador-Lugones, se presenta como una casa de espejos, donde cada sintagma y cada acción tienen un reflejo. Incluso el espejo mismo tiene un reflejo adicional: “[...] dos días después, al practicarse la indagación judicial del misterioso doble-suicidio que consternó a la ciudad, se halló en la cartera de cada uno la semivelada pero perceptible prueba fotográfica del retrato de Sha-It” (Lugones 44). Este retrato había sido una fotografía tomada al espejo.

Hasta el momento no hemos abordado la temática de los ojos como espejos por parecer evidente. La mirada es un espejo reflejado en otro y que, a la vez, suele ser, como en este caso, binomios (dos ojos). Shirley Longan Phillips analiza este aspecto desde un punto de vista lacaniano y, en este ejercicio, plantea el vínculo con la bifurcación espiritual en Ka y Ba del alma egipcia. No entraremos a profundidad en este campo, pero, de acuerdo con egiptólogos como José Lull y Josep Cervelló, el Ka y el Ba son solo un pequeño ejemplo de una concepción del mundo siempre bifurcada.⁵⁸

Sin embargo, aún más importante que la tradición que tiene el espejo y el *doppelgänger* en el cuento fantástico, el espejo es una imagen recurrente dentro de la producción lugoniana. Su primera aparición importante dentro la producción lugoniana en

⁵⁷ “The doppelganger marks a sense of crisis, an anxiety mired in tensions and contradictions that manifest when the discursive boundaries of the structures of modernity are no longer tenable. Indeed, what is most noteworthy about the doppelganger (in its myriad manifestations) is the fundamental ambiguity and destabilizing properties of its characteristics. It is simultaneously subject and object; it is an enactment of the mirror stage of subject formation on one hand, and at the same time it is the return of the repressed, the materialization of the excess that the limits of the modern subject cannot contain”.

⁵⁸ Desde el Alto Egipto y el Bajo Egipto, el Ka y el Ba, la corona roja y la corona blanca, los títulos faraónicos de Nesut Bitiy y Las Dos Señoras, las parejas de la Eneida de Heliópolis, la Historia mitológica y la historia del día a día, toda la cosmovisión egipcia está bifurcada. Mencionar el Ka y el Ba como ejemplos parece casi intrascendente si vemos cómo es toda la cultura la que se basa en la perspectiva binomial.

prosa⁵⁹ es en el relato “El Espejo Negro”, uno de los primeros escrito por el autor.⁶⁰ Este poco conocido relato presenta al doctor Paulin, personaje que reaparecerá en *Las Fuerzas Extrañas* como científico protagonista de “El Psychon”. En este cuento, la línea introductoria presenta al doctor como “El doctor Paulin, ventajosamente conocido en el mundo científico por el descubrimiento del telescopio, el electrodo y el espejo negro, de los cuales hablaremos algún día” (Lugones, *Las Fuerzas* 135). Esta tercera vez en que el espejo aparece en la prosa de Lugones, ahora en un contexto completamente distinto, enfatiza el sentido de la iteración, si bien no estrictamente derrideano: es, al igual que los anteriores, un espejo negro y ominoso, que desafía la lógica de lo racional (el espejo negro original, creado por el doctor Paulin, permite manifestar el pensamiento en su superficie), pero no es la creación de un científico, sino un objeto del arcano pasado egipcio orientalizado. En cierta forma, el espejo del Dr. Paulin y el espejo de Sha-It son, irónicamente, espejos de sí mismos. Uno es representación de la creación de lo Otro a través de la fantaciencia (según Paulin, su invento es “maravilloso [...] pero no sobrenatural” [Lugones 1988]),⁶¹ mientras que el segundo representa la manifestación de lo Otro tautológico (surge de la magia porque es así). Finalmente, ambos espejos puestos uno frente al otro reflejan la voz de los *Cuentos Fatales*: al final, eso otro que está dentro del espejo no se puede reflejar realmente.⁶²

Si bien los dos paradigmas (racional y fantástico) siguen en disputa, el resultado indicado por la fatalidad ya ha sido escrito desde un inicio. Al igual que en el relato anterior, si se contabiliza la cantidad de veces que la palabra “fatal” o “fatalidad” aparecen en el relato nos daríamos cuenta rápidamente del efecto sonoro que produce esta en el

⁵⁹ La imagen del doble es recurrente también en la poesía modernista, pero, para este apartado, tendremos en cuenta las apariciones del espejo en la prosa de Lugones.

⁶⁰ “El Espejo Negro” es un relato de los menos conocidos del autor. Se publicó por primera vez en 1898 en la revista *Tribuna*. Su primera aparición en formato libro fue en la antología *Las Primeras Letras de Leopoldo Lugones*, de 1963, la cual recoge textos escritos por el autor entre los dieciocho y veinticinco años.

⁶¹ Esta formulación nos recuerda al Borges que escribió el prólogo de *La Invención de Morel*: “Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente los descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural” (Borges, *Morel* 6). No es solamente la similitud de los sintagmas lo que nos interesa en este texto; Borges menciona explícitamente a Lugones líneas más abajo: “En español, son infrecuentes y aún rarísimas las obras de imaginación razonadas. Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira y, alguna vez, la mera incoherencia verbal; de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de *Las Fuerzas Extrañas* y alguno de Santiago Dabove: olvidado con injusticia” (Borges, *Morel* 6). Es curiosa la desidia con la cual trata a Lugones todavía: no menciona su nombre y, además, sugiere que los relatos son poco memorables y de dispareja calidad, cosa que parece caracterizar a los libros de cuentos de Lugones.

⁶² Si bien se podría argumentar que el reflejo mismo de los ojos es ya una representación de lo Otro, esto estaría apuntando de manera errónea hacia qué es lo Otro en el relato. El vacío semántico está entre los ojos y el hecho de que causen la muerte, no en su manifestación en sí.

lector. La fatalidad ronda la historia y los destinos de los personajes: ¿por qué el narrador Lugones no muere por la mirada de Sha-It? Simplemente se hallaba “[...] inscrito en su destino. El otro lo estaba” (Lugones 50). Esto nos recuerda que Lugones como figura del autor, representa al autor en sí, atrapado dentro de la fatalidad de los espejos que se reflejan y repiten unos a otros.

Como ha sido mencionado anteriormente, en este relato la noción del cuento como texto y como construcción late fuertemente debajo de la historia. Mr. Neale muere “según la consabida fórmula”, Mr. Neale Skinner había “fallecido inesperadamente, víctima de una repentina enfermedad” (27). Al traer a la atención del lector el uso de este lugar común en la apertura del relato, evidencia nuestro camino de interpretación. Este mecanismo se repite en sintagmas como “la clásica epístola” que redacta Mr. Neale como nota de suicidio (Lugones 30). Es así que el texto llama la atención sobre los fragmentos iterativos que lo componen: su misma estructura, el tema de la momia, el monólogo del sabio (en este caso Mansur Bey), además de la inserción de fragmentos textuales del relato anterior de los *Cuentos Fatales*.

De este modo, se comprueba que el texto está compuesto por una muy marcada serie de relaciones intertextuales. Entre ellas, su relación con el relato anterior y posterior es importante. En el relato hay evidencia literal de su posición entre dos otros paratextos: al inicio el narrador-Lugones menciona “la curiosa narración de El Vaso de Alabastro” (Lugones 28), que, además, el sabio del relato, Mansur Bey, ha leído. Es él mismo quien, hacia el final del relato, menciona a la Orden de los Hashashin, de la cual es parte el fedayín del siguiente relato, “El Puñal”. Mansur Bey pide a Lugones que abandone el discurrir del misterio, la pugna entre los dos paradigmas A y B, orden que decide desobedecer.

Estos elementos resaltan el artificio de la creación y su literacidad, el texto como metacomentario acerca del texto y de los verosímiles en disputa. En este metacomentario que resalta la “textualidad” del texto también está inscrita la noción de lectura del mismo. Así como la fragmentareidad y figura de *collage* intertextual ya han aparecido en el cuento, del mismo modo la noción de lectura, buena o mala, también se manifiesta de forma reiterativa. La primera mención de esto es del nombre de la propia Hatshepsut, nombre que, de acuerdo a Mansur Bey, “los arqueólogos leen mal” y debe ser pronunciado ‘Hatsú’” (Lugones 36). Como los arqueólogos leen mal el nombre de Hatshepsut, del mismo modo los exploradores inexpertos no pueden descifrar el mensaje en el mango del espejo de la reina, el “triple jeroglífico” que hubiese prevenido su muerte.

La idea de la metatextualidad y la lectura nos conduce al hecho, ya mencionado en el apartado anterior, de la presencia del autor como personaje dentro de la fatalidad. El autor-personaje, representado con el mismo nombre del autor-persona, se ve claramente dominado por fuerzas que desconoce, las cuales lo hacen decir, por ejemplo, que los ojos de Sha-It tenían una “potestad indudable sobre la muerte. ¿Por qué digo indudable?...Yo mismo no acertaría a explicarlo. Pero se trata de una impresión más segura que el raciocinio” (49). De esta forma, el autor-personaje pone en evidencia su incapacidad para llenar el agujero semántico de lo fantástico: hay algunos porqués que se ve incapaz de explicar, incluso dentro de sus propias historias. La idea de la palabra más allá de la palabra nos podría conducir hacia la correspondencia entre el autor-persona, el autor-personaje y el autor-dios. Si bien se puede entender al narrador como un dios dentro de su universo, un “pequeño dios” como planteaba Huidobro acerca del poeta, el narrador fantástico reconoce su incapacidad de representar y de responder ciertas preguntas, reservado para lo Otro, lo inefable, lo místico.⁶³

III. “El Puñal”

“El Puñal”, tercer relato de los *Cuentos Fatales*, corresponde al tríptico oriental que compone la primera mitad del libro; sin embargo, tiene otro marco de referencia histórico. En este relato, Lugones abandona el antiguo Egipto para elaborar sobre el mítico grupo de musulmanes chiítas nizaríes, más conocidos como al-hashashin (الْحَشَّاشِينَ). Los hashashin deben su fama histórica a sus técnicas de guerra, ocasionadas por la asimetría entre los bandos. Esto llevó a los hashashin a recurrir al asesinato calculado de ciertas figuras políticas. No todos los nizaríes llevaban a cabo los asesinatos; sin embargo, quienes lo hacían eran una pequeña facción cuyos miembros llevaban por nombre fedayines o “los que muestran adhesión”, “los que están dispuestos a sacrificarse”. En el relato de Lugones, es precisamente un fedayín (*fedavi* en el relato) quien asumirá el rol de conecedor, previamente tomado por Mr. Neale y Mansur Bey. Una vez más, más allá de la estructura reiterada en este relato, “El Puñal” es, así como los cuentos anteriores, un (re)lato (un relato) de un elemento histórico (los hashashin) y un tipo literario (el amante condenado).

⁶³ Esta idea podría llevarnos a considerar el objeto fantástico de relatos previos a los de Lugones sobre momias: el libro de Thot. Según una de tantas versiones del relato de la venganza de la momia, la novela *Brood Of The Witch-Queen*, novela corta de Sax Rohmer, en aquel libro estaba contenido el conocimiento únicamente apto para los dioses, inalcanzable para los humanos.

En este cuento, los temas de la fatalidad y la literariedad se combinan de manera aún más evidente que en los textos anteriores.

III.I. El Fedayín en Afganistán: Una historia repetida

Quiero iniciar este apartado llamando la atención sobre un detalle que puede pasar desapercibido ya que Lugones lo menciona con suma brevedad y sin hacer mayor hincapié en ello. El fedayín, invocado por la palabra secreta, enunciada a su vez por el autor-Lugones, dice que debe retornar al frente con “los últimos fedavis que encabezan al sublevado Afganistán” (Lugones 75). Pese a que el narrador hace constante énfasis en la condición aparentemente atemporal del fedayín, quien posee objetos que parecen mágicos, es situado por la voz autorial en una realidad muy concreta: las guerras de independencia de Afganistán, llevadas a cabo entre los años 1919 y 1921.⁶⁴ Esta temporalización y espacialidad contemporánea a Lugones es un caso extraño ya que el autor, usualmente, se limita a *loci* argentinos (Buenos Aires, la pampa) o lugares mitológicos. Esta reiteración es históricamente apropiada ya que la palabra “fedayín” fue utilizada tanto para referirse a la rama de los asesinos nizaríes, como a revolucionarios árabes contemporáneos.⁶⁵ Este elemento es fundamental para el planteamiento de las dos soluciones y la pugna entre los dos verosímiles posibles. Por un lado, se sugiere que el fedayín ha “visto lo que narraba” (Lugones 64), cosa que permite realizar la inferencia fantástica de que ha viajado no solo en el espacio sino en el tiempo. ¿Es una reencarnación? ¿Ha vivido tanto las cruzadas como las guerras de independencia afganas? El vacío semántico produce el efecto fantástico. Está claro que es una figura ominosa, un “dominador del misterio” (Lugones 60), cosa confirmada por el listón verde que permanece impertérrito frente a una ráfaga de viento: “[...] la cinta que colgaba de sus dedos permaneció inmóvil como un listón de madera. Acababa de verla desplegar, sin embargo, y mis papeles se estremecían aún con el brusco soplo” (Lugones 63). Así como el propio fedayín, el listón verde que posee desafía las leyes de la naturaleza y el espacio, parece estar en un plano distinto al del

⁶⁴ Es probable que Lugones esté refiriéndose a la tercera guerra Anglo-Afgana, la cual llevó a Afganistán finalmente a la independencia de Inglaterra en 1919 con la firma del tratado de Rawalpindi. Si bien el tratado dio paso a un armisticio, el combate continuó en ciertos sectores del terreno afgano hasta 1921. Dada la fecha de publicación del relato (1924), el fedayín del cuento podría pertenecer a uno de estos últimos bastiones de resistencia.

⁶⁵ La palabra se utiliza hasta el día de hoy.

narrador. Como el listón verde, el fedayín se encuentra en una lógica distinta a la del narrador-Lugones, es un dominador del misterio en el tiempo cíclico.

De esta forma, se establece un nuevo círculo concéntrico dentro del mismo cuento y la tradición. Hay una repetición en el tema histórico, el tópico literario, pero además en la figura misma del fedayín, el dispuesto al sacrificio, intercambiable entre su versión en las cruzadas o en el frente afgano.

III.II. Entre hashashin, faraones y científicos: El puñal como objeto fantástico

Si bien podemos notar de manera evidente las llamadas a los relatos anteriores con la ominosa advertencia de Mansur Bey en la mente del narrador (Lugones 64) y la referencia directa al relato “Los Ojos de la Reina” (Lugones 56), el objeto fantástico también nos remite al espejo de Sha-It Hathor. El poder fantástico del puñal es la capacidad de evocar la imagen de una persona al pensar en ella, “como en los espejos negros” (Lugones 69). La similitud con el ya mencionado espejo de Sha-It y el del doctor Paulin es literal y evidente. Como explicita el propio Lugones, el espejo negro y el puñal tienen exactamente el mismo poder. De la misma forma en la que asociamos el espejo de Sha-It Hathor con el espejo del Dr. Paulin, el puñal es una repetición más de la misma idea, un objeto que a través del reflejo desestabiliza la idea de realidad. Un vínculo adicional que cimienta el vínculo entre los relatos es el sintagma “Al-Mout”, involucrado en ambos objetos fantásticos anteriores, el cual reaparece en este relato: Nakkash-Al-Mout, “cincelador de la muerte” (Lugones 67), es el nombre del puñal que posee la hoja idéntica al espejo negro.

Así como el espejo de Sha-It se “duerme” al final del relato anterior, el puñal llega a Lugones-personaje “muerto, es decir, con la hoja enteramente despulida” (Lugones 78), y el verosímil del relato plantea una comunicación con el verosímil de la segunda persona: así como el lector podía ver el espejo de Sha-It en un museo, el puñal se encuentra en el presente del relato en posesión del narrador. Esta similitud no es un simple reflejo estéril ya que, al parecer, el poder de los espejos no puede coexistir en el mismo espacio-tiempo. Al final del relato en el cual el Doctor Paulin presenta su espejo negro, este invento se incendia, anulando así la posibilidad de continuar su uso. El espejo en llamas, despulido, dormido, no solo reitera el carácter inefable de lo fantástico (no hay forma de comprobar la veracidad del relato, aún si se pudiera realmente ver, por ejemplo, el espejo de Sha-It), sino que establece que el poder de lo que escapa a la realidad fluye como un fantasma entre los relatos de Lugones, poseyendo cada objeto para luego abandonarlo.

Así como Sha-It estaba íntimamente relacionada con el espejo de Hatsú, el fedayín parece “Distante, a fe, como si estuviera constantemente acercándose sin llegar, desde el fondo de un espejo” (Lugones 60).

III.III. Mi estrella mala: La incuestionable fatalidad

Es en “El Puñal” donde la evidencia de la fatalidad llega a un pico que se repetirá en el relato final de la colección (“Águeda”). En este relato, ambos participantes de la estructura dialéctica característica de la poética lugoniana están inmersos en la fatalidad; ambos destinos se cruzan de manera decisiva. En el primer relato, “El Vaso de Alabastro”, el autor-Lugones es un receptor pasivo de la narración, mientras que, en el segundo, el relato de Mansur Bey intenta impedir una acción a producirse (la denuncia del autor-Lugones). En este caso, el interlocutor llega, invocado por la palabra secreta, a solicitar ayuda del narrador. Es así que el destino de ambos está entrelazado, ya que Lugones, según su propio “temperamento fatalista” (56), estaba condenado a decir la palabra secreta que invocaría al fedayín y este, a su vez, condenado por el amor a quedar en manos de Lugones, el único que podía salvar a su amada Nur.

Asimismo, en el relato se sugiere que el autor-personaje estaría atado a la legión de los hashashin por lazos mucho más estrechos que simplemente ser el descubridor de la palabra secreta. El fedayín, a partir del nombre Leopoldo Lugones, deduce la “violencia” del destino del autor, además de leer “el signo del puñal” en su palma (59). Esta presencia ya es un primer indicio del destino imbricado de ambos participantes, confirmado en el uso del pronombre en primera persona plural “nuestros hermanos” del fedayín y la historiografía del apellido Lugones (relacionándolo con los Lunones de Asturias) (67). Este vínculo fatal no termina en la relación con el fedayín. Frente a la fatalidad, Lugones pone en boca de su alter-ego una de las frases más reveladoras del relato y de la colección de cuentos en su totalidad: “si es realmente la fatalidad, fuera inútil oponerse a lo inevitable” (Lugones 59). Las palabras del Lugones personaje-autor son más que reveladoras, haciendo patente que estamos ante una noción de fatalidad/*fatum* y no una fatalidad gobernada por la causalidad.⁶⁶

⁶⁶ Debato nuevamente con el excelente artículo de Carmen de Mora, discrepando únicamente en lo que refiere a la fatalidad como causalidad cristiana.

III.IV. La Palabra Secreta

Dando un paso más que los dos cuentos anteriores, la problematización de la realidad propia del relato fantástico es directamente gatillada por la textualidad. Es “la palabra secreta de los iniciados drusos” la que, se infiere, invoca al fedayín e inicia el desbalance entre el verosímil realista y el verosímil fantástico. Se dice que esta palabra secreta está compuesta por un anagrama que Lugones ha logrado “descifrar”, retomando así la idea planteada en el relato anterior: hay una buena lectura y una lectura equivocada. Esto nos lleva a la idea de la relectura y el redescubrimiento, acompañado por la idea de reencarnación/resurrección del fedayín. Así como la idea del fedayín retorna al pasado, los relatos de *Cuentos Fatales* se reaproximan a temáticas antiguas y las releen de una manera distinta. Esta aproximación se relaciona directamente con otra noción de escritura en el relato, a la cual hace referencia Kadir en su artículo breve “Inquisición: Leopoldo Lugones, cuentista fatal”: “Saber la historia equivale a vivirla” (Lugones 64). Esta frase es tan ambigua como la frase final de “Águeda” al referirse al pasado del fedayín. Si saber la historia equivale a vivirla: ¿El fedayín ha vivido ambas historias? ¿Lugones-autor habría vivido todas las historias de los *Cuentos Fatales*?

IV. El Secreto de Don Juan

El relato donde Lugones se aleja del ambiente orientalista para conducirnos hacia su Buenos Aires contemporánea, “El Secreto de Don Juan”, es probablemente el más sencillo de la colección. Citando a Tomás Alva Negri, “[...] está escrito sencillamente, con la despreocupación por el efecto de la palabra propia del Lugones que ya se había alejado del modernismo” (Alva Negri 37). El cuento, como los anteriores, vuelve la mirada sobre los mismos temas, principalmente la fatalidad. Aprovecharemos este relato para presentar el vínculo entre la fatalidad y el amor, ya mencionado en los relatos anteriores (salvo “El Vaso de Alabastro”) y que reaparecerá en el relato final, así como la exploración en torno a un tipo literario (Don Juan) que volverá a aparecer en “Águeda”.

“El Secreto de Don Juan” es, posiblemente, el relato menos conocido de los *Cuentos Fatales*. Para cada uno de los otros relatos se puede rastrear con relativa facilidad una mención en algún texto crítico o un lugar en alguna antología lugoniana. No es el caso con el cuarto relato de la antología. La única referencia a él que hemos encontrado es la mención extensa y el valor conferido al relato en el texto de Tomás Alva Negri al cual haremos referencia más adelante. Sin embargo, este texto también ha sido condenado a una relativa oscuridad. Solo podemos especular cuál es el motivo de que este relato haya sido

particularmente abandonado.⁶⁷ Pese a ello, “El Secreto de Don Juan” es una iteración nueva de la fatalidad literaria en el retablo lugoniano ya que, a diferencia del proyecto dialéctico de los relatos anteriores, el cuarto relato de la colección se despliega como un experimento de género, un relato que toma posesión de técnicas propias de la dimensión espectacular del teatro.

Una de las primeras diferencias que notamos entre este relato y los anteriores reside en el problema de lo fantástico. A diferencia de los relatos anteriores, en este relato se problematiza la cuestión genérica. ¿Es “El Secreto de Don Juan” un relato fantástico? Carece de vacilación (en el sentido todoroviano), pero podemos encontrar el enfrentamiento de dos verosímiles: el racional (planteado por Lugones y sus amigos) y aquel en el cual hay seres inmortales, sustentado por Eguía y la escena que ocurre tras la narración principal. El efecto fantástico de la pugna entre verosímiles está presente, pero no cumple con las convenciones genéricas al hacer ingresar a la historia a Don Juan. Lo que problematiza, sin embargo, aún más el género es que Don Juan no es un simple inmortal: es un personaje y, más que eso, un tipo literario. Más allá de la exploración genérica que el cuento propone, está claro que se aleja de la fórmula fantástica a la cual se ciñen de manera más cercana los relatos anteriores.

IV.I. La tradición donjuanesca

La iteración más evidente dada en el relato es la presencia del personaje Don Juan Tenorio, como el mismo relato establece, un prototipo de leyenda (Lugones 83). Aquí parece apropiado retornar a lo mencionado en páginas anteriores sobre el mito del eterno retorno, las propuestas de Bajtín y la noción musical de tema y variaciones. Esto es así ya que el mismo Don Juan se presenta como tal, pero bajo el nombre de Don Juan de Aguilar. De este modo, tenemos una clara versión, no repetición, de un tipo literario ya clásico, particularmente en el imaginario hispanoparlante. Previa a su aparición en el relato de Lugones, la iteración o variación es parte crucial del personaje. En cuanto a la importancia y versiones del personaje creado por Tirso,⁶⁸ Pedro Henríquez Ureña explica en su texto sobre Tirso de Molina que:

⁶⁷ Podemos especular que la falta de atención de la crítica respecto al relato se debe tanto a la repetición del tema (para nada innovador) así como a la calidad misma del relato. Si bien es interesante como experimento, es imposible sacudirse de la sensación de que falta algo. Los saltos en la historia y la falta de una línea narrativa clara nos dejan con la sensación de que el cuento está incompleto.

⁶⁸ No podemos obviar la controversia con respecto a la autoría de *El burlador de Sevilla*. El debate entre quienes creen que fue fray Gabriel Tréllez, Tirso de Molina, quien creó a Don Juan y quienes abogan por la

Es Tirso el creador de Don Juan, pero solo de Don Juan como germen. Toda Europa contribuye a la compleja elaboración del personaje. Es Molière quien lo lanza a la circulación universal, desde París, capital entonces de la cultura de occidente. Mozart lo envuelve en música diáfana y a la vez profunda. Byron lo hace vehículo del desenfreno romántico. De ahí en adelante reaparece en centenares de formas, hasta la de filósofo en el infierno de Bernard Shaw. España, entre tanto, supo reincorporárselo en los versos ingenuos y deliciosos de Zorrilla, con cuyo melodrama se ha repetido el milagro de las antiguas obras escritas “para todos”. (Molina, “Edición de Pedro Henríquez Ureña” 142)

Más que ser un simple personaje, Don Juan se apropió de las características de sus predecesores y creó un nuevo tipo literario. Don Juan Tenorio, como personaje literario, si bien tuvo variadas fuentes, tuvo sus dos mayores variaciones hispanas en *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de autoría apócrifa pero por lo general adjudicado a Tirso de Molina, y en el *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Lugones toma de ambos textos para crear a su personaje, cosa que se hace evidente de manera textual.

El burlador de Sevilla... es uno de los dos pilares de la tradición donjuanesca, la primera donde aparece la figura del “burlador que huye” o “traidor, palaciego burlador” bajo el nombre de Don Juan. Está claro, Don Juan no fue el primer burlador, “el tipo [teatral] figura en la misma acta de nacimiento del teatro español con los autos pastoriles de Juan del Encina (Márquez Villanueva 46)”.⁶⁹ Si Don Juan fue tan solo una leyenda que sirvió de inspiración al autor de *El Burlador...* o una persona real o histórica es materia de un acalorado debate que no abordaremos en este trabajo. Como menciona Irene Ortiz Rosado en su tesis “De *El burlador* de Tirso al *Don Juan* de Molière. Estudio Comparativo de Fuentes Textuales”, “La única certeza, es la existencia de la leyenda de don Juan”.⁷⁰

La obra de Zorrilla introduce una temática mucho más característica de la época al insertar al personaje de doña Inés, la amada de Don Juan, en la leyenda. Tras sus burlas, finalmente Don Juan no va al infierno, sino al cielo rescatado por ella.

autoría de Andrés de Claramonte es muy complejo; aborda temas desde la misma tradición del personaje, obras similares al *Burlador* de ambos autores, hasta detalles minuciosos como el leísmo de algunos fragmentos. Para mayor referencia acerca de este debate se puede consultar *Andrés de Claramonte y El burlador de Sevilla* de Alfredo Rodríguez López-Vásquez y el prólogo de la edición crítica de *El burlador de Sevilla* realizada por Luis Vázquez. Para efectos de este trabajo, utilizaremos el nombre de Tirso para referirnos al autor de *El Burlador...*

⁶⁹ No solo es el tipo teatral lo que recurre en el Don Juan del *Burlador de Sevilla*: la cena con un muerto, la danza macabra e incluso algunos de los refranes que aparecen en el texto tienen una larga e interesante tradición que las precede. Ortiz Rosado hace un excelente rastreo de estos vínculos con la tradición.

⁷⁰ Una vez más, Ortiz Rosado hace un excelente recuento de tradiciones, nombres y argumentos sobre este punto.

Como veremos a continuación, el Don Juan de Lugones (Don Juan de Aguilar) toma de manera explícita de ambas fuentes para crear su propio tipo de personaje, el cual, de manera característica, tendrá su propia iteración en el gaucho malo Nazario Lucero.

IV.II. Intertextualidad y teatralidad

Lugones toma como base para su Don Juan de Aguilar a las obras de Tirso y de Zorrilla, lo cual se explicita en el fragmento en el cual se describe a la amada de este Don Juan (Amalia Parish), quien es apodada la “Amalia de Mármol” en “homenaje a la novela nacional”, la *Amalia* de José Mármol:

–Es decir –comentó Julio D. riendo–, de la misma pasta que el Comendador.

–Sin duda, como la propia Doña Inés. (Lugones 91)

Es así como se combina en un solo fragmento referencias tanto al Don Juan de Tirso como al de Zorrilla. Así como Amalia conjugaría a las dos obras, del mismo modo el Don Juan de Lugones combina a ambos personajes al conjugar la fatalidad de la condena (Tirso) con el amor (Zorrilla).

Don Juan, un personaje asociado al amor y a la muerte, es una figura de evidente interés para el espíritu aún modernista de Lugones. En esta versión, Don Juan sería la encarnación física de un tipo literario (un tipo de leyenda, como ya se estableció), y, como él, existirían “una media docena de tipos inmortales” (Lugones 83). El de Aguilar es descrito como un “ángel malo” (Lugones 87) y, directamente, como un “bandido” (Lugones 87), descripción que no solo recuerda a las iteraciones anteriores, sino que lo acerca al protagonista del siguiente relato.⁷¹ Esta caracterización negativa lo acercaría al Don Juan original, quien no tiene a una amada principal y burla a distintas mujeres bajo el temerario refrán: *Cuán largo me lo fiáis*. Sin embargo, este Don Juan no se vale de engaños. En palabras de Amalia: “Don Juan de Aguilar no me engañó. No me dio ninguna esperanza de reparación, no me juró constancia alguna. Por el contrario, al partir, me dijo: «Jamás hubo mujer por la cual volviera»” (Lugones 93). Si bien tratamos con el mismo tipo de personaje, esto marca una gran diferencia en el proceso iterativo del mismo. Una de las características principales del tipo teatral se ve contravenida por completo al crear un personaje que, al contrario de su predecesor, no “burla y huye” para lograr su objetivo, al no poder quebrar pactos que no ha realizado. Realiza las mismas acciones, pero, sin la

⁷¹ El ya mencionado Nazario Lucero.

promesa de fidelidad que las antecede (la cual De Aguilar nunca otorga), la misma acción cobra un sentido semánticamente distinto.

Es la versión de Zorrilla la que inserta la temática del amor fatal en el imaginario hispanoparlante de Don Juan, quien, en *El burlador de Sevilla*, carecía por completo de fidelidad a mujer alguna. En este caso, si bien carece de fidelidad por una sola mujer (doña Inés), es fiel con todas las mujeres, ya que su secreto es “nunca enamoré / sin estar enamorado” (Lugones 100). Se puede ver, por lo tanto, cómo el Don Juan iterado por Lugones comprende los dos tipos de Don Juan dentro de sí, como indicaría la descripción de Amalia Parish. Amalia Parish, finalmente, no se siente burlada, por el contrario, se siente agradecida. A diferencia de las Tisbeas y Anas de los anteriores, Amalia siente que, en lugar de haber sido engañada, el sentido de su vida le ha sido descubierto: “amar hasta el pecado y hasta la muerte” (Lugones 83).⁷² Citando una vez más a Alva Negri: “[...] don Juan no es aquí el inconstante, pobre de sentimientos y de espíritu; don Juan no es aquí un libertino; es el buscador del perfecto amor, del amor perfecto de la carne y del espíritu” (38).

Es de fundamental importancia considerar la teatralidad (relacionada a la dimensión espectacular propia del teatro) que se plantea en el relato. Este es un dato ineludible, al tener en cuenta que los dos pilares del mito de Don Juan son obras teatrales (así como otras de sus iteraciones importantes).

A diferencia de los relatos anteriores, donde una historia era expresada únicamente entre locutor e interlocutor, en lo que llamaremos la primera escena del relato se habla de un público, frente al cual la historia performa. Eguía, siguiendo las repeticiones espejadas de toda la colección de relatos, cuenta la historia de Don Juan de Aguilar en uno de sus tantos retornos a Buenos Aires (Lugones 81). Asimismo, las referencias directas en la narración a personas del entorno de Lugones refuerzan la continuidad con el Lugones narrador que existe en los relatos anteriores: “Lugones, que es poeta” (Lugones 93). Este recuento de una anécdota frente a un público recuerda los rudimentos de la presentación teatral.

Esta acción de contar coincide con la primera parte del relato. En la segunda encontramos una ejecución de la teatralidad mucho más evidente. Lugones pone en escena a Amalia y Julia “treinta años después de lo sucedido, como decían las antiguas novelas [...]” (95), en una nueva referencia metatextual. Tras su conversación, Don Juan parece

⁷² Tópico a ser profundizado en el análisis de “Águeda”.

ingresar a escena con lo que se asemeja a una didascalía teatral: “Y en ese momento, tras una leve palpitación del cortinaje, entró Don Juan” (Lugones 99). La referencia al cortinaje le da corporeidad a la imagen, transformando la habitación de Amalia en un nicho del corral de comedias. La frase final, el titular “secreto” de Don Juan, recuerda de manera inevitable a los requiebros y refranes del Don Juan de Tirso.

Para terminar, quiero tocar un elemento final que engarza con los anteriores y, a mi ver, ata el análisis del relato. Si volvemos las páginas hasta antes del inicio, nos daremos cuenta de que el título es lo que en la teoría literaria angloparlante se conoce como *red herring*. Sería difícil que, tras leer la primera sección del relato, el lector no imagine que el famoso secreto tendría que referirse a la inmortalidad del personaje. En realidad, hace referencia a aquello que lo diferencia de sus iteraciones. Desde un punto de vista narrativo, el vacío semántico, el curioso “¿cómo?” científico se deja sin respuesta.

V. “Águeda”

Uno de los más afamados de la colección, “Águeda”, es un relato en el cual las iteraciones se multiplican caleidoscópicamente. Lugones combina tanto personajes tipo como tramas y cronotopos para crear lo que se podría denominar un *collage* iterativo de elementos literarios, recubiertos por la apariencia de una fábula local. Jitrik plantea en su estudio preliminar de una reciente edición de *Las Fuerzas Extrañas y Cuentos Fatales* que el cuento “mezcla dos tradiciones, la de la gauchesca argentina de bandidos, cuyo máximo exponente fue Eduardo Gutiérrez con *Juan Moreira*, y la del relato criollo de magia y brujería [...]” (Jitrik XXXXI). Si bien acertada, esta observación nos parece insuficiente. En “Águeda” se combina una larga tradición gauchesca con el relato criollo, la fábula o leyenda⁷³ con trazas de lo fantástico, en particular lo fantástico decadente o gótico. “Águeda”, con su carácter de leyenda que, según Kadlecová, “pierde el matiz de lo fantástico” (84), pareciera no hermanarse con los demás relatos. La peculiaridad del cuento no deja de llamar la atención; sin embargo, su carácter iterativo, así como los temas que trabaja, lo ata a los demás relatos de la colección, y son estos los puntos que precisamente lo alejan de *La Guerra Gaucha* y del resto de la tradición gauchesca.

⁷³ Sobre “Águeda”, Irazusta escribe en *Genio y Figura de Leopoldo Lugones*: “[...]magnífica conclusión del libro; relato que, junto con «El Escuerzo» de la primera serie, nos deja la añoranza de un corpus de leyendas argentinas que habría resultado incomparable” (189).

V.I. El gaucho como figura literaria

En palabras de Ángel Rama, es fundamental separar la figura del gaucho real de la del gaucho literario. Como explica Rama, “Una cosa es el gaucho y otra la llamada literatura gauchesca y es este un distingo que, por obvio que parezca, todavía no es posible eludir” (Rama IX). Lo que Rama denomina la “óptica verista” busca los elementos de la realidad del gaucho histórico en textos que fueron escritos por “hombres de ciudad con niveles educativos muy variados aunque nunca confundibles con los prototípicos de los gauchos de las pampas” (Rama XI). La voz del gaucho que supuestamente canta con su propia lengua lo hace en realidad con un lenguaje literario, ya sea la lengua ficticia del gaucho, comparable al sayagués, “hechizo imitado, contraído y si eliminamos lo que en el término pueda haber de burla, remedado” (Alonso 439)⁷⁴ o la lengua culta.⁷⁵ Como escribe Borges, “Derivar la literatura gauchesca de su materia, el gaucho, es una confusión que desfigura la notoria verdad” (Borges, *Gauchesca* 207). La búsqueda de la verdad dentro de la gauchesca es de larga data, comenzando con los reproches al *Facundo* de Sarmiento. Explica Julio Ramos que “no deja de ser significativo que desde la época de su publicación se haya problematizado la función «literaria» del *Facundo* para oponerla a la autoridad –y al imperativo– de un discurso «verdadero» o «histórico»” (27-28). Lo poético del *Facundo* es entendido como un “defecto” (Ramos 28), cosa reforzada por la “ilusión verista” (Rama XIV) de Hernández y su *Martín Fierro*, el cual él proponía como continuación de la vida del gaucho en palabras. Pese a la propuesta de búsqueda de verdad que tenían los mismos escritores gauchescos, no podemos dejar de ver al gaucho que aparece en sus textos como un tipo literario de ciertas características delimitadas.

Entonces, ¿qué es lo que caracteriza a los poemas o narraciones gauchescas? Es difícil de determinar, más allá de la figura del gaucho. En cuanto a forma, la gauchesca ha existido como cuento, poema narrativo, folletín, entre otros,⁷⁶ por lo cual lo más factible es enfocarse en su protagonista. Shreeve, en su texto “El Gaucho: Un esquema de la vida del gaucho según los poetas gauchescos”, define al personaje como “Mestizo de dos razas, la blanca y la roja, el gaucho reunía buenas y malas cualidades de ambos” (Shreeve 3). Pese a

⁷⁴ Citado por Rama en su prólogo de la antología de poesía gauchesca editada por la Biblioteca Ayacucho.

⁷⁵ Se suele dividir a “los gauchescos” en dos grupos: gauchescos en lengua popular y en lengua culta. Ejemplos del primero son Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi y el mismo José Hernández, mientras que Echeverría, Bartolomé Mitre y Rafael Obligado pertenecen al segundo.

⁷⁶ Adolfo Prieto hace una interesante exégesis sobre este tema en el segundo capítulo de *El Discurso Criollista en la Formación de la Argentina Moderna*, “Red textual y deslizamientos de lecturas: Martín Fierro, Juan Moreira, Santos Vega”.

la clara otredad del gaucho, esta figura mestiza es más cercana a la “civilización” que el indígena:⁷⁷ “El indio era ladrón, el gaucho no lo era. El indio no tenía ley, el gaucho respetaba una ley justa” (3). Esta ley de la pampa es a la que se refiere Hernández en los versos del *Martín Fierro*, “nunca peleo ni mato / sino por necesidad” (vv. 105-106, p. 114), ley que siguen todos los gauchos, incluso Nazario Lucero. Sin embargo, esta ley no elimina el gusto por el combate del gaucho, tanto el físico como el que se da en las payadas (dice el *Martín Fierro*: “y si me quieren probar, / salgan otros a cantar / y veremos quién es menos” [vv. 65-66, p. 113]).

Otro elemento que caracteriza al tipo del gaucho es su amor por la libertad, como dice el *Martín Fierro*: “Mi gloria es vivir tan libre / como el pájaro del cielo” (vv. 91-92, p. 114.) Según Josefina Ludmer, el gaucho “según su lengua es libre y sin propiedades *en el espacio entero*: no siervo, no uso” (141). Este amor por la libertad suele ser superior al amor por su “chinita”, la mujer pareja del gaucho. El mismo Lugones en *El Payador*⁷⁸ comenta:

La vida del hogar fue, así, rudimentaria para el gaucho; y de consiguiente, baladí en su alma el amor de la mujer. Esto constituía su inferioridad, la herencia más dañina del indio antecesor. Él no fue amante, sino de la libertad. En la concubina o en la esposa, veía solamente la hembra deprimida por las tareas, para él indignas, de la domesticidad. Sobre ella caía el desprecio del nómada hacia los seres sedentarios. (43-44)

Shreeve redonda en esta opinión planteando que “por regla general, el gaucho evitaba atarse a un hogar o a una mujer” (11). Borges también reitera esta impresión explicando que:

[...] es importante una compañera, pero la escasa perplejidad psicológica y las indeclinables exigencias de una vida atareada y riesgosa prohíben las cavilaciones sentimentales. Por lo demás, la profunda convicción de que un varón no debe supeditarse a una mujer es típica del gaucho, como de otros hombres de acción [...]. En rueda de peones, en una estancia, hemos oído la afirmación de que el hombre que piensa tres minutos seguidos es una mujer o un afeminado. (Borges, *Payador* XII)

José María Salaverría, en su texto *El Poema de la Pampa*, acerca del *Martín Fierro*, presenta una versión algo distinta del *Martín Fierro*. Salaverría trabaja brevemente las penas de amor del gaucho, sobre las cuales “apenas si el enamorado osa protestar. Es

⁷⁷ En los poemas gauchescos, el “indio” es uno de los más grandes enemigos del gaucho, su “enemigo natural” según Borges.

⁷⁸ Texto fundamental para comprender “Águeda”, se comentará extensamente párrafos más abajo. No olvidemos prestar atención a cuán distinto es el comportamiento de Nazario Lucero comparado a lo que el propio Lugones plantea.

como si admitiera la ley del destino que convierte a la mujer en cosa frágil, bella, fácilmente desvanecible. Admite la fatalidad, y como buen fatalista no incurre en la inútil propensión a la ira y los desesperados ultrajes” (59). Además de esto, Salaverría agrega que el gaucho desairado “[...] toma la postura del lamento según la buena tradición romántica y caballescica del galán desgraciado” (59). Este retrato es mucho más semejante a la figura del gaucho que aparece en “Águeda”, totalmente disímil a la presentada anteriormente.

Finalmente, la última característica que mencionaremos, fundamental al gaucho tipo, es su pasión por el canto o la payada. Dice Martín Fierro en versos que no requieren mayor explicación:

Cantando me he de morir
Cantando me han de enterrar,
y cantando he de llegar
al pie del eterno padre
dende el vientre de mi madre
vine a este mundo a cantar. (vv. 31-36, p. 112)

Teniendo en cuenta estos elementos de la tradición gauchesca y del personaje tipo del gaucho, analizaremos el relato “Águeda”, no sin antes explorar la relación entre Lugones y la gauchesca.

V.II. Lugones y la gauchesca

Leopoldo Lugones tuvo una relación muy particular con la gauchesca, la cual daría forma a sus textos sobre ella. Le ha sido atribuida en muchas ocasiones (cosa que rescata Borges)⁷⁹ la revalorización de este tipo de textos tras sus conferencias dictadas en el Teatro Odeón, que más tarde se convertirían en la colección de ensayos *El Payador*. En *El Payador*, Lugones estudia el poema de José Hernández, *El Gaucho Martín Fierro*, bajo la lente de la epopeya nacional, género literario en el cual Lugones coloca al texto. Asimismo, en estos ensayos quedan manifiestas sus percepciones acerca de la gauchesca y la labor del gaucho en la historia, ideas que se combinan con las convenciones genéricas.

⁷⁹ Borges tuvo una relación conflictiva con la figura de Lugones. Si bien reconoce que fue él quien revalorizó el género, en particular el poema de Hernández, plantea que lo recubrió de un aire sacro tal que era imposible para otros críticos acercarse a él.

Lugones concibe al *Martín Fierro* como una epopeya nacional, en la que el gaucho titular es un héroe, similar al Mío Cid, Aquiles o Roland.⁸⁰ Para sustentar su argumento, el autor realiza una arqueología de la épica, donde establece una continuidad entre la epopeya griega, los poemas fundacionales de los Estados nacionales (el *Cantar del Mío Cid*, *Chanson de Roland*, etc.), la *Comedia* de Dante y otros textos que considera épicos. Esta tradición se desteje largamente para hacer posible el espacio donde se colocaría, según Lugones, la epopeya argentina, plasmada en el texto de Hernández. La tradición de la gauchesca literaria se fusiona de manera casi indistinguible con la figura real del gaucho en los argumentos de Lugones. En el segundo ensayo de *El Payador*, “El Hijo de la Pampa”, presenta al gaucho (real, confundido con el literario) como la raíz de lo que sería una “raza” argentina, el “héroe y civilizador de la pampa” (Lugones, *Payador* 37). En palabras de Rama, “se ve a Lugones fundando el ‘noble linaje’ de la raza argentina, su antigüedad helénica, su grandeza” (XXI). Según Martín Ignacio Pérez Calarco en su artículo “La hora del cuchillo (entre los dientes)”, “Lugones le arrebató el *Martín Fierro* al lector popular para «ascenderlo» a la alta cultura. El artefacto literario, ya modificado, pasa a circular sin restricciones y contra las reticencias vigentes hacia el género gauchesco” (20). Su visión del gaucho como protagonista heroico puede ser descubierta en el personaje de Nazario Lucero pero en una forma distinta, más cercana al héroe de la tragedia que al de la epopeya.

El enaltecimiento del gaucho y su “tradición” (pese a que los escritores gauchescos eran burgueses ciudadanos) funcionan, sin embargo, como moneda de cambio en el sistema de construcción de la identidad nacional: “Un magno pacto dentro de la sociedad nacional quedaba así diseñado: la clase superior aceptaría la ruda poesía popular y su cosmovisión, la haría suya, la protegería a cambio de que la clase inferior (los gauchos que según Lugones habían sido los edificadores de la nacionalidad) reconociera que debía ser conducida por los cultos” (Rama XXI). Esta visión confirma que, a pesar de ser la raíz de lo nacional, el gaucho sigue siendo un otro inferior. Su alterización se convierte en literatura, cosa que se ve en el *Facundo* de Sarmiento. Según María Rosa Lojo, existe una “mitificación literaria” que comprende “extra-humanidad (extra-occidental) de Facundo, e inscripción del personaje en diversos sistemas: lo ultramundano, lo animal, lo monstruoso, el oriente” (142). Esto contribuirá a crear la otredad de Nazario Lucero.

⁸⁰ Eje de los ensayos, es uno de los planteamientos más polémicos de *El Payador*. Borges, en varios de sus textos acerca de la gauchesca, descarta por completo la propuesta genérica de Lugones y pone de relieve las cualidades narrativas del poema.

V.III. La Guerra Gaucha

Todas las ideas planteadas en *El Payador* son patentes en la construcción de los “cuadros” de *La Guerra Gaucha*.⁸¹ Este libro, de acuerdo al propio Lugones, “carece de fechas, nombres y determinaciones” porque “[...] la guerra gaucha fue en verdad anónima como todas las grandes resistencias nacionales” (Lugones, *Los Cuentos* 31). El conjunto de “relatos” o escenas de *La Guerra Gaucha* retrata cuadros de la vida diaria durante la guerra con un lenguaje en extremo adornado que aumenta la complejidad del texto. Esto se suma al intento de Lugones de utilizar un registro gauchesco que incluye neologismos creados por el propio autor. Cargado de descripciones muy tradicionalmente modernistas, Lugones reitera las características que ya se han mencionado anteriormente para retratar a los gauchos, poniendo énfasis particular en la payada. Más adelante regresaremos a este texto para compararlo con el gaucho presentado en “Águeda”.

V.IV. Águeda

Una vez planteados el trasfondo literario-histórico de la gauchesca y la relación de Lugones con ella, no es difícil notar que, si bien uno de los protagonistas de “Águeda” es un gaucho, el relato no calza en las convenciones del género de manera clara. A diferencia de la mayoría de obras gauchescas, el nombre del gaucho no aparece en el título, sino el de su víctima. Mientras que en los poemas gauchescos prima la amistad, no el amor, y las mujeres pueden ser casi accesorias, Águeda recibe el papel protagónico en el texto. Si bien, en la mayor parte del cuento, es el gaucho Nazario Lucero quien actúa y Águeda tiene un rol mayormente pasivo, los intentos de escape de Águeda le dan una interesante agencia poco característica del género. A continuación, desglosaremos los elementos del relato para remarcar iteraciones e innovaciones.

V.V. El gaucho Nazario Lucero

⁸¹ Junto con *Las Fuerzas Extrañas*, *La Guerra Gaucha* es uno de los textos narrativos más conocidos y comentados de Lugones. Sobre él Borges escribió que “El farragoso léxico, la sintaxis a veces inextricable y el abuso de los pronombres demostrativos, que con frecuencia obligan al lector a retroceder, entorpecen la lectura seguida. El tema –las incursiones de los milicianos de Güemes hacia 1814– desaparece bajo la frondosidad del estilo” (Borges, *Payador* xxxii). Piglia ironiza en *Respiración Artificial*: “¿Usted leyó *La guerra gaucha*? Uno la lee y encuentra allí un talento cómico tan refinado, tan natural, que, al lado de él, incluso los chistes de Macedonio Fernández no tienen gracia” (116-117).

El gaucho que protagoniza el relato de Lugones, si bien es claramente heredero de una tradición, es llamativamente distinto al prototipo genérico. Comencemos rastreando los elementos familiares que lo componen. En él vemos la combinación dos de los tipos de gauchos que plantea Sarmiento en el *Facundo*: el gaucho malo y el gaucho cantor. Dice Sarmiento del malo:

Llámanle el Gaucho Malo, sin que este epíteto lo desfavorezca del todo. La justicia lo persigue desde muchos años; su nombre es temido, pronunciado en voz baja, pero sin odio y casi con respeto. Es un personaje misterioso: mora en la pampa, son su albergue los mardales [...]. A veces, se presenta a la puerta de un baile campestre con una muchacha que ha robado; entra en baile con su pareja, confúndese en las mudanzas del cielito y desaparece sin que nadie se aperciba de ello. [...] Este hombre divorciado con la sociedad, proscrito por las leyes; este salvaje de color blanco no es, en el fondo, un ser más depravado que los que habitan las poblaciones. El osado prófugo que acomete una partida entera es inofensivo para los viajeros. El gaucho malo no es un bandido, no es un salteador; el ataque a la vida no entra en su idea, como el robo no entraba en la idea del Churriador: roba, es cierto; pero esta es su profesión, su tráfico, su ciencia. (Sarmiento 49-50)

Queda claro que Nazario Lucero pertenece a este tipo, ya que, pese a sus fechorías, “solo por [venganza] y en pelea mataba y jamás había ofendido a criaturas ni a mujeres” (Lugones 103). Su caracterización como “malo” dentro de los tipos de gaucho también se hace evidente a partir de su descripción física, en la cual se resalta lo oscuro de su piel, cabello y atuendo: “Su traje gaucho, completamente negro, acentuara la prestigiosa impresión”, impresión previamente descrita como “casi fatal” (Lugones 105). El uso del claroscuro para dibujar a los personajes es redundante en cuanto a su rol en la narración.

Nazario Lucero también dice ser “cantor” (Lugones 102) y canta versos sobre sus proezas en el baile donde ha de raptar a Águeda. Sobre el cantor escribe Sarmiento: “El gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media, que se mueve en la misma escena, entre las luchas de las ciudades y del feudalismo de los campos, entre la vida que se va y la vida que se acerca” (51). Esto es totalmente acorde a lo que el propio Lugones plantea en *El Payador*, donde escribe casi a modo de sentencia, tras un análisis etimológico de la palabra: “Payador quiere decir, pues, trovador en los mejores sentidos” (Lugones, *Payador* 17). Más adelante veremos el contenido de sus coplas, que son muy relevantes para delinear su personaje.

Es interesante también llamar la atención sobre el nombre que da Lugones a su gaucho. Recordemos que los gauchos de *La Guerra Gaucha* son, en su mayoría, anónimos, lo cual aumenta la importancia del nombre dado por Lugones en este relato. El nombre

Nazario, derivado de Nazaret o “el que proviene de Nazaret”, sugiere varias ideas. En primer lugar, está la más evidente, que recuerda la devoción nazarena (Lugones utiliza el adjetivo “nazareno” para describir el cabello del gaucho en *El Payador* [Lugones, *Payador* 42]). Sin embargo, la acepción que parece más relevante es la que da el propio Lugones también en *El Payador*:

La estrella de la espuela, fue, en cambio, invención caballerescas del siglo xiv, llevada en el xvi –el siglo de la Conquista– a su máxima complicación. El nombre de “nazarena” que daban nuestros gauchos a sus espuelas de rodaja grande, parece indicar procedencia oriental; a menos que recordara, metafóricamente, la corona de espinas de Jesús de Nazaret. (46)

El significado, por lo tanto, se hace evidente. El nombre Nazario Lucero es, en realidad, tautológico, ya que ambos componentes refieren a una estrella: la estrella terrestre de la espuela y la estrella cósmica del cielo, el lucero.

En cuanto a este segundo componente del nombre, Lucero, antes de tratar su significado más evidente, es importante mencionar que este apellido entronca con parte de la tradición gauchesca. No parece casual que otro famoso gaucho lleve el mismo nombre. El *Paulino Lucero* de Hilario Ascasubi fue un texto considerado por Lugones precursor del *Martín Fierro*. Asimismo, la misma estrella o lucero es un tópico del poema gauchesco, reflejado en coplas populares como:

Salí lucero, salí
salí que te quiero ver. Aunque las nubes te tapen
salí si sabes querer.

, que Lugones cita en sus *Poemas Solariegos*. La estrella adquiere aún mayor significado dentro del texto lugoniano, ya que a la dimensión tradicional de la gauchesca se le suma la noción de la “estrella mala”, el *fatum* que condena al gaucho a la muerte por amor, en sus propias palabras, “la mala estrella con que nací” (Lugones 128). Las menciones a la estrella o el lucero son múltiples en el relato (aparece mencionada más de 4 veces),⁸² de forma que su presencia es ineludible. Es de este modo que, desde su génesis, Nazario Lucero está condenado en las mismas palabras que lo hacen existir en la forma de la reiteración de la condena emitida por la estrella.

Es inevitable que este *fatum* nos lleve a recordar la tragedia clásica. Si bien bajo ninguna circunstancia es Nazario Lucero un héroe trágico en el sentido puramente aristotélico, comparte ciertas características que los asemejan. En el imaginario lugoniano,

⁸² Páginas 117, 118, 120, 128.

el *Martín Fierro* sería un héroe de epopeya y Nazario Lucero, el equivalente gauchesco a un héroe de tragedia. Condenado por el *fatum* a caer de su grandeza, de ascendencia noble y con algo que se asemeja mucho al yerro trágico, Nazario Lucero tiene trazas de este tipo de personajes. Recordemos que, pese a haber nacido en una “familia de linaje” (114), está condenado ya que nació “para el mal” (113). La ambivalencia que se ve en el personaje de Nazario Lucero, victimario que trata con amor a su víctima, nos conduce a pensar en un segundo tipo de héroe al que se asemeja Lucero y en el que calza de manera aún más exacta.

La representación de Lucero parece tener trazas del modelo del “héroe/villano” (*villain-hero*) de la novela gótica, a tal punto que parecería ser un *villain-hero* vestido de gaucho. Según Helen Stoddart, en *The Handbook to Gothic Literature*, el *villain-hero* gótico es “físicamente oscuro, de cuerpo portentoso, y frecuentemente es poseedor de una mirada penetrante y un gesto que indica una mezcla de desprecio y melancolía. Como esto sugiere, su comportamiento es impredecible: por momentos es taciturno y por momentos explosivo” (Mulvey-Roberts 114, traducción propia).⁸³ En la ya comentada descripción del gaucho aparecen todos estos elementos, sumados a su carácter melancólico, que, por momentos, cede el paso a inusitada violencia: “–Nadie entrará –reafirmó el bandido, estremeciéndose ante la tremenda evidencia de aquella decisión. Y clavando, al salir, su daga en el umbral: –¡Ni el mismo diablo!” (Lugones 115). Continúa Stoddart:

Esta personalidad contradictoria es sintomática del hecho de que todos estos héroes están, en primer lugar, condenados por un impulso transgresor, un impulso rebelde de querer probar y trasgredir los límites humanos, sociales y éticos. Es este constante y fatal deseo de abarcarlo todo lo que constituye la ambivalencia de esta figura: violento, amenazante y hasta demoníaco, es también en sí mismo un extraño, un outsider en un constante estado de sufrimiento y objeto de persecución. (Mulvey-Roberts 114)⁸⁴

La característica de “otro” es inherente al retrato del gaucho, como ya hemos visto en el *Facundo*; sin embargo, es aquí utilizada para darle un matiz oscuro y mágico a un potencial héroe que realiza sus malas obras por el amor fatal.

⁸³ “Physically he is dark and of powerful physique, and is frequently in possession of piercing eyes and an expression which indicates a mixture of contempt (‘a vital scorn of all’) and gloom (‘a thing of dark imaginings’). As this suggests, his behaviour is unpredictable; he is moodily taciturn and violently explosive by turns”.

⁸⁴ “Most importantly, as implied above, this contradictory personality is symptomatic of the fact that all these heroes are, in the first place, cursed by a rebellious impulse to test and transgress human social and ethical constraints. It is this consistent and fatal over-reaching which constitutes the core ambivalence of this figure; both violent, threatening and often demonic (signalled by the piercing eyes), he is yet at the same time always himself an outsider (‘a stranger in this breathing world’) in a state of suffering and an object of persecution”.

V.VI. Amor y Fatalidad

En cuanto a este punto es interesante recordar lo que el propio Lugones plantea sobre el amor del gaucho. ¿Por qué es Nazario Lucero tan distinto a ello? Así como para el fedavi de “El Puñal”, la muerte por amor es su condena, cosa que lo separa del gaucho tipo. Lucero dice que el amor es su maldición de condenado (Lugones 112). Tomás Alva Negri propone en *Lugones: Planteamientos para una crítica* que “Lugones tiene del amor de la mujer una idea invariablemente vinculada a la cercanía de la muerte o a lo inevitable de ella cuando se consigue descubrir la posibilidad del Perfecto Amor” (50). Alva Negri plantea dos momentos distintos pero no cancelatorios en el desarrollo de esta idea, siendo primero Lugones dionisiaco en su concepción del amor, para pasar a lo apolíneo bajo la influencia del cristianismo. Las palabras de Alva Negri acerca de la mencionada segunda fase recuerdan tanto al fedavi, a la Amalia de Don Juan y a las víctimas de Sha-It como al gaucho lugoniano: “Convencido Lugones [...] de que el Perfecto Amor significaba sumisión total por parte del caballero aceptado por una dama a cambio de nada material (...) llega nuestro escritor a la exaltación del estado de continencia” (54). Estas ideas resuenan en la propia payada octosilábica de Nazario Lucero:

Antes de dejar de verte
Después que te vi, alma mía
Gustoso preferiría
Las tinieblas de la muerte.
Nudo al lazo de mi suerte
Quiso así el hado ceñir;
Con que, si llego a partir
Ausente de ti me muero
Ley de Nazario Lucero
Te lo juro hasta morir. (Lugones 107)

Una similitud adicional que lo relaciona con el fedavi es la presencia del puñal del gaucho. El arma ya mencionada (“clavando al salir su daga en el umbral”) aparece nombrado como “puñal que no habría deshonrado ni el más infame salteador, y atajaba a Satanás la cruz de la empuñadura”. De esta forma, Lugones utiliza una convención del género gauchesco, el cuchillo, para realizar una referencia intertextual a otro de sus relatos. Salaverría dice sobre el puñal del gaucho *Martín Fierro*: “Por entre los versos del *Martín Fierro* brilla con frecuencia el cuchillo de nuestro gaucho errante, y con esa arma compañera se consuman hazañas increíbles, como el resistir en pleno campo abierto a un pelotón de soldados policiales” (63). El arma del gaucho se convierte en parte de los

elementos mágicos o legendarios. Como el puñal del fedavi, el puñal del gaucho se transforma en un objeto fantástico ligado al amor (el cuchillo clavado en la puerta de Águeda) y de muerte (la muerte del novio de Águeda).

Nazario Lucero es un gaucho que quiebra al personaje tipo, que abre vetas emocionales en la figura de hombre de acción. Lugones emplea la tradición del gaucho para retratar a un personaje con un halo heroico-trágico, más en consonancia con las ideas de sus relatos.

V.VII. Águeda como heroína gótica

Tras el breve recuento que hemos realizado sobre la gauchesca, queda claro que la mujer es una figura casi decorativa en este tipo de literatura. Lucía Gálvez propone que “A pesar de que José Hernández la trata con mucha galantería, en la literatura gauchesca del XIX la mujer tiene muy poco espacio. No hay un equivalente femenino de *Santos Vega*, *Martín Fierro* o *Don Segundo Sombra*” (215). El caso de Águeda, por lo tanto, es radicalmente opuesto: es su nombre, no el del gaucho, el que da título al relato, cosa que indica su protagonismo y valor como heroína gótica. La heroína gótica “[...] es perseguida a través del campo y/o por laberintos subterráneos por alguna variante de la figura del villano. Puede que sufra cautiverio y crueldad a manos de su perseguidor; ante todo, ella es una víctima potencial de su deseo” (Mulvey-Roberts 115-116).⁸⁵ Estas palabras calzan perfectamente con el suplicio de Águeda, raptada por el gaucho a través de la pampa, mantenida en cautiverio hasta su muerte. Asimismo, no es un personaje absolutamente carente de agencia. Si bien Águeda calza perfectamente como el componente débil en el binomio poder-debilidad del relato fantástico-gótico (Drácula-Mina, por ejemplo), demuestra tener mucha más agencia que la heroína tradicional. Además de la valentía pasiva (*passive courage*) que también caracteriza a la heroína gótica (Mulvey-Roberts 116), Águeda intenta escapar. La agencia del personaje femenino sirve como punto de contraste frente a Nazario Lucero, quien, pese a ser el villano, es víctima de un destino que acepta sin resistencia alguna.

La descripción de Águeda no solo recuerda a la pálida heroína gótica, sino también a Amalia, la amada de “El Secreto de Don Juan”. Se dice que frente al gaucho raptor ella presenta su “silencio de mármol” (111), lo cual nos conduce al juego de

⁸⁵ “[...] is pursued across countryside and/or through subterranean labyrinths by a variation on this villain figure. She may suffer imprisonment and cruelty at the hands of her pursuer; above all, she is a potential victim of his desire”.

palabras de la “Amalia de Mármol”. Nuevamente, Lugones emplea un tópico genérico para realizar una conexión intertextual entre los propios relatos de la colección.

Es así como se hace evidente que el tópico del cautiverio también proviene de la tradición fantástico-gótica y se puede rastrear hasta la historia de Cupido y Psyche. Este subtexto del relato es uno de los elementos que le da el “aire alegorizado” del que habla Pedro Luis Barcia en su prólogo a *El Espejo Negro y Otros Cuentos*.⁸⁶ Elementos que contribuyen a esta sensación de leyenda son la distancia temporal, el espacio mágico creado a partir de un espacio real y personajes como la bruja Donata.

V.VIII. Donata, lo maravilloso y lo fantástico

Un personaje que se acerca más a los tipos del cuento de hadas de Propp que a la tradición gauchesca,⁸⁷ Donata termina de convertir el paisaje de la pampa, real pero ominoso, en un ambiente “otro” donde se requieren palabras mágicas para “amansar al cerro” y existen “hierbas del amor y del sueño” (114). Si bien es un tipo de personaje correspondiente a la fábula o la leyenda, no queda claro si el desenlace fue por causa suya, más aún con el final bifurcado que tiene el relato.⁸⁸

Los paisajes que se describen también sugieren un ambiente mágico, pese a tener un referente real. Sarmiento describe el paisaje de la pampa de la siguiente manera:

Existe, pues, un fondo de poesía que nace de los accidentes naturales del país y de las costumbres excepcionales que engendra. La poesía, para despertarse [...], necesita el espectáculo de lo bello, del poder terrible, de la inmensidad, de la extensión, de lo vago, de lo incomprensible, porque sólo donde acaba lo palpable y vulgar empiezan las mentiras de la imaginación, el mundo ideal. Ahora yo pregunto: ¿Qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver..., no ver nada; porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se le aleja, más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda? ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte! He aquí ya la poesía: el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto. [...] ¿Qué más colores para la paleta de la fantasía? Masas de tinieblas que anublan el

⁸⁶ Esta colección (algo difícil de obtener) reúne cuentos de varias colecciones y rescata algunos póstumos. Entre ellos resalta “El Perro Flaco”, parte de lo que iban a ser sus *Cuentos Serranos*.

⁸⁷ Según Jitrik, antecedentes de esto pueden ser encontrados en *Don Segundo Sombra*. Agrego a esta lista el *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera* de Estanislao del Campo y algunas referencias a brujería y fantasmas en el *Martín Fierro*.

⁸⁸ Nazario Lucero dice estar condenado una vez que Águeda le pide abandonar a la bruja. No es evidente, sin embargo, que su derrota y la muerte de ambos sea causada por esto directamente.

día, masas de luz lívida, temblorosa, que ilumina un instante las tinieblas, y muestra la pampa a distancias infinitas, cruzándola vivamente el rayo, en fin, símbolo del poder. Estas imágenes han sido hechas para quedarse hondamente grabadas. (40-41)

Este paisaje mágico aparece en el relato en la forma del Champaquí y sus alrededores, particularmente en la escena del escape fallido de Águeda: “Nada más tremendo que todo ese lúgubre ramaje donde parecían colgar harapos de silencio y de sombra, y todo ese pavor de inmensidad estrellada, sobre el mísero ser, tiritante en pleno abismo” (Lugones 119). Estos fondos oscuros, que recuerdan también a descripciones de la novela gótica, convierten en legendario y de maravilla a un lugar tangible y real. Es así como la pampa se transforma en un cronotopo en el sentido bajtiniano, un espacio cargado de tiempo y significado. Este cronotopo, situado en el siglo XVIII en este relato, se convierte en un espacio lejano y legendario, lo cual trastoca la definición todoroviana de lo fantástico, llevando lo narrado al límite entre lo maravilloso y lo fantástico.

El final del relato es uno de los elementos más saltantes en este problema de categorización. Como ya se ha comentado previamente, no es solo el final del relato, sino una propuesta de lectura para la colección entera. Es este final bifurcado el cual retira al relato del ámbito de lo maravilloso o legendario para darle una segunda posibilidad. La resolución del autor, quien acepta ambos planteamientos como válidos, complica aún más este problema.

V.IX. Elementos metatextuales del relato

Un elemento que destaca de este relato y lo diferencia de los demás es que, si bien no se puede hablar de polifonía, tenemos múltiples “voces” que construyen la historia. Notamos inmediatamente que, en oposición a los otros relatos, el narrador Lugones parece estar ausente. En su lugar aparece una tercera persona que cuenta al lector lo que se dice de la última de las aventuras del gaucho Nazario Lucero, que “era característica” (103). Dentro del metarrelato que plantea la multiplicidad de voces, que según Ángel Rama ya es componente de lo gauchesco, se hace escuchar con claridad: escuchamos la “voz maldita” del gaucho (120), las voces que relatan las historias sobre el gaucho, la “voz del narrador”, un gaucho del que escucha Águeda rumores sobre Donata y Lucero (124), y la voz del narrador que se retira de la diégesis para realizar un último comentario acerca de la historia.

El final del relato, que es también final de toda la antología, transforma el cierre tradicional y le da una salida realista y una maravillosa y “alegendada”:

Pero, aquí, la tradición difiere. Unos dicen que el ofendido padre ordenó tirar, abatiéndolos con la misma descarga. Que de su sangre, así unida, brotó la azucena roja, siempre solitaria, y raras veces vista entre los riscos más arduos del Champaquí. Otros, que el amor logró triunfar del crimen y de la muerte. Yo encontré una vez la azucena roja; pero creo, asimismo, en el amor triunfante. Mejor es que lo decidas tú, lector amigo, en la generosidad de tu corazón... (132)

La “tradicción” da dos soluciones al relato: una de ellas lo convierte en un mito de origen, una explicación fantástica a la existencia de la azucena roja del Champaquí. Toda la historia, por lo tanto, habría sido una explicación del origen de esta flor. Por otro lado, la solución segunda plantea la paz entre ambos bandos, una solución menos mágica pero, a la vez, menos plausible. Lo que hace aún más difícil esta solución doble es la actitud de este nuevo narrador que se delimita a sí mismo con un “yo”. Ya no representa el cúmulo de voces que han contado el relato, sino una voz individual (que parecería el propio Lugones) que pone un pie fuera del relato para dirigirse directamente al lector.

Junto con estas consideraciones, tenemos las “palabras que amansan al cerro” (101). Este poder de la palabra misma para dar forma a la naturaleza, así como el rol del narrador final, serán analizados en el siguiente capítulo como parte de una reflexión metatextual acerca de toda la colección.

Capítulo IV: La fatalidad de la palabra

They were common, everyday words – the familiar, vague sounds exchanged on every waking day of life. But what of that? They had behind them, to my mind, the terrific suggestiveness of words heard in dreams, of phrases spoken in nightmares.

Joseph Conrad, *Heart of Darkness*

I. Ra y Apofis: la Historia vs. las historias

Después de haber viajado a través de las espirales de los relatos, nos quedamos con un puñado de esquirolas en las manos. ¿Qué hacemos con todos estos pedazos? El científico lugoniano de *Las Fuerzas Extrañas* observa con desprecio nuestra exploración y se siente orgullosamente afirmado: no hay sentido en la vuelta al pasado, la creación de los *Cuentos Fatales fue un impasse de Lugones*. Nada más alejado de la verdad. Para poder aprehender el sentido de este libro tenemos que reunir todas estas microvariaciones y

entenderlas retomando el concepto del mito del eterno retorno. Como ya hemos visto, Eliade plantea en su estudio antropológico que en las culturas letradas, dando como ejemplo prototípico a la egipcia, hay dos nociones distintivas de historia. Una es la historia del día a día, acontecimientos sin trascendencia, mientras que la otra, lo que podríamos llamar la Historia, son versiones de los actos ya realizados por los primeros dioses.⁸⁹ Dice Eliade que “El gesto no tiene sentido, realidad, sino en la medida en que renueva una acción primordial” (15). De este modo, la variación no es una repetición sin sentido, por el contrario, da sentido a las historias al hacerlas parte de una Historia mayor. Poco importa que el gaucho real haya muerto cuando existe como tipo y figura literaria que puede reaparecer múltiples veces en una gran diversidad de textos.

Esto concuerda perfectamente con el análisis que hace Tomás Alva Negri de la noción de libertad lugoniana:

Los hombres elegidos por el Destino, según los griegos, no son libres porque están sujetos a su fatalidad, que no puede evitarse: aquellos que el Destino no ha escogido, en cambio, pueden considerarse “libres”, dentro del concepto de libertad natural, precisamente porque han quedado fuera del determinismo dado por la fatalidad de un destino que de todas maneras debe cumplirse. No es difícil encontrar, en la obra lugoniana de distintas épocas, ejemplos para demostrar que este concepto se modifica muy poco o casi no se modifica. La idea de la fatalidad que aparece en algunos cuentos escritos durante la última década del siglo XIX, no se diferencia mucho de la que notamos en *Romancero* o en los *Cuentos fatales* escritos a principios de la década del veinte, o la de los versos de *La copa de jade*, uno de los libros que no llegó a terminar.

Queda claro entonces que Lugones busca hacer que sus personajes sean parte de la Historia; son tipos literarios. Lugones no aspira con ellos a la novedad temática, sino a la novedad poética o compositiva. Los personajes son iterados o citados en contextos distintos de los que conforman su estándar: Mr. Neale no es uno de esos “barbinegros magos”, Nazario Lucero nos recuerda más a Heathcliff que al Martín Fierro, el fedayín está, literalmente, fuera de su contexto espacio-temporal al ser invocado por Lugones personaje. La repetición de los mismos arquetipos parecería adelantarnos un problema que caracterizará a la literatura de la segunda mitad del siglo XX y que aún atormenta a escritores de todas latitudes: ¿no hay nada nuevo bajo el sol? Se podría llegar a esta

⁸⁹ Enéada de Heliópolis (Ra, Shu, Tefnut, Geb, Nut, Osiris, Isis, Set y Neftis).

conclusión derrotista fácilmente si se olvida otra dimensión del texto que se encuentra patente en los relatos: la palabra como mágica, como ente evocador del misterio.

II. Las palabras que amansaban al cerro: El poder vocativo de la palabra

En todos los *Cuentos Fatales*, la palabra es uno de los protagonistas más importantes. Es, decididamente el canal a través del cual se invoca lo fantástico y se reifica. Continuando con los modelos mitológicos que definitivamente Lugones conocía a través de la doctrina teosófica de Madame Blavatsky, es un elemento común de varias religiones el dar vida a través de la palabra. Así como en el Evangelio según San Juan, “Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros (y vimos su gloria, gloria como del unigénito del Padre), lleno de gracia y de verdad”, tradiciones, incluyendo la egipcia, dan poder especial a la palabra. En ella, es el dios Thot quien crea la existencia de los demás dioses, imitando el grito primordial del ave que se contrapone al silencio de la nada.⁹⁰ Tradición ampliamente conocida por Lugones, vemos que en todos los relatos la palabra reifica al elemento fantástico: existe una vez es nombrado, o, por el contrario, las palabras mismas tienen un poder que ya de por sí es fantástico. En los relatos de temática egipcia (“El Vaso de Alabastro” y “Los Ojos de la Reina”) el elemento fantástico no es percibido como tal hasta que se le nombra y se entronca con una tradición: Atórat-el-Móut y Atórat el-Yamal. Del mismo modo, son las palabras las que invocan al fedayín y crean el relato. En el caso de Don Juan y Nazario Lucero, las palabras resemantizan sus historias. La frase que dice Don Juan al final del relato le da una nueva interpretación a lo que significa el “secreto” titular. En el caso de Lucero, la payada del gaucho y las palabras que amansan el cerro quedan supeditadas a las palabras del autor que finaliza el relato y complica aún más el tejido narrativo. Podemos decir, por lo tanto, que las palabras son hacedoras del misterio, evocadoras del gran Otro, de lo que está más allá, y, sin embargo, nunca resuelven ni dan una solución al problema de lo fantástico ya que escapa a sus posibilidades.

Es evidente que los cinco relatos representan formas distintas de aproximarse a aquello oculto, más allá de lo racional/científico, y en todas es el lenguaje el que trae a la diégesis lo fantástico. Encontramos entonces una aparente polaridad. Por un lado, parece imposible la creación, ya que la literatura estaría limitada por un número finito de tropos

⁹⁰ Este es el caso en una de las cosmogonías más antiguas del Egipto dinástico.

que se repiten, y, por otro, están la literatura y la palabra como creadores e iniciadores del misterio.

III. La flor roja del Champaquí: Lugones autor y Lugones escritor

La aparición del Lugones personaje nos lanza dos hilos que seguir: Borges y la autoficción. Si no era claro en libros anteriores, la influencia y el carácter de Lugones como precursor del estilo borgeano se nos hace evidente. Un elemento fundamental de la narrativa borgeana se encuentra completamente realizado en los *Cuentos Fatales*: el elemento “autoficcional”, repetido en los relatos de Borges. Más allá de la temática cabalística y ciertas imágenes que podrían encontrarse en ambos autores, la influencia parece ser mucho más profunda, al tomar mecanismos narrativos de su precursor más inmediato.

Dado el contexto de la crítica contemporánea, la pregunta por la autoficción en el texto se hace inevitable. Si bien no nos compete determinar si los *Cuentos Fatales* son autoficcionales o no, es importante tener en cuenta el carácter de esta inserción. Recordando lo escrito por Foucault en “Qu’est-ce qu’un auteur?”, Lugones inserta una autoproyección autorial, marcada por componentes “característicos” de lo que quería que su imagen autorial fuera. Si bien, como dice el mismo Foucault, “[...] el nombre como marca individual no es suficiente cuando se encara la tradición textual” (19), el Lugones personaje hace lo posible por remitirse al Lugones autor. Lugones diseña su figura autorial de tal forma que, desde un inicio, antes de que se haga explícita la relación, sentimos que es esa misma voz autorial la que narra todos los relatos. Incluso en “Águeda”, donde no se inserta al personaje Lugones en la diégesis, percibimos al autor que se revela al final como al Lugones de los relatos anteriores. El hombre que se hace la pregunta por la flor del Champaquí tiene, en la mente del lector, el rostro de Lugones. Foucault plantea en el ya mencionado texto que “La obra que tenía el deber de aportar la inmortalidad ha recibido ahora el derecho de matar, de ser la asesina de su autor” (8). Lugones plantea una solución a este problema, diseñando su figura autorial por anticipado.

Combinando esta idea del autodiseño autorial con las ideas ya planteadas podemos preguntar: ¿por qué Lugones se inserta a sí mismo en este universo limitado, condenado por el destino, si él es un creador? Al hacerse parte del tejido textual se hace parte de este universo arquetípico que ha diseñado. Es parte de la historia con H mayúscula que quiere representar. Asimismo, Lugones autor-personaje no cumple únicamente una

función de autodiseño, sino que está insertado para representar a un tipo. Así como Sha-It desempeña el papel de la momia; Nazario Lucero, el del gaucho; y Mr. Neale, el explorador extranjero, Lugones personaje se convierte en la figura arquetípica del escritor-poeta, el creador que puede evocar con palabras secretas al fedayín. Para redondear las ideas expresadas, analizaremos tres conceptos relacionados por separado: Verosimilitud, Metatextualidad y Variación.

IV. Verosimilitud

Un tema que se ha mencionado pero no explicitado es el de la verosimilitud de los relatos y el rol fundamental que esta juega en su construcción. Carmen de Mora profundiza en este aspecto cuando habla de los *Cuentos Fatales* (35). Más allá de un listado de técnicas para generar un verosímil similar al real, elemento obligatorio para el fantástico clásico, y los que se utilizan en particular para Águeda, pasemos a preguntar qué rol juega esta verosimilitud en el supramensaje de la obra. La verosimilitud que se genera en cada uno de los espacios, a través de elementos que ya hemos mencionado (los títulos de Mr. Neale, los nombres de los amigos reales de Lugones en “El Secreto de Don Juan”), es prototípica. No solo otorga “credibilidad” a la voz narrativa, sino que es un elemento más que pertenece al grupo de iteraciones.

V. Metatextualidad

Prestando atención a la disposición de los niveles diegéticos en los relatos, como ya hemos visto en el segundo capítulo, en todos los relatos contamos con por lo menos dos niveles de diégesis, incluso en “Águeda”.⁹¹ Los relatos internos son narrados por un segundo personaje o son leyenda, producto de un cúmulo de voces (Águeda). El narrador-personaje Lugones si bien está en la diégesis cumple también la función-autor, es la figura

⁹¹ Se puede argumentar que no hay dos niveles diegéticos porque es un mismo narrador el que cuenta toda la historia. Sin embargo, eso sería falsear la verdad del relato, ya que el narrador está evocando la voz múltiple de “lo que se dice” sobre la última aventura del gaucho. Asimismo, el paso fuera de la diégesis que da el narrador al final sería inexplicable visto de esa forma.

que da orden a los relatos, el demiurgo que utiliza la palabra para darles vida. Es este autor quien los ha dispuesto de tal forma que el supramensaje de los mismos es visible en su orden. En el primer relato vemos la apertura de una tumba, mientras que el último finaliza con una muerte (¿o no?). La hipótesis de lo tópico se fortalece de esta forma.

VI. Variación o “La Esfera de Pascal”

En cuanto al aspecto de la variación o reiteración, en todos los relatos múltiples elementos se repiten con un ligero cambio: un cambio de contexto (una iteración) o un cambio de carácter (el gaucho Nazario Lucero). Todos los elementos, como escribió Bajtín, entran en relación con sus repeticiones y llevan a la pregunta del porqué de la insistencia en esos pocos elementos. Aquí es donde nos encontramos claramente con Borges. Dentro de las similitudes borgeanas, encontramos una poderosa preocupación por la dimensión textual *per se* del relato. Hemos visto que en todos los relatos tenemos por lo menos dos niveles narrativos, cambios de primera a segunda persona, así como combinaciones y experimentos con otros géneros literarios. Todos estos hilos que Lugones tiende en sus relatos tanto entre sí (paralelismos entre los cuentos y los personajes) como con la tradición (tipos, estructuras y tropos), así como las múltiples referencias al lenguaje, texto y metatextualidad, piden al lector una visión global de los relatos, tanto intradiegética como extradiegética.

En los textos de Borges tenemos la combinatoria infinita de un grupo cerrado de tropos e imágenes. “La Biblioteca de Babel” y “El camino de los senderos que se bifurcan” son solo dos imágenes de esto. “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas. Bosquejar un capítulo de esa historia es el fin de esta nota” son las palabras con las que Borges abre su ensayo “La Esfera de Pascal”, de *Otras Inquisiciones*, para referirse más tarde a Brunschvicg y su “esfera infinita”, centro del universo. Esto nos recuerda a los *Cuentos Fatales* y recuerda a la cita de Nietzsche que comentamos al inicio. El nuevo centro se convierte en el eterno retorno de lo mismo al tematizarse (Borges, *Obras Completas* 15).

¿Dónde queda la pregunta por lo fantástico? Lo fantástico y su otredad son lo único que se mantiene firme en la vorágine de la intertextualidad. La literatura fantástica está hecha de la repetición y variación de un número finito de elementos que nunca llegarán al núcleo del misterio, produciendo así el efecto de lo fantástico. Sin embargo, esto no es algo de qué lamentarse, ya que las combinatorias de miles de piezas produciría

miles de acercamientos distintos. ¿Es una victoria o una derrota para la literatura fantástica? Mejor es que lo decidas tú, lector amigo, en la generosidad de tu corazón...



Conclusiones

Conjuro XCIV

PARA POSEER UN TINTERO Y UN PINCEL

¡Oh tú, poderoso Espíritu de quien habla el Libro Sagrado de Thoth que miráis silenciosamente a tu Padre divino, heme aquí que llego ante ti convertido en Espíritu santificado!

Yo, Alma viva, que poseo los poderes mágicos extraídos de los Libros Sagrados de Thoth...

Yo poseo, aquí entre mis manos, estos Libros, con el fin de pasar entre Seth y Aker.

Conmigo traigo el Tintero y el Pincel los deposito en manos de Thoth, el Escriba divino...

1. En primer lugar, una de las preguntas más evidentes acerca de los *Cuentos Fatales* queda plenamente esclarecida. Lugones no retrocedió o buscó originalidad con estos relatos después de *Las Fuerzas Extrañas*. Vemos que el modelo de progreso de la ficción no realista de Castex es inaplicable a la ficción fantástica lugoniana, donde hay un retroceso temático para lograr progreso semántico. Como ya intuía Carmen de Mora, “El interés de los *Cuentos Fatales* no está en el placer estético de su lectura” (39).
2. Los cinco relatos, aunque algunos puedan ser leídos y entendidos de manera completamente independiente, alcanzan un suprasentido leídos en conjunto. Más allá del propósito de Lugones al publicar en conjunto estos cinco cuentos, que existieron de forma independiente, es muy probable que las similitudes en los relatos, guiados por este supramensaje, fueran el motivo de la selección. Los cinco cuentos reunidos hacen evidentes las múltiples iteraciones que componen, estructuran y construyen los relatos. Esta repetición estructural evidente invita al lector a investigar los elementos intertextuales más sutiles.
3. *Cuentos Fatales* puede ser leído como metacomentario sobre el círculo cerrado de elementos de los cuales se vale la literatura, en particular la literatura fantástica, y el rol autorial implicado en ello. Plantea un universo textual donde todos los elementos y líneas narrativas son tipos, y hace hincapié sobre este mismo hecho para hacerse la pregunta por la posibilidad de salir de estos tropos. Estos tropos, sin embargo, son citas e iteraciones de sus referentes, que existen fuera de los *Cuentos Fatales*. Buscan referir a la *Historia de la literatura* con mayúscula.

4. Junto con ello, los relatos no dejan de lado el poder reificante de la palabra propia del Romanticismo y Modernismo, aludiendo también a tradiciones más antiguas que se plantearon el problema.
5. *Cuentos Fatales* plantea la imposibilidad de llegar al núcleo o responder la pregunta por lo fantástico, cosa que se refleja en el final de “Águeda”, final también de la colección de relatos. ¿Cómo conversa esto con el poder mágico de la palabra? El texto abre la puerta a una infinidad de combinatorias posibles, a la citabilidad sinuosa y mágica propia de los relatos de Borges. Queda claro que el juego autoficcional, temporal y diegético es experimental y precursor de los relatos fantásticos que se gestarían en la zona del Cono Sur de Latinoamérica.



Bibliografía

Fuente Primaria

Lugones, Leopoldo. *Cuentos Fatales*. Madrid, Editorial Eneida, 2010.

Fuentes Secundarias

- Alonso, Amado. *Estudios Lingüísticos: Temas hispanoamericanos*. Madrid, Gredos, 1953.
- Alva Negri, Tomás. *Lugones: Planteamientos para una crítica*. Berlín, Colloquium Verlag Berlin, 1984.
- Ara, Guillermo. *La Poesía Gauchesca*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Artagaveytia, Martín. “Nota Biográfica”. *Los cuentos de Leopoldo Lugones*, Leopoldo Lugones, Buenos Aires, Diada, 2011, pp. 5-13.
- Assman, Jan. *Death and Salvation in Ancient Egypt*. Nueva York, Cornell University Press, 2005.
- Attebery, Brian. “Structuralism”. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*, editado por Edward James, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 81-90.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética De La Creación Verbal*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Barcia, Pedro Luis. “Estudio Preliminar”. *El Espejo Negro y Otros Cuentos*, Leopoldo Lugones, Buenos Aires, Editorial Abril, 1988, pp.7-54
- Barnes, Gladys A. “Review”. *Books Abroad*, vol. 1, no. 3, 1927, p. 91.
- Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*, vol. 38, no. 80, 1972, pp. 391-403.
- Battistessa, Ángel J. “Palabras en el Centenario de un Poeta”. *Leopoldo Lugones 1874-1974*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1975, pp.211-220.
- Baudelaire, Charles. “Correspondances”. *Les Fleurs du Mal*, Saint-Amand, Gallimard, 2011, pp.37-38

- Belevan, Harry. "Apuntes para un análisis de la literatura de expresión fantástica". *Antología del cuento fantástico peruano*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1977, pp.XV-XLVI
- Bessière, Irène. "El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza" . *Teorías de lo fantástico*, traducido y editado por David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 83-104.
- Blavatsky, Helena P. *La doctrina secreta: Volumen 1: Cosmogénesis*. Buenos Aires, Instituto Cultural Quetzalcóatl, 1962.
- Borges, Jorge Luis. *Poesía Gauchesca*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1955.
- . "Prólogo". *La Invención de Morel*, Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, Emecé, 1972, pp. 4-7.
- . "Prólogo". *El Payador y Antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, pp.IX-XXXVII.
- . *Obras Completas II: 1952-1972*. Editado por Rolando Costa Picazo, Buenos Aires, Emecé, 2010.
- . *Textos recobrados (1956-1986)*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
- Caillois, Roger. *Imágenes, Imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Editorial Sudamericana, Barcelona, 1970.
- Castany Prado, Bernat. "Omar Nieto, Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México D.F., 2015". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 3, no. 2, 2015, pp. 233-237.
- Chacón, Pablo E. "Lugones, ese pobre campesino". *Las Fuerzas Extrañas*, Leopoldo Lugones, Buenos Aires, Agebe, 2012, pp.7-12.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. Berkshire, Penguin, 1994.
- Corvalán, Octavio. "La Madurez de Leopoldo Lugones". Tesis doctoral, Yale University, 1971.
- Dabove, Juan Pablo. "La cosa maldita: Leopoldo Lugones y el Gótico Imperial". *Revista Iberoamericana*, vol. 75, no. 225, 2009, pp. 773-792.
- Darío, Rubén. *Azul...; Cantos de vida y esperanza*. Madrid, Cátedra, 2007.
- De Mora, Carmen. *En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995.
- Derrida, Jacques. *Limited Inc*. Illinois, Northwestern University Press, 1977.

- Domínguez, María Alicia. “Lugones (Aproximación Humana)”. *Leopoldo Lugones 1874-1974*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1975, pp. 243-264
- Drouhet, Cyril. “Le mystère de la tombe 33”. *Le Figaro Magazine*, no. 21945, 2015, pp. 38-47.
- Eliade, Mircea. *El Mito del Eterno Retorno: Arquetipos y Repetición*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2001.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Editado por ElSeminario.com.ar., 2005, http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf. Fecha de acceso: 20 de marzo de 2018.
- Fraser, Howard Michael. *The Supernatural in Modernist Fiction*. Tesis doctoral, University of New Mexico, 1970.
- Freeman, Richard. “THE MUMMY in context”. *European Journal of American Studies*, vol. 4, no. 1, 2009, <http://ejas.revues.org/7566>. Fecha de acceso: 5 de agosto de 2017.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”. *Obras completas: Vol. 17*. Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pp. 215-251.
- Gálvez, Lucía. “Aportes de la mujer en la formación de la sociedad hispanocriolla, siglos XVI a XVIII”. *VI Symposium Internacional de Crítica Literaria y Escritura de Mujeres de América Latina: Tomo I*, Universidad Católica de Salta, 1998, pp. 208-217.
- García Ramos, Arturo. *Historia del cuento fantástico del Río de la Plata en el siglo XX: Mímesis y verosimilitud*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 1990.
- Garfield, Evelyn Picon, e Iván A. Schulman. *Las entrañas del vacío: Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México D. F., Ediciones Cuadernos Americanos, 1984.
- González, Oscar. *Science Fiction and the Modernity from the periphery: A study of selected works by nineteenth century Latin American writers*. Tesis doctoral, University of California, Berkeley, 2002.
- Güich Rodríguez, José, Carlos López Degregori, y Alejandro Sustí. *Del otro lado del espejo: La narrativa fantástica peruana*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2016.
- Guzzante, Mariana. “Leopoldo Lugones, el mayor de los venenos”. *Los Andes*, 14 de febrero de 2015, <https://losandes.com.ar/article/leopoldo-lugones-el-mayor-de-los-venenos>. Fecha de acceso: 5 de agosto de 2017.
- Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro/La vuelta de Martín Fierro*. Madrid: Cátedra, 1987. Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 2000.

- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico: La estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- Irazusta, Julio. *Genio y Figura de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, EUDEBA, 1973.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres, Routledge, 1986.
- Jacobs, W.W. “La zarpa de mono”. *Cuentos de Terror*, Editado por Alberto Laiseca, Buenos Aires, Interzona., 2017, pp. 123-136.
- Jitrik, Noé. “Las Narraciones «Fantásticas» de Leopoldo Lugones”. *Las Fuerzas Extrañas / Cuentos Fatales*, Leopoldo Lugones, Villa María, Editorial Universitaria de Villa María, 2012, pp. XI-XXXIII.
- Kadir, Djelal. “Inquisición: Leopoldo Lugones, cuentista fatal”. *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 9, no. 3, 1975, pp. 309-311.
- Kadlecová, Klára. *Leopoldo Lugones y sus cuentos fantásticos*. Tesis magisterial, Masaryk University, 2009.
- Laurent, A. (trad.). *El Libro Egipcio de los Muertos*. Buenos Aires, Need, 1998.
- Lojo, María Rosa. “La seducción estética de la barbarie”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 23, 1994, pp. 141-147.
- Longan Phillips, Shirley. “La mirada en «Los Ojos de la Reina» de Leopoldo Lugones: Una Lectura en fragmentos”. *Revista Humanidades*, vol. 3, 2013, pp.1-10.
- López, María Pía. *Lugones: Entre la aventura y la Cruzada*. Buenos Aires, Colihue, 2004.
- López Martín, Lola. “Prólogo”. *Penumbra: Antología crítica del cuento fantástico del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2006, pp. XI-XXXIII.
- Louyer-Davo, Audrey. *Pasajes de lo fantástico*. Lima, Maquinaciones Narrativa, 2016.
- Lovecraft, H.P. *The Call of Cthulhu and other weird stories*. Londres, Penguin Classics, 2002.
- . *El Horror Sobrenatural en la Literatura*. Madrid, Valdemar, 2013.
- Ludmer, Josefina. *El Género Gauchesco: Un Tratado Sobre La Patria*. Buenos Aires, Libros Perfil, 2000.
- Lugones, Leopoldo. “Nuestras Ideas Estéticas”. *Revista Philadelphia*, tomo 4, no. 5, 1901, pp. 151-161.
- . *El Payador y Antología de poesía y prosa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.
- . *El Espejo Negro y Otros Cuentos*. Buenos Aires, Editorial Abril, 1988.

- . *Los cuentos de Leopoldo Lugones*. Editado por Martín Artagaveytia, Buenos Aires, Diada, 2011.
- . *Las Fuerzas Extrañas*. Madrid, Editorial Eneida, 2009.
- Márquez Villanueva, Francisco. *Orígenes y elaboración de El burlador de Sevilla*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Nueva York, Methuen, 1987.
- Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Connecticut, Wesleyan University Press, 2008.
- Mengolini, Clara. *Metamorfosis y Transformación en Holmberg, Lugones y Cortázar (1906-1956)*. Tesis magisterial, UBA, 2010.
- Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla; El condenado por desconfiado; La prudencia en la mujer*. Editado por Pedro Henríquez Ureña, Cuarta edición, Buenos Aires, Losada, 1976.
- . *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Editado por Luis Vásquez, Madrid, Estudios, 1989.
- Monterroso, Augusto. "El Rayo que cayó dos veces en el mismo sitio", Biblioteca Digital Ciudad Seva, <http://ciudadseva.com/texto/el-rayo-que-cayo-dos-veces-en-el-mismo-sitio>. Fecha de acceso: 5 de agosto de 2017.
- Mora, Gabriela. "A Modo de Introducción/Conclusión". *El Cuento Modernista Hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Michigan, Latinoamericana Editores, 1996, pp. 11-34.
- . *Clemente Palma: El modernismo en su versión decadente y gótica*. Lima, IEP, 2000.
- Mulvey-Roberts, Marie (ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. Basingstoke: Macmillan, 1998.
- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico: Del fantástico clásico al posmoderno*. México D.F, UACM, 2015.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo*. Madrid, Alianza, 1997.
- . *Obras Completas*. Barcelona, Gredos, 2009.
- Omil, Alba. *Leopoldo Lugones: Poesía y Prosa*. Buenos Aires, Nova, 1968.
- Ortiz, Benjamin G. *Strange Forces: Mysticism in the works of Leopoldo Lugones*. Tesis doctoral, Purdue University, 2012.

- Ortiz Rosado, Irene. *De El burlador de Tirso al Don Juan de Molière. Estudio Comparativo de Fuentes Textuales*. Tesis magisterial, Universidad Complutense de Madrid, 2014.
- Pada, Roland Theuas S. "Iterability and Différance: Re-tracing the Context of the Text". *Kritike*, vol. 3, no. 2, 2009, pp. 68-89.
- Peralta Lugones, Tabita. *Retrato de Familia*. Buenos Aires, Emecé, 2009.
- Pérez Calarco, Martín Ignacio. "Lugones, la hora del cuchillo (entre los dientes)". *Hispanamérica*, vol. 41 no. 123, 2012, pp. 15-22.
- Piglia, Ricardo. *Respiración Artificial*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1992.
- Pike, Karen. *Theories Of The Fantastic: Postmodernism, Game Theory and Modern Physics*. Tesis doctoral, University of Toronto, 2010.
- Posadas, Baryon Tensor. *Double Fictions and Double Visions of Japanese Modernity*. Tesis doctoral, University of Toronto, 2010.
- Prieto, Adolfo. *El Discurso Criollista en la Formación de la Argentina Moderna*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2006.
- Quereilhac, Soledad. "Ecos de lo oculto en el Buenos Aires de entre-siglos: Intervenciones de los escritores e intelectuales en medios de prensa". *Literatura y lingüística*, no. 28, 2013. pp. 91-105.
- Rama, Ángel. "El sistema literario de la poesía gauchesca". *Poesía Gauchesca*, Selección, notas y cronología de Jorge B. Rivera, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977, pp. IX-LIII.
- Ramos, Julio. "Saber del Otro: Escritura y Oralidad en el *Facundo* de Sarmiento". *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 19-34.
- Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales". *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 193-221.
- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 7-44.
- Rodríguez, Fermín A. "Nacionalidad Forzada: Leopoldo Lugones, entre la tradición del espíritu y la herencia del monstruo". *Revista Iberoamericana*, vol. 75, no. 227, 2009, pp. 375-398.
- Rodríguez López-Vázquez, Andrés. *Andrés De Claramonte y El burlador de Sevilla*. Kassel, Reichenberger, 1987.
- Salaverría, José María. *El Poema de la Pampa: Martín Fierro y el criollismo español*. Madrid, Casa Editorial Calleja, 1918.

- Salazar Anglada, Aníbal. “Modernismo y Teosofía: La visión poética de Lugones a la luz de «Nuestras Ideas estéticas»”. *Anuario de Estudios Americanos*, tomo 57, no. 2, 2000, pp. 601-626.
- Sallenave, Teresita. *Las ideas estéticas de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, Instituto de Estudios de Literatura Latinoamericana, 1984.
- Sarmiento, José Faustino. *Facundo o Civilización y Barbarie*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- Shreeve, Lyman S. *El gaucho: Un esquema de la vida del gaucho según los poetas gauchescos*. Monterrey, Ediciones Sierra Madre, 1963.
- Stoddart, Helen Mohantray. “Villain Hero”. *The Handbook to Gothic Literature*, editado por Marie Mulvey-Roberts, Basingstoke, Macmillan, 1998, pp. 111-115.
- Todorov, Tzvetan. “Definición de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 47-64.
- Vandoorne, Romero, Pierre. *Bibliotecas y voces imposibles: Dos casos fantásticos en la literatura peruana del siglo xx*. Tesis magisterial, PUCP, 2017.
- Vidal Peña, Leónidas. *El Drama Intelectual de Lugones*. Buenos Aires, La Facultad, 1938.
- Zbudilová, Helena. “La narrativa fantástica de Leopoldo Lugones”. *Pensamiento y Cultura*, no. 10, 2007, pp. 139-145.
- Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. Londres, Verso, 2008.