

UNA VIOLETA FANTÁSTICA: «VIOLA ACHERONTIA», DE LEOPOLDO LUGONES

RAFAEL OLEA FRANCO
El Colegio de México
rolea@colmex.mx

Recibido: 19-05-2022

Aceptado: 9-05-2023



RESUMEN

«Viola acherontia», de Leopoldo Lugones (*Las fuerzas extrañas*, 1906), es un cuento fantástico donde un elemento vegetal cumple una función medular, pues un narrador testigo relata su encuentro con un extraño jardinero que desea inventar una violeta mortífera. En el texto se percibe la influencia de Poe y Hawthorne. Del primero tomó Lugones al insecto conocido como «esfinge de la calavera» (*Acherontia atropos*), de larga presencia artística en Occidente; del segundo, la idea de una planta que exhala un veneno letal. Así, el argentino se sumó a una persistente tradición de la cultura occidental, a la cual aportó rasgos originales.

PALABRAS CLAVE: Lugones; literatura fantástica; vegetal fantástico; literatura argentina.

A FANTASTIC VIOLET: LEOPOLDO LUGONES'S «VIOLA ACHERONTIA»

ABSTRACT

Leopoldo Lugones's «Viola Acherontia» (*Strange Forces*, 1906) is a short story of the fantastic genre in which a vegetal element plays a vital role, since a witness narrator relates his encounter with a strange gardener who desires to create a deadly violet. Influences of Poe and Hawthorne are perceived in the text: Lugones borrowed from the former the African death's-head hawkmoth (*Acherontia atropos*), which has had a significant presence in art, and from the latter the idea of a plant which can exhale a

lethal poison. Thus, the Argentinian writer joined a tenacious tradition in Western culture, to the which he made numerous original contributions.

KEY WORDS: Lugones; Fantastic genre; Fantastic plants; Argentinian literature.



Para Ere y Adolfo, conocedores de la ciencia

En 1906, el argentino Leopoldo Lugones (1874-1938) difundió una extraña colección de relatos (y algo más) titulada *Las fuerzas extrañas*. Algunos de los textos habían aparecido en diversos periódicos de fines del siglo XIX, antes de su paso al formato de libro, donde se produjeron la mayoría de las variantes textuales.

Bajo la denominación «fuerzas extrañas», Lugones deseaba compendiar todo lo que él consideraba como las fuerzas activas en la realidad, incluso aquellas que no son susceptibles de una explicación o clasificación basada en las coordenadas de la lógica racional y empírica que primaba en el conocimiento científico de inicios del siglo XX, cuando, de hecho, el positivismo era la doctrina oficial de varios países hispanoamericanos.¹ Por ello, entraron en la compilación no sólo las concepciones normativas de esa época, sino también diversas creencias teosóficas y esotéricas, así como una incipiente «ciencia ficción» (como se le llamaría hoy).

El libro se dividió en dos partes. En la primera, Lugones ofreció al lector una docena de relatos no realistas que podrían ubicarse entre lo folclórico, lo bíblico, lo legendario y lo fantástico (esto último, con el uso, en algunos casos, de una lengua pseudocientífica). Arán proporciona una descripción global de ellos:

Tomados en conjunto, las ficciones causan asombro por el despliegue erudito y la enorme cantidad de información que vehiculizan, la que proviene de grandes campos discursivos, en apariencia incompatibles: mitológico e histórico-legen-

1 De manera pertinente, Depetris plantea sobre el conjunto: «Por su momento de composición y por las características temáticas y estéticas de los cuentos que lo componen, *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones se inscribe en la producción del Modernismo americano. En Latinoamérica, el movimiento moderno asume estéticamente la tarea de plantear la crisis de los valores liberales y positivistas que habían regido la organización social y política de los países independizados poco tiempo antes» (2000: 46).

dario, por una parte, y científico por otra, entendiendo por discurso científico el que corresponde tanto a la tradición académica de las ciencias fisiconaturales, como a formas del conocimiento paracientífico, muy difundido en la época, fenómenos de ocultismo, parapsicología, hipnotismo, etc. (Arán, 2000: 125-126).

La segunda parte, titulada «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones», es un delirante ejercicio que, lo confieso, no logro desentrañar a plenitud. Una sucinta y certera descripción de ella se encuentra en el volumen sobre Lugones escrito por Borges al alimón con Betina Edelberg: «La cosmogonía de Lugones reúne elementos de la física de su tiempo —energía, electricidad, materia— y otros del Vedanta y de la filosofía budista: aniquilaciones y recreaciones cíclicas del universo y transmigración de las almas» (1997: 495). Imposible que este abigarrado conjunto adquiriera cierta coherencia, por más hábil que haya sido la pluma de quien rigió su exposición. Aunque prescindiré de esta segunda parte de la obra, cuyo propósito, en mi opinión, no es sólo literario, enfatizo que el autor consideraba como una unidad esas «fuerzas extrañas» que, según él, operaban en el universo.²

La segunda edición del libro presenta leves variantes textuales respecto de la primera, entre ellas, la adición de esta breve «advertencia» preliminar, a la cual a veces la crítica no ha prestado suficiente atención: «Algunas ocurrencias de este libro, editado veinte años ha, aunque varios de sus capítulos corresponden a una época más atrasada todavía, son corrientes ahora en el campo de la ciencia. Pido, pues, a la bondad del lector, la consideración de dicha circunstancia, desventajosa para el interés de las mencionadas narraciones» (Lugones, 1926: 5). Pocas veces se encuentra una conciencia autoral tan explícita respecto del hecho de que un texto fantástico se construye con base en una serie de concepciones de la realidad signadas por una época específica. Es decir, lo fantástico no sólo deriva de rasgos intrínsecos de un texto, sino que se forja en contraste con un paradigma de la realidad elaborado a partir de las vertientes científicas de la época, cuyas bases se desea minar mediante la ficción (Olea, 2005). Cuando Lugones apela a la benevolencia de los lectores, les está pidiendo que no juzguen sus textos desde una perspectiva ahistórica, o sea, el presente de su lectura, sino a partir de las coordenadas del pasado desde el cual fueron concebidos.

2 Al reflexionar sobre la heterogeneidad de los temas que atraían a Lugones, que incluyen el cientificismo positivista, el ocultismo modernista, la teosofía, etc., Garay (2021: 40) postula que quizá esto se debió al largo lapso de génesis de sus relatos, el cual abarca desde fines del siglo XIX, con textos publicados en periódicos, hasta la década de 1920, con sus *Cuentos fatales* (1924). Me parece, sin embargo, que el período sería aún más breve: entre 1898, fecha de sus primeros textos narrativos en periódicos, y 1906, con la primera edición de *Las fuerzas extrañas*, donde son ya visibles la mayoría de esos temas.

La primera (y más sustancial) parte de *Las fuerzas extrañas*, de carácter literario, está formada por una docena de relatos cuyas tramas no se adscriben a una codificación realista, pues conviven en ella narraciones de raigambre bíblica («La lluvia de fuego», «La estatua de sal»), popular-folclórica («El milagro de san Wilfrido», «El escuerzo»), mitológica («Los caballos de Abdera»), espiritualista («El origen del diluvio») y, mayoritariamente, textos de predominante intención fantástica («La fuerza omega», «La metamúsica», «Un fenómeno inexplicable», «Viola acherontia», «Yzur» y «El psychon»). El orden de los relatos en las ediciones de 1906 y 1926 es idéntico.

Me centraré en «Viola acherontia», con un doble objetivo: discutir su naturaleza fantástica e indagar algunas de sus relaciones intertextuales. Este texto se ubica entre «Los caballos de Abdera» e «Yzur», dos de los cuentos más logrados de la colección.³ Fue difundido por vez primera el 31 de enero de 1899, en el diario *Tribuna*, bajo el título de «Acherontia atropos». El término científico *Acherontia* refiere a uno de los géneros del orden de los lepidópteros, los cuales son casi siempre insectos voladores (entre ellos, los conocidos popularmente como mariposas). Pertenecen a la familia Sphingidae y son de gran tamaño, pues alcanzan hasta 13 cm, con las alas extendidas. Según la visión y la imaginación humanas, su característica más distintiva es su singular diseño en el dorso del tórax, el cual semejaría una calavera humana; esto ha motivado su presencia en historias de la cultura popular relacionadas con la muerte. El primer término de su denominación, *Acherontia*, remite al Aqueronte, el mitológico río griego que debían cruzar los muertos. Los nombres de las tres especies del género (*atropos*, *lachesis* y *styx*) también provienen de la mitología griega; la primera se refiere a la moira Átropos, encargada de cortar el hilo de la vida; la segunda, a Láquesis, quien medía con su vara la longitud del hilo vital; y la tercera a la laguna Estigia, que rodea la región de los muertos. Como se ve, incluso las clasificaciones científicas están contaminadas por la literatura y por la imaginación popular.⁴

Desde una perspectiva teórica, heredada de Propp, que busca encontrar el «cuento maestro», es decir, el modelo base de los relatos, Speck propone una descripción general para varios textos de la colección:

3 Borges alabó en el primero el eficiente uso de un antiguo recurso, quizá ya desgastado por la cultura popular: «Lugones resuelve uno de los cuentos mediante la intervención de un dios; el burdo recurso del *deus ex machina*, tan reprochado a Eurípides, logra, gracias al arte de Lugones, una tremenda y sobrecogedora eficacia» (Borges y Edelberg, 1965: 495). En «Los caballos de Abdera», la ominosa hominización de los equinos de esta ciudad se resuelve gracias a la intervención insólita del semidiós Hércules.

4 El interés del autor por los lepidópteros se manifestó desde muy temprano, pues el 23 de marzo de 1897 publicó en el diario *El Tiempo* su relato realista «¿Una mariposa?».

Brevemente, este es el cuento maestro: un sabio solitario invita a un amigo (el narrador) a testimoniar el resultado de una serie de experimentos. Se sugiere que las investigaciones son diabólicas o blasfemas: violan los límites sagrados del conocimiento humano y dependen de la ayuda de seres equívocos, medio humanos. El experimento acierta, pero libera «fuerzas» terribles que destruyen al sabio, directa o indirectamente. Así, todos estos cuentos se pueblan de los avatares de tres personajes básicos: el testigo, el mago y el intermediario entre éstos y las fuerzas del más allá (1976: 412).

Si bien este modelo global resulta útil, no se cumple del mismo modo en todos los casos, como se verá en mi análisis de «Viola acherontia», cuyo narrador testigo describe, mediante tiempos verbales de pasado, su visita a un extraño jardinero y científico cuyo sueño consiste en alcanzar un singular logro.

El incipit del texto de 1899, entonces denominado «Acherontia atropos», decía: «Lo que deseaba aquel extraño jardinero, era crear la flor de la muerte» (1899: 2). El narrador testigo aclaraba más abajo la oscura frase «la flor de la muerte»: «Lo que intentaba el extraordinario jardinero (...) era una sugestión sobre las violetas. Quería grabar una calavera sobre sus pétalos, crear, como he dicho, la flor de la muerte» (2). No se trataba pues de inventar una flor con efectos mortales, sino, simplemente, de grabar en sus pétalos la efigie del insecto *Acherontia atropos*, reproducida en la siguiente imagen:



En la trama, después de que el viejo jardinero detalla sus esfuerzos para producir violetas negras, declara con tristeza que nunca conseguirá que los pétalos de éstas tengan grabada la imagen de la calavera; sin embargo, en medio de su lamento, derrama una lágrima sobre los pétalos de una flor, en la cual se imprime, por vez primera, la imagen deseada. Así, él descubre que las lágrimas son el «revelador» que ha estado buscando, como expresa, usando un término fotográfico. Y si bien después ensaya con diferentes soluciones salinas, semejantes a las lágrimas, nunca más replica el experimento inicial; esa violeta queda pues como testigo único y excepcional de que alguna vez

logró imprimir la imagen de la calavera en la flor. El viejo es incapaz de repetir ese fenómeno porque, cada vez que intenta derramar sus lágrimas sobre la flor, éstas se niegan a salir de sus ojos; con sutil ironía, el narrador aclara la razón de ese fracaso reiterado: el jardinero no puede llorar más porque se lo impide el recuerdo de la felicidad de ese único y primer momento de éxito.⁵

En 1906, Lugones realizó cambios sustanciales al texto de 1899, empezando por el título: «Viola acherontia». Aunque el íncipit quedó igual, el argumento desarrolló el sentido estricto de la frase «crear la flor de la muerte»: ahora, literalmente, el jardinero pretende inventar una flor cuyo aroma provoque la muerte de los seres humanos. Retomando la frase del íncipit, el narrador precisa: «Lo que ensayaba el extraordinario jardinero con quien iba a verme, era una sugestión sobre las violetas. Habíalas encontrado singularmente nerviosas, lo cual demuestra, agregaba, la afección y el horror siempre exagerados que les profesan las histéricas, y quería llegar a hacerlas emitir un tósigo mortal sin olor alguno; una ponzoña fulminante e imperceptible» (1906: 141; las cursivas son mías).⁶ Si bien la primera frase es paralela al citado párrafo de 1899, mientras en éste se describía el deseo del jardinero por imprimir la imagen de la calavera en los pétalos de las violetas, aquí, en cambio, se habla de las flores de la muerte. Por ello, la corrección del título era urgente: «Acherontia atropos» apuntaba al insecto volador cuya imagen quería reproducir el jardinero; «Viola acherontia», a una violeta mortal. Un enlace entre estos dos elementos se encontraría en el hecho científico de que la *Acherontia atropos* emite, según el oído humano, un sonido semejante a la interjección «ay», descrita por el jardinero como un rasgo común a muchos seres vivos:

—Llegamos ahora al punto culminante del experimento, ¡pero antes deseo hacerle esta advertencia: el ¡ay! humano es un grito de la naturaleza (...)

El ¡ay! es, en efecto, una interjección de todos los tiempos. El hombre se ha quejado siempre lo mismo. Pero lo curioso es que entre los animales sucede también así. Desde el perro, un vertebrado superior, hasta la esfinge calavera, una mariposa, el ¡ay! es una manifestación de dolor y de miedo. Precisamente el extraño insecto que acabo de nombrar, y cuyo nombre proviene de que lleva dibujada una calavera en el coselete, recuerda bien la fauna lúgubre en la cual el ¡ay! es común. (1906: 147)

5 Aquí habría que corregir ligeramente la lectura de Speck, para quien el jardinero no tiene éxito: «Cuando está a punto de conseguir su deseo, las violetas, sobreexcitadas por las “escenas crueles” que su “padre” les ha obligado presenciar, se vuelven locas y no pueden hacer más que lanzar débiles ayes semi-humanos» (1976: 417).

6 En lo sucesivo, citaré por la edición de 1906, cuando Lugones modificó el texto para establecerlo tal como lo conocemos en sus ediciones modernas.

Así, el jardinero alude a las características más bien humanas que ha intentado imprimir a la planta, con base en la igualación entre ésta y un organismo animal inferior. Añade que, exasperado por diez años de infructuosos esfuerzos, decidió representar ante las flores escenas crueles que las impresionaran, con lo cual alcanzó el éxito un día. Por ello, invita a su visitante a aproximarse a las violetas para percibir una especial característica suya:

—Pero aproxímese, juzgue por usted mismo.

Su cara tocaba las negras flores, y casi obligado hice lo propio. Entonces —cosa inaudita— me pareció percibir débiles quejidos. Pronto hube de vencerme. Aquellas flores se quejaban en efecto, y de sus corolas oscuras surgía una pululación de pequeños ayes muy semejantes a los de un niño. La sugestión habíase operado en forma completamente imprevista, y aquellas flores, durante toda su breve existencia, no hacían sino llorar (1906: 148).

Estupefacto, el visitante recuerda una leyenda de la hechicería, según la cual la mandrágora llora cuando ha sido regada con la sangre de un niño:

y con una sospecha que me hizo palidecer horriblemente, me incorporé:

—Como las mandrágoras, dije.

—Como las mandrágoras, repitió él palideciendo aún más que yo (1906: 149).

Luego de esta sugerente frase, que insinúa acciones censurables del jardinero para lograr su objetivo, el relato cambia su temporalidad a un futuro impreciso: «Y nunca hemos vuelto a vernos. Pero mi convicción de ahora es que se trata de un verdadero bandido, de un perfecto hechicero de otros tiempos, con sus venenos y sus flores de crimen. ¿Llegaré a producir la violeta mortífera que se propone? ¿Debo entregar su nombre maldito a la publicidad? ...» (1906: 149). Y con esta borradura finaliza el texto, el cual sería una muestra de una estructura recurrente en los relatos de Lugones, quien suele construir la ambigüedad mediante finales abiertos, como afirma Mora (1996: 139).

Cuando, en un pasaje previo, el narrador escucha la afirmación del jardinero sobre el carácter universal de los lamentos emitidos mediante la interjección ¡ay!, se dice: «Al oír este brusco aparte, la locura de mi personaje se me presentó evidente; pero él, sin darme tiempo a pensarlo bien siquiera, prosiguió» (1906: 147). En diversos relatos fantásticos, hay un momento en que el narrador cuestiona la lucidez de los personajes que declaran percibir algo extraordinario; aquí no se desarrolla este motivo. Como describiré más abajo, hay otros textos de Lugones donde ese elemento asume un mayor valor estructural.

Tal vez el final de «Viola acherontia» traiga a la mente del lector el famosísimo cuento «El almohadón de pluma», de Horacio Quiroga, cuya trama conviene repasar. Luego de la muerte de la enferma Alicia, esposa de Jordán, dentro del almohadón en que ella reposaba se descubre un enorme y horripilante bicho que, en sentido literal, le habría chupado la sangre. El narrador aclara (de manera innecesaria, pues el lector debería deducir eso a partir del argumento) que esa fatalidad ha sido posible gracias a que, durante cinco días, Alicia, sin energía ya para levantarse de la cama, ha impedido involuntariamente la remoción del almohadón. En el cierre del cuento, el narrador lucubra una amenazadora hipótesis: «Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma» (Quiroga, 1996: 101). Según los términos propuestos por Tzvetan Todorov en su concepción teórica de lo fantástico, «Si [al final del texto] el lector decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño» (1994: 37). Desde esta perspectiva, el cierre de «El almohadón de pluma» proyectaría el relato hacia la categoría de lo extraño, porque abre la posibilidad de que el mundo natural incluya sucesos extraordinarios, pero explicables mediante coordenadas realistas; es decir, el paradigma de realidad se ampliaría para reconocer que, en condiciones excepcionales, esos diminutos parásitos pueden crecer mucho, succionando la sangre de un ser humano (una especie de vampirismo).

A mi juicio, hay ciertos paralelos entre el final de Quiroga y el de «Viola acherontia», pues el narrador de Lugones también enuncia una amenaza latente: la probable existencia de la «violeta mortífera» anhelada por el jardinero. Después de leer el texto, más de un receptor se podría acercar a oler el perfume de las violetas con cierto recelo (más imaginario que real). La relativa semejanza entre los textos de Lugones y Quiroga sería acaso una coincidencia literaria, pues no es posible postular ninguna influencia en cualquier sentido, ya que las fechas de publicación de sus respectivos textos son muy cercanas: la versión definitiva de «Viola acherontia» es de 1906, como señalé; «El almohadón de pluma» se publicó por vez primera el 13 de julio de 1907, en la popular revista *Caras y Caretas*.

Pero hay otros textos que operan directamente en «Viola acherontia», entre ellos el largo relato «La hija de Rappaccini» («Rappaccini's Daughter», 1844), del escritor estadounidense Nathaniel Hawthorne, cuya obra describió magistral y sintéticamente Borges como «un mundo de castigos enigmáticos y

de culpas indescifrables» (1997: II, 55), compartido por Melville y Kafka. Según Nájera, Hawthorne «fue, junto con Poe, uno de los estadounidenses más leídos en Argentina en las dos últimas décadas del siglo XIX, en especial, gracias a la labor de traductor de Carlos Olivera» (2019: 161). Por lo tanto, seguramente Lugones conoció el texto de Hawthorne. En él, se narra la llegada de Giovanni Guasconti a Padua para proseguir sus estudios. Desde una ventana de la casa donde se hospeda, un día alcanza a percibir, en un jardín privado pero contiguo, a una hermosa joven que despierta de inmediato su interés. Ella se llama Beatrice y es hija del doctor Giacomo Rappaccini, quien lleva años experimentando con diversas plantas en su exótico jardín. En otra ocasión, desde su ventana Giovanni mira cómo los insectos voladores que rodean a la joven parecen caer fulminados por su aliento. Además, recibe información alarmante sobre el doctor Rappaccini y sus prácticas, pero se niega a creerla. Poco a poco, él logra relacionarse con la joven, de quien está profundamente enamorado, aunque no se atreve siquiera a tocarla; incluso, Beatrice parece evitar cualquier contacto físico entre ellos. Al final, se revela que el científico ha estado experimentando con las plantas y con su propia hija, quien ha adquirido la capacidad de exhalar un mortífero veneno, la cual, por su constante cercanía con su enamorado, también transmite a Giovanni. En la conclusión del texto, Giovanni, quien se ha negado no sólo a creer sino incluso a escuchar a quienes intentan prevenirlo, asume plena conciencia de la singular condición de Beatrice; con la esperanza de deshacer el maleficio que le impide consumir su amor, entrega a la joven un frasco metálico con un antídoto que le ha proporcionado el profesor Pietro Baglioni, antiguo amigo del fallecido padre de Giovanni. Pero cuando ella bebe la pócima, sobreviene de inmediato su propia muerte:

La destreza de Rappaccini había fraguado tan radicalmente la parte terrenal de Beatrice que, así como el veneno había sido vida, el poderoso antídoto era para ella la muerte. Y así la pobre víctima de la ingenuidad del hombre, la naturaleza burlada y la fatalidad que asiste los empeños del saber pervertido, murió allí, a los pies de su padre y de Giovanni. Justo en aquel momento el profesor Pietro Baglioni miró por la ventana; y en un tono mezcla de celebración y de horror, se dirigió al aturdido hombre de ciencia:

—¡Rappaccini! ¡Rappaccini! ¿Y *éste* es el resultado de su experimento? (2009: 126).

Desde los gustos estéticos del siglo XXI, los lectores preferiríamos que «La hija de Rappaccini» concluyera quizá no de manera feliz, pero sí al menos con la muerte sanadora de Beatrice. También eliminaríamos la prédica a

cargo tanto del narrador como del profesor Baglioni. Pero, como dictaminó Borges: «En Hawthorne, siempre la visión germinal era verdadera: lo falso, lo eventualmente falso, son las moralidades que agregaba en el último párrafo o los personajes que ideaba, que armaba, para representarla» (1997: 59). En defensa del escritor estadounidense, debe decirse que esa tendencia era frecuente en la época.

Aunque de modo diferente, algunos finales de *Las fuerzas extrañas* contienen también esas «moralidades» que endilgaba Borges a Hawthorne; tal vez están presentes porque era necesario mostrar que quien se atreviera a transgredir las leyes de la naturaleza o las leyes divinas, no quedaría impune. Así, en varios relatos de la colección, los protagonistas sufren un aparente castigo. El estrambótico científico que protagoniza «La fuerza omega» perece como consecuencia de un rayo mortífero, inventado por él mismo, que vacía su cráneo. Más leve es el castigo del doctor Paulin en «El psychon», donde este científico estafalario experimenta para poder capturar el pensamiento de los seres humanos, envasado como un líquido a una temperatura baja; cuando el narrador, quien lo auxilia en sus últimos experimentos, registra las acciones descabelladas de ambos, él mismo lucubra que esto se debía a que «el pensamiento puro que habíamos absorbido, era seguramente el elíxir de la locura» (1906: 199). El argumento concluye con dos breves párrafos de cierre, donde se indica que el doctor Paulin está en una «casa de salud», es decir, un hospital para enfermos mentales. En suma, en varios de los cuentos de *Las fuerzas extrañas*, las transgresiones reciben una sanción ejemplar.

Según Depetris, los protagonistas de los relatos de Lugones experimentan un horror que los podría conducir por dos vías: «El secreto radica en la forma de experimentar el horror porque, en su condición abismal, las fuerzas extrañas son el camino hacia la destrucción pero también el sendero que conduce al Absoluto» (2000: 50). Para mí, ese Absoluto más bien estaría ausente en los textos, donde los personajes, mediante una experiencia negativa, sufren la potencia destructiva de «las fuerzas extrañas». Por ello interpreto que, como sucede en *Frankenstein*, de Mary Shelley, se aplica un castigo contra quienes intentan manipular lo extraño o el Absoluto.

Mi hipótesis es que Lugones leyó *La hija de Rappaccini* después de haber redactado la primera versión del texto, cuyas intenciones estéticas afinó para componer «Viola acherontia». En Hawthorne, el doctor Rappaccini experimenta por igual con las plantas venenosas y con su hija, a quien convierte en una persona venenosa y, por ende, incapaz de obtener la felicidad. En cambio, Lugones imprime rasgos terriblemente humanos a sus violetas venenosas,

como el atributo de emitir ayes, cualidad que provoca en el narrador, e incluso en el propio jardinero, eso que, desde 1906, Ernst Jentsch, incluso antes que Sigmund Freud, llamó lo *unheimlich*, concepto traducido al inglés como *uncanny* y al español como siniestro u ominoso. Esta sensación se genera por la contradicción plena implícita en el hecho de que una planta posea características propias de los seres humanos.

Como adelanté, en la Argentina decimonónica se difundió ampliamente tanto la obra de Hawthorne como la de Edgar Allan Poe. Entre los textos de Poe conocidos en Sudamérica se encuentra un cuento publicado originalmente en enero de 1846, en la revista popular *Arthur's Ladies' Home Magazine*, bajo el título «The Sphinx». Ha sido traducido al español simplemente como «La esfinge», o bien como «La esfinge de calavera»; este último título evidencia el motivo principal del relato, donde aparece el insecto volador *Acherontia atropos*, nombrado en la cultura popular como «esfinge de la calavera». En el arranque, el narrador, invitado por un familiar para pasar unos días en el campo, se declara proclive a admitir los presagios, a diferencia del escepticismo desplegado por su anfitrión. Esta característica individual concuerda con su reacción ante el suceso que constituye el eje del relato, cuando él asegura percibir, a través de una ventana, que en medio del bosque deambula un enorme monstruo:

Levantando los ojos de la página, cayeron estos en la desnuda ladera de la colina y en un objeto, en una especie de monstruo viviente de horrible conformación, que rápidamente se abrió camino desde la cima hasta el pie, desapareciendo por fin en el espeso bosque inferior. Al principio, cuando esta criatura apareció ante la vista, dudé de mi razón o, por lo menos, de la evidencia de mis sentidos, y transcurrieron algunos minutos antes de lograr convencerme de que no estaba loco ni soñaba (...) Considerando el tamaño del animal en comparación con el diámetro de los grandes árboles junto a los cuales pasara (...) concluí que era mucho más grande que cualquier paquebote existente (...) Pero la principal peculiaridad de aquella cosa horrible era la figura de una calavera que cubría casi toda la superficie de su pecho, y estaba diestramente trazada en blanco brillante sobre el fondo oscuro del cuerpo, como si la hubiera dibujado cuidadosamente un artista (...) advertí que las enormes mandíbulas en el extremo de la trompa se separaban de improviso y brotaba de ellas un sonido tan fuerte y tan fúnebre que me sacudió los nervios como si doblaran a muerto; y, mientras el monstruo desaparecía al pie de la colina, caí de golpe, desmayado, en el suelo (Poe, 2008: 678-679).

Días después, mientras convive con su anfitrión, tiene la misma visión, aunque su compañero no percibe nada. Al final, el anfitrión devela el misterio,

para lo cual lee la descripción de un animal, sacada de un volumen de historia natural:

—De no ser por su extraordinaria minucia —dijo— en la descripción del monstruo quizá no hubiera tenido nunca la posibilidad de mostrarle de qué se trata. En primer lugar, permítame que le lea una sencilla descripción del género *Sphinx*, de la familia *Crepuscularia*, del orden de *Lepidóptera*, de la clase *Insecta* o insectos. La descripción dice lo siguiente: «Cuatro alas membranosas cubiertas de pequeñas escamas coloreadas, de apariencia metálica; boca en forma de trompa enrollada, formada por una prolongación de las quijadas, sobre cuyos lados se encuentran rudimentos de mandíbulas y palpos velloso; las alas inferiores unidas a las superiores por un pelo rígido; antenas en forma de garrote alargado, prismático; abdomen en punta. La *Esfinge Calavera* ha ocasionado gran terror en el vulgo, en otros tiempos, por una especie de grito melancólico que profiere y por la insignia de muerte que lleva en el corselete» (Poe, 2008: 680).

Poe copió el pasaje transcrito entre comillas (citado aquí en español) de un libro del profesor francés de historia natural C. Lemmonnier, traducido en 1839 por Thomas Wyatt como *A Synopsis of Natural History*.

En la conclusión del texto, el anfitrión sostiene que a veces se atenúa o exagera la importancia de un objeto por haberlo situado mal. Así que, sentado donde antes estaba su amigo, describe de forma un tanto burlona al supuesto monstruo, que tan sólo era un simple insecto subiendo por una telaraña, aunque se encontraba tan cerca del invitado, que éste lo igualó en tamaño a los enormes árboles que percibía en lontananza.

Deseo destacar que en el cuento de Poe aparecen dos características de la *Acherontia atropos* retomadas por el escritor argentino: la imagen de una calavera visible en su dorso y los gritos ululantes que emite (aunque no son tan fuertes), parecidos a los ayes de los seres humanos. Por cierto, como todo es histórico, conviene precisar que, cuando Poe menciona la familia *Crepuscularia*, está usando la terminología científica en boga en la primera mitad del siglo XIX, cuando se clasificaba a esos insectos como diurnos, crepusculares o nocturnos, dependiendo de la hora del día en que acostumbran realizar sus actividades.

Sin duda, la imagen del insecto *Acherontia atropos*, filtrada por los ojos y las creencias de las personas, ha sido atractiva. Hay otra aparición finisecular suya en la famosísima novela *Drácula* (1897), donde Bram Stoker sintetizó con maestría muchas supersticiones populares sobre el vampirismo, acumuladas durante siglos en diversas culturas occidentales y orientales. Cuando el

personaje llamado Reinfeld dice cómo ha sido poseído y dominado por Drácula, recuerda que éste le enviaba «enormes mariposas nocturnas con la calavera y las tibias cruzadas en el dorso» (Stoker, 2000: 295). Esta referencia es completa de inmediato: «Van Helsing asintió, mientras me susurraba inconscientemente: —La *Acherontia atropos* de las Esfinges, “la mariposa de la muerte”, como la llaman ustedes» (295). Así pues, ese insecto volador es uno más de los atributos que presagian a Drácula, como lo son también las moscas y, más aún, las ratas.⁷

En suma, a Lugones le interesó la especie *Acherontia atropos* por su potencial artístico, no por haberla conocido de manera directa y empírica; para empezar, porque su presencia física es propia de Europa, Asia y África, no de América. Así pues, no sería un elemento proveniente de la realidad histórica y concreta del autor, sino de sus lecturas.

Aunque no me propongo analizar todas las variantes del texto, menciono también la eliminación del epígrafe de 1899: «Un tulipe! s'écria le vieillard courroucé, un tulipe! ce symbole de l'orgueil et de la luxure qui ont engendré dans la malheureuse cité de Wittemberg la détestable hérésie de Luther et de Mélanchton!» (Bertrand, 1920: 14). Después de este texto, se identificaba la fuente: L. Bertrand («Le Marchand de tulipes»). Se trata de la frase climática del poema en prosa «Le marchand de tulipes» («El vendedor de tulipanes»), del escritor francés Leopold Aloysius Bertrand (1807-1841), cuyo libro *Gaspar de la nuit*, publicado póstumamente en 1842, luego de la muerte del autor un año antes por tuberculosis, es considerado como piedra fundacional del género (como lo reconoció el propio Charles Baudelaire).

En ese poema en prosa, mientras el doctor Huytlen lee la Biblia, es interrumpido por un florista para ofrecerle un tulipán de tal calidad que, asegura, sólo brota uno así cada siglo en el palacio del emperador de Constantinopla. Irritado, el devoto estudioso contesta con la frase del epígrafe, cuya traducción al español podría ser ésta: «-¡Un tulipán, un tulipán! —exclamó el viejo enfurecido—. Es símbolo del orgullo y de la lujuria que engendraron, en la desgraciada ciudad de Wittemberg, la odiosa herejía de Lutero y de Melanchton». En principio, parecería que este epígrafe era apropiado, porque aludía

7 Este insecto sigue siendo popular, ahora en la cinematografía. En el argumento de la película *El silencio de los inocentes* (*The Silence of the Lambs*, 1991), el asesino serial acostumbra colocar una crisálida de *Acherontia atropos* en la garganta de sus víctimas, todas ellas mujeres. El cartel de promoción de esta película fue el rostro de una mujer (Jodie Foster, la actriz protagonista), en cuyos labios aparecía un ejemplar del insecto con la figura de la calavera acentuada; esta imagen se elaboró a partir de una fotografía originalmente ideada por Salvador Dalí y realizada junto con Philippe Halsman en 1951 (desde 1929, la imagen había entrado en el cortometraje *Un perro andaluz*, de Luis Buñuel y Dalí).

al elemento vegetal que funciona dentro del cuento de Lugones. No obstante, deduzco que él percibió que el «orgullo y la lujuria» del texto de Bertrand eran ajenos a sus propósitos literarios finales, pues no deseaba representar una flor sublime y costosa, sino más bien amenazadora.⁸ En suma, los cambios decididos por Lugones en la segunda (y definitiva) versión del texto contribuyeron a afinar su sentido fantástico.

En varios cuentos de *Las fuerzas extrañas*, un narrador testigo convive con una especie de científico, quien carece de dos rasgos imprescindibles en la práctica de la ciencia moderna: su pertenencia a una comunidad profesional y la replicabilidad del experimento; en el caso de «Viola acherontia», éste ni siquiera es repetido por el jardinero mismo, quien no logra transmitir los datos en que se basó su hallazgo para que otros los certifiquen. Ricardo Piglia describe así esta figura:

El científico aparece siempre como un aventurero, un conquistador de los secretos del mundo: usando los preceptos del saber marginal (el ocultismo, el espiritismo, la parapsicología) o aplicando de un modo delirante las doctrinas de la ciencia de la época, se interna en terrenos inexplorados. Crea máquinas de muerte, altera las relaciones de causalidad, comprende las leyes misteriosas del universo. Aislado y maniático, el sabio es un mago convencido de la verdad que se enfrenta con el sentido común y termina por desatar «las fuerzas extrañas» que lo conducen a la perdición (1993: 53).

El lenguaje usado por el jardinero ni siquiera simula ser científico, pues se queda en la descripción de aspectos generales, como si buscara transmitir los sucesos a un público neófito, pese a que su interlocutor, es decir, el anónimo narrador, se dice familiarizado con las explicaciones recibidas. Por ejemplo:

Las analogías morfológicas, suponen casi siempre otras de fondo; y por esto la sugestión ejerce una influencia más vasta de lo que se cree sobre la forma de los seres. Algunos clarovidentes de la historia natural, como Michelet y Fries, presintieron esta verdad que la experiencia va confirmando.

El mundo de los insectos, pruébalo enteramente. Los pájaros ostentan colores más brillantes en los países cuyo cielo es siempre puro (Gould). Los

8 Sospecho que incluso algunas lecturas actuales no discernen la razón por la cual Bertrand hace que el doctor Huytlen (nombre que suena neerlandés) simbolice en un tulipán los pecados del orgullo y la lujuria. Quien visite el Museo del Tulipán en Ámsterdam, Países Bajos, se enterará de que los tulipanes llegaron ahí en la segunda mitad del siglo XVI, provenientes precisamente de Constantinopla (hoy, Estambul). A inicios del siglo XVII, hubo tal furor por los bulbos de tulipán que éstos llegaron a costar miles de florines, mientras el salario anual de un trabajador no superaba los 200 florines. Esto explica por qué el doctor Huytlen considera al tulipán como un símbolo «del orgullo y de la lujuria», los cuales también engendraron las herejías de Lutero, como las califica.

gatos blancos y de ojos azules, son comúnmente sordos (Darwin). Hay peces que llevan fotografiadas en la gelatina de su dorso las olas del mar (Strindberg). El girasol mira constantemente al astro del día, y reproduce con fidelidad su núcleo, sus rayos y sus manchas (Saint-Pierre).

He aquí un punto de partida. Bacon en su *Novum organum* establece que el canelero y otros odoríferos colocados cerca de lugares fétidos, retienen obstinadamente el aroma, rehusando su emisión, para impedir que se mezcle con las exhalaciones hediondas... (1906: 141-142).

Se trata de datos generales y de una lista de nombres, en un discurso ajeno a un lenguaje y argumentación verdaderamente científicos. Según Speratti, cuando Lugones ensaya un lenguaje con visos científicos, se limita a una retórica científicista: «“La fuerza omega” y “La metamúsica” son cuentos paralelos por su arquitectura (...) Pero en estas dos narraciones el exceso de vocabulario científico, la cargazón de menudas explicaciones, disminuyen el efecto, que podría haber sido intenso» (1957: 19).

La manera como los textos de Lugones construyen ese tono pretendidamente científico varía. En «El psychon», el protagonista es un científico de carácter internacional, aunque con un rasgo contradictorio: «Forzoso es confesar, no obstante, que el doctor Paulin adolecía de un defecto grave. Era espiritista, teniendo, para mayor pena, la franqueza de confesarlo» (1906: 185). Aunque el espiritismo se promovía como una ciencia, incluso con la oximorónica denominación de «ciencias ocultas», es contrario al ejercicio de la ciencia moderna: «Así, el doctor Paulin era mirado de reojo por las academias. Como a Crookes, como a de Rochas, lo aceptaban con agudas sospechas. Sólo faltaba la estampilla materialista para que le expidieran su diploma de sabio» (185). Por cierto, en este texto se menciona el *New York Medical Times*, publicación difundida entre 1881 y 1896. En cuanto a Crookes y de Rochas, ellos son, en efecto, científicos de la segunda mitad del siglo XIX.

A diferencia de «Viola acherontia», en «El psychon» Lugones usa cifras para construir una supuesta referencialidad científica. La descripción del instrumento ideado por el doctor Paulin dice: «El aparato medía en conjunto 0m 70 de altura por 0m 175 de diámetro. La distensión del fluido comprimado, ocasionaba el descenso de temperatura requerido para su licuación, por el método llamado de la cascada, también perteneciente al profesor Pictet» (1906: 196). Pictet (1846-1929) fue un científico suizo conocido por sus investigaciones sobre la licuefacción de los gases, punto pertinente para el cuento, porque en «El psychon», el doctor Paulin busca envasar el pensamiento. Sin embargo, luego de esta descripción, el narrador elude esa retórica científicista,

e incluso advierte que no usará más ese tipo de lenguaje: «La experiencia comenzó, previos los trámites del caso que sólo interesarían a los profesionales, siendo por ello suprimidos» (1906: 196). Esos «profesionales» son los científicos, a quienes no se dirige el relato, cuyos destinatarios pertenecerían a un público general. Esa carencia de datos duros invalidaría el reporte científico redactado por el narrador, con la guía del doctor Paulin, mientras se efectúa el experimento; adicionalmente, como él mismo es sujeto del experimento, faltaría la objetividad propia de un observador externo.

En un reciente trabajo crítico, Garay se pregunta sobre la probable adscripción de «Yzur», «Un fenómeno inexplicable» y «Viola acherontia» a la escurridiza categoría de la ciencia ficción. Luego de rechazar que basta con que un texto use un pretendido discurso científico para incluirlo en ese rubro, concluye: «No existe rigor científico en los tres cuentos o, si se intentaba lograrlo, no se realizó de manera correcta. A lo máximo que se llega es a la mención breve, en «Viola acherontia», de algunas ideas propuestas por Gould, Darwin, Strindberg y Saint-Pierre que inspiran al jardinero a modificar el entorno de sus violetas para imbuirlas de la deseada mortalidad» (2021: 47).

También se ha buscado establecer nexos entre «Viola acherontia» y otros relatos de *Las fuerzas extrañas*:

En cuanto a «El milagro de san Wilfrido», el cuarto de la serie, formaría pareja con «Viola acherontia», el noveno de la serie, y ambos estarían vinculados precisamente por la relación de contraste entre los símbolos o componentes florales de sus anécdotas. En «El milagro», el lirio blanco de la resurrección se vincularía con la castidad, la resurrección y la victoria final del protagonista, y la violeta negra y las mandrágoras de «Viola acherontia» remitirían obviamente a la muerte y la magia negra de la anécdota de este relato. (Martínez, Godínez y Vargas, 2019: 19)

Sin embargo, los autores de este comentario no se preguntan cuál es en cada caso la función estructural de esos «componentes florales». En realidad, el lirio blanco del primer texto no desempeña la misma función que la violeta del segundo. Su protagonista, Wilfrido de Hohenstein, había matado a su joven esposa en un arrebato de celos, por lo cual se le asignó como penitencia redentora su participación en las cruzadas. Su apelativo posterior, «caballero del blanco yelmo», deriva de un suceso previo:

Antes de partir, quiso orar el joven en la tumba de su esposa. Sobre aquel sepulcro, había crecido un lirio que él decidió llevarse como recuerdo; mas al cortarla,

la flor se transformó en un casco de plata, dando origen al sobrenombre del caballero. Poseídos aún del milagro que hizo llover lirios sobre la cabeza de Clodoveo, no tenían los camaradas del héroe por qué dudar de su aventura, mucho más cuando él la abonaba con su valentía y con un voto de castidad (1906: 69).

El texto remite al primer rey de los francos, Clodoveo, quien a fines del siglo v se convirtió al cristianismo luego de ganar una batalla por haberse encomendado a Cristo, cuando un ángel bajó para proponerle que cambiara los tres sapos de su escudo pagano por tres lirios. Así, este suceso funcionaría como antecedente de que un hecho sobrenatural —la transformación de un lirio blanco en un casco de plata— no provoque sorpresa entre los personajes. Luego de su derrota frente a los sarracenos, Wilfrido es recluido en un calabozo y finalmente crucificado. Cuando bajan su cuerpo de la cruz, una de sus manos permanece adherida al madero, por lo cual el jefe musulmán de la plaza decide cortarla. Un mes después, un emisario le comunica que los cristianos están invadiendo la ciudad; mientras lanza improperios contra los enemigos, sucede algo insólito:

—¡Alá los extermine! ¡Malditos perros!...

No pudo concluir. La mano, espantosamente viva, se había abierto como una garra, retorciéndose en su clavo y enredando entre sus dedos los cabellos del infiel (...) Abu-Djazzar yacía muerto al pie de la cruz, con la lengua apretada entre los dientes y tendidos los brazos que descuartizaba una convulsión (1906: 75-76).

Al final, se indica que Wilfrido murió el 12 de julio de 1099. En un último párrafo, escindido del resto del relato, se remata: «Ahora, en el convento de los franciscanos de Jafa, puede verse bajo una urna de cristal, clavada en su trozo de madera y asiendo un puñado de cabellos (...) la mano blanca de san Wilfrido de Hohenstein» (76).

En suma, «El milagro de san Wilfrido» se ubica más bien en el ámbito de lo milagroso del mundo católico, definido con mayor precisión literaria por Roas como lo maravilloso cristiano (2011: 51-56). Para Barcia, aunque Lugones titula como «milagro» su relato, «en el texto no se dice explícitamente que sea un hecho de influencia divina el ocurrido» (1987: 25). En mi opinión, esto no es necesario, pues el contexto de las cruzadas y la santificación de Wilfrido sugieren con certeza el milagro.

El suceso extraordinario asociado con el lirio cumple una función secundaria, pues lo central es la espeluznante posibilidad de que la mano de un

muerto ahorque a un ser humano hasta asfixiarlo.⁹ En cambio, la función de la flor en «Viola acherontia» es central, porque la existencia de una violeta de la muerte sería la prueba de que ha sucedido algo anómalo o extraordinario, que transgrede las coordenadas del mundo familiar y cotidiano de los personajes.

En una ponderación global sobre el conjunto de relatos de Lugones, Barcia afirma: «*Las fuerzas extrañas* se ha constituido en un hito de la narrativa breve hispanoamericana, respecto de los relatos de ficción científica y el cuento fantástico. Su proyección y peso nace —además de la jerarquía estética de muchas de sus piezas— del hecho de que constituyen un conjunto de obras de similar naturaleza, y que están allegadas en un libro con cierta caracterización global» (1987: 15). Esa «caracterización global» es lo que, desde otra perspectiva crítica, permitiría denominar la obra como una «colección de relatos integrados» (Mora 1993); es decir, el autor no acumuló cuentos de naturaleza distinta, elaborados en épocas distantes, sino que agrupó relatos con una temática afín y con ciertas coincidencias estructurales. En principio, este juicio excluiría, por supuesto, la sección denominada «Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones».

Sobre la relación entre ambas secciones del volumen ha habido diferentes posturas críticas. Así, para Mora: «No es difícil darse cuenta que el “Ensayo” tiene relación directa con algunos de los relatos. Por ejemplo, la lección Novena, que atribuye inteligencia a “toda manifestación de vida”, se vincula con “Yzur” y el “Psychon”; la Décima sostiene que el reino vegetal posee “rudimentos de un sistema nervioso”, hipótesis básica de “Viola acherontia”» (1996: 104). Sin embargo, ella misma considera que cada cuento se sostiene de forma autónoma.

Por su parte, Scari propone una relación más estrecha entre los doce cuentos y el «Ensayo de una cosmogonía»:

Efectivamente, se comprenden mejor los relatos en función de dicho tratado cosmogónico porque a pesar de estar expuesto como otra historia ficticia, en el fondo no es otra cosa que la concepción lugoniana del universo, su visión metafísica (...) Esto no quiere decir que sea menester tomar al pie de la letra el en-

9 Barcia señala la larga tradición del tema de la mano animada y autónoma en la cultura occidental, la cual incluye textos de Nerval, Harvey, Maupassant, a los que añado yo, en el ámbito hispánico, a Gustavo Adolfo Bécquer, con su relato «El beso», donde la mano de la estatua de un guerrero abofetea y mata a un hombre que, pasado de copas, se atreve a darle un beso a la contigua estatua de la esposa del guerrero. En «La mano del comandante Aranda» (1955), Alfonso Reyes imprime un sentido tétrico y humorístico al tema. La mano del militar Aranda, perdida en batalla y conservada en una vitrina de la sala, cobra vida y se desplaza por la casa, trastornando a todos (sobre todo a su dueño); pero cuando en la biblioteca de la casa se entera, por la lectura de los textos de Maupassant y Nerval, de que no es autónoma sino un mero ente de ficción, se deja morir de nuevo.

sayo; hay que tener en cuenta que no se trata de la expresión sistemática de un filósofo, sino de la filosofía de un poeta, o sea que tiene una considerable dosis de imaginación, de intuición poética ajustada, por una mente analítica, a principios científicos de extraordinario rigor. Lugones estaba al día con respecto al progreso de la ciencia en diversos campos, especialmente en física, química y biología (1964: 169-170).

Sería difícil probar que Lugones estaba al día de los avances científicos de su época, para lo cual hubiera requerido una preparación académica formal y ordenada (cabe recordar que él era más bien un muy capaz autodidacta). Pero, sin duda, se interesaba con avidez por conocer todos los elementos científicos que le fuera posible, los cuales combinaba con otro tipo de creencias; esto lo convirtió en un sabio anómalo y exótico, como dictamina con agudeza Piglia:

Hay un aspecto de Lugones que ha sido deliberadamente descuidado por sus exégetas: sus relaciones delirantes con la ciencia y sus manías de sabio apócrifo y marginal. Hombre de cultura vasta y pintoresca, Lugones es un buen ejemplo del erudito esotérico, lector de diccionarios y de manuales de divulgación científica, siempre interesado por los bordes excéntricos del conocimiento. A lo largo de una vida signada por la inconstancia y la práctica decidida de la inestabilidad ideológica, se mantuvo, por ejemplo, invariable su fidelidad al espiritismo y a las ciencias ocultas (1993: 52).

Martínez asume la postura crítica más extrema sobre las relaciones entre los cuentos y el «Ensayo de una cosmogonía», pues propone que ambas partes están integradas. Para ello, lee la parte narrativa de *Las fuerzas extrañas* en correlación con *La doctrina secreta* (1888) de Madame Blavatsky, una obra que sedujo a Lugones y a muchos de sus contemporáneos, entre ellos, Roberto Arlt. Según su hipótesis, la organización de los relatos dependería del principio de la analogía universal y las correspondencias defendido por Blavatsky y sus seguidores. Todo ello con base en «la reivindicación de un universo unificado, animado y espiritualista, que se opondría al universo fragmentado, atomizado e inerte o mecánico del positivismo y de las ciencias ocultas» (2019: 536, n. 4). Si bien él acepta que no pueden establecerse relaciones intertextuales entre Lugones y Blavatsky, sugiere que el primero ordenó sus doce cuentos de acuerdo con las ideas de la segunda, a partir de un principio pitagórico en el que los doce cuentos tendrían correspondencias internas por pares, de tal modo que el conjunto podría representarse con el siguiente esquema: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Asimismo, Martínez afirma que,

a partir de la escritura de «La fuerza omega», Lugones pensó muy conscientemente en la correlación entre los textos narrativos que escribiría y las ideas de Blavatsky. A mi juicio, el problema de este esquema es que reduciría la labor creativa y literaria de Lugones casi a un mero ilustrador de las concepciones teosóficas de Blavatsky. En lo que respecta en sí a la probable caracterización fantástica de los relatos, Martínez señala que, si bien no es posible incluir varios de ellos dentro del ámbito de lo mimético, ese rasgo no bastaría para clasificarlos dentro de lo fantástico «puro». Al final, este crítico acaba por proponer, de forma pertinente, que la mayoría de esos textos se ubicarían dentro de lo fantástico-extraño.

En sentido estricto, el texto más ligado a las creencias espiritistas es «El origen del diluvio», relato que, pese a su aparente título bíblico, se presenta desde su primera línea como la «Narración de un espíritu». Aunque su análisis sería materia de otro trabajo, sólo resalto que, en algunos pasajes, Lugones se muestra como una especie de parodista involuntario de Lovecraft.

Si bien el objetivo central de este trabajo ha sido «Viola acherontia», he hablado de otras narraciones de *Las fuerzas extrañas* porque considero que entender el conjunto sirve para comprender mejor los significados de ese texto particular.

Después de señalar el interés permanente de Lugones por el misterio, visible en *Las fuerzas extrañas* y en una buena parte de su literatura, Speratti emite un juicio abarcador sobre su narrativa:

Pero [Lugones] no pasó de una fría curiosidad, a veces irónica. Y sus cuentos, por lo general muy bien contruidos, se resienten, en este como en otros aspectos, de exterioridad. El misterio es para Lugones fuente de temas que elabora cuidadosamente, demasiado cuidadosamente quizá, pero la corriente, la comunión última entre lector y obra, no se establece por entero. Con todo, es imposible negar que Lugones constituye un jalón importante en la literatura fantástica hispanoamericana y que sus creaciones merecen, aún hoy, se las considere tanto por la calidad artística como por las influencias que ejercieron en otros narradores (1957: 19).

En términos borgeanos, se podría decir que Speratti nos invita a restituir la importancia de los precursores, ya que sólo acostumbramos fijarnos en los recorridos. Si la obra de Lugones procrea, de un modo u otro, egregios descendientes, por ejemplo, en cierto sentido, el propio Borges —de quien tomo los términos de precursor y recorrido—, entonces sin duda su narrativa merece estar en la historia de la literatura hispanoamericana. Con *Las fuer-*

zas *extrañas*, en general, y con «Viola acherontia», en particular, él nos legó aportaciones sustanciales tanto a la literatura fantástica como a una de sus vertientes más raras: la asociada con el mundo vegetal.

BIBLIOGRAFÍA

- ARÁN, O. Pampa (2000): «Fantástico, esoterismo, ideología. Leopoldo Lugones», *Escritos*, *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, enero-junio, núm. 21, pp. 123-140.
- BARCIA, Pedro Luis (1987): «Introducción biográfica y crítica», en Leopoldo Lugones, *Cuentos fantásticos*, ed., intr. y notas P. L. Barcia, Castalia (*Clásicos Castalia*, 168), Madrid.
- BERTRAND, Aloysius (1920): *Gaspard de la nuit. Fantaisies* (1842), Editions de la Sirène, París.
- BORGES, Jorge Luis (1997): «Nathaniel Hawthorne», en *Otras inquisiciones. Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, vol. II, pp. 48-63.
- , y Betina EDELBERG (1997): «Leopoldo Lugones» (1965), en *Obras completas en colaboración*, 5ª ed. Emecé, Buenos Aires, pp. 453-508.
- DEPETRIS, Carolina (2000): «La experiencia sublime del abismo: *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones», *RILCE*, vol. 16, núm. 1, pp. 46-56.
- FREUD, Sigmund (1973): «Lo siniestro» (1919), en *Obras completas*, ordenación y revisión de Jacobo Numhauser Tognola, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, vol. 3, pp. 2483-2505.
- GARAY RODRÍGUEZ, Luis Mario (2021): «La ciencia ficción en tres cuentos de Leopoldo Lugones: “Un fenómeno inexplicable”, “Viola acherontia” e “Yzur”», *Redoma*, Universidad de Zacatecas, oct.-dic., pp. 39-49.
- HAWTHORNE, Nataniel (2009): «La hija de Rappaccini», en *Musgos de una vieja casa parroquial*, trad. Marcelo Cohen, Acentilado, Barcelona, pp. 92-126.
- JENTSCH, Ernst (2008): «On the Psychology of the Uncanny» (1906), trad. Roy Sellars, en Jo Collins y John Jervis (eds.), *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 216-228. <https://doi.org/10.1057/9780230582828_12>
- LUGONES, Leopoldo (1889): «Acherontia atropos», *Tribuna*, 31 de enero, p. 2.
- (1906): *Las fuerzas extrañas*, Imprenta de Coni Hnos., Buenos Aires.
- (1926): *Las fuerzas extrañas*, M. Gleizer Ed., Buenos Aires.
- MARTÍNEZ, José María (2019): «La arquitectura de *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones: analogía universal y taxonomías de lo fantástico», *BHS*, vol. 96, núm. 5, pp. 533-552. <<https://doi.org/10.3828/bhs.2019.31>>
- , Jonathan GODÍNEZ e Itzel VARGAS (2019): «Sobre las variantes textuales de *Las fuerzas extrañas* y la intertextualidad de “Un fenómeno inexplicable”», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 48, pp. 143-203. <<https://doi.org/10.5209/alhi.66780>>
- MORA, Gabriela (1993): «Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 42, agosto, pp. 131-137.

- (1996): *El cuento modernista hispanoamericano*, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley.
- NAJERA, Gabriela (2019): «*Viejas como el miedo*»: *las ficciones fantásticas en el Río de la Plata de 1906 a 1940. Antecedentes, desarrollo y consolidación de un género*, Tesis Doctoral, El Colegio de San Luis, México.
- OLEA FRANCO, Rafael (2004): «El concepto de literatura fantástica», en *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, El Colegio de México-Conar-te de Nuevo León, México, pp. 23-73.
- PIGLIA, Ricardo (1993): «Lugones y las fuerzas extrañas», en *La Argentina en pedazos*. Ediciones de La Urraca, Buenos Aires, pp. 52-54.
- POE, Edgar Allan (2008): «La esfinge», en *Cuentos completos*, trad. Julio Cortázar, Páginas de Espuma, Madrid, pp. 677-680.
- REYES, Alfonso (1955): *Quince presencias, 1915-1954*, Colección Literaria Obregón, México.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- QUIROGA, Horacio (1996): *Todos los cuentos*, eds. Napoleón Baccino Ponce de León y Jorge Lafforgue, ALLCA XX-CONACULTA (*Archivos*, 26), Madrid.
- SCARI, Robert M. (1964): «Ciencia y ficción en los cuentos de Lugones», *Revista Iberoamericana*, vol. XXX, núm. 57, enero-dic., pp. 163-187.
- SPECK, Laura (1976): «*Las fuerzas extrañas*: Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Revista Iberoamericana*, vol. XLII, núm. 96-97, jul.-dic., pp. 411-426.
- SPERATTI PIÑERO, Emma Susana (1957): «La expresión en *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones», en Ana María Barrenechea y Emma Speratti Piñero (eds.), *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, México, pp. 1-36.
- STOKER, Bram (2000): *Drácula* (1897), trad. Francisco Torres Oliver, Montesinos, Barcelona.
- TODOROV, Tzvetan (1994): *Introducción a la literatura fantástica* (1970), trad. Silvia Delpy, Eds. Coyoacán, México.