

“LA COSA MALDITA”:  
LEOPOLDO LUGONES Y EL GÓTICO IMPERIAL

POR

JUAN PABLO DABOVE  
*University of Colorado, Boulder*

Sus ojos eran todo él, veían lo que no ven los demás.  
Veían fantasmas.

Ezequiel Martínez-Estrada,  
*Lugones, retrato sin retocar.*

EL GÓTICO IMPERIAL COMO LENGUAJE DE PÁNICO<sup>1</sup>

En “Un fenómeno inexplicable”,<sup>2</sup> Leopoldo Lugones (1874-1938) provee en clave gótica una imagen inquietante de su condición en tanto escritor argentino extraviado en la intersección entre un imaginario europeo, que define las coordenadas de su pensamiento y su práctica, y una realidad vernácula refractaria a ese imaginario. De hecho, la escritura del Lugones temprano encuentra sus posibilidades y sus límites en ese espacio inhabitable entre las imposiciones de un imaginario orientalista, que reduce la periferia (colonial o neocolonial) a la barbarie o a la anomalía (y que hace de Argentina una versión apenas mejorada de África o Asia), y las aspiraciones a la nacionalidad (que quisieran hacer de Argentina una versión mejorada de Francia).<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabajo es parte de un libro en curso, titulado (provisionalmente) *Latin American Gothic Fiction*. En su forma actual, el artículo surgió de las clases subgraduadas sobre literatura latinoamericana del siglo XIX que enseñé en el otoño de 2005 y en el verano de 2006 en la Universidad de Colorado-Boulder. Quisiera dedicar este ensayo a los estudiantes que compartieron conmigo esos cursos. Sin ellos, mucho de lo planteado aquí nunca hubiera sido pensado.

<sup>2</sup> Aparece por primera vez con el título “La licanthropia” en la *Revista Mensual de Estudios Teosóficos* (Filadelfia, 1898) y luego en el volumen de cuentos *Las fuerzas extrañas* (1906).

<sup>3</sup> Entre la segunda mitad del siglo XVIII y la segunda mitad del XX, el imaginario colonial fue el discurso (manifestado pluralmente en las artes visuales, la literatura, la propaganda comercial, la oratoria religiosa y política, las ciencias humanas y la legislación) que “inventó” a las periferias globales (en particular Asia, África y Oceanía) en tanto bárbaras, en función de legitimar la empresa imperial europea. Ese imaginario se constituyó y modeló al seno de las culturas inglesa, francesa y alemana, las potencias coloniales dominantes del momento.

La trama de “Un fenómeno inexplicable” es de una engañosa tersura: el innominado narrador, de viaje en una de las colonias agrarias en la frontera entre Córdoba y Santa Fe, está pasando la noche en la casa de un inglés ex subteniente del Ejército Imperial. Allí toma a su cargo convencer a su anfitrión de que el relato persecutorio que este último acaba de compartir con él es mera sugestión y engaño. El inglés sostiene que, desde el día de un descaminado experimento parapsicológico en la India, su sombra (imposible de disipar o de mover, como lo comprueba el narrador) no reproduce la silueta de su “rostro afeitado de *clerygman*”, de militar o de misionero (76-77). Su sombra tiene la forma de un mono. Esta anomalía se complica con otras: el mono (que para el inglés no tiene la consistencia de una sombra, sino la de un cuerpo) lo mira constantemente, el mono es él mismo (81). Para disipar la ilusión, el narrador propone un experimento: dibujará sobre un papel fijado en la pared el perfil del rostro que proyecta la sombra del inglés. Espera demostrar así que se trata de la silueta común y corriente de un rostro humano. El narrador dice:

Mentiría si dijera que mis dedos no temblaron un poco al posarse en la mancha sombría, que por lo demás diseñaba perfectamente el perfil de mi interlocutor; pero afirmo con entera certeza que el pulso no me falló en el trazado. Hice la línea sin levantar la mano, con un lápiz Hardtmuth azul, y no despegué la hoja, concluido que lo hube, hasta no hallarme convencido, por una escrupulosa observación, de que mi trazo coincidía perfectamente con el perfil de la sombra, y éste con el de la cara del alucinado.

Mi huésped [sic] seguía la experiencia con inmenso interés. Cuando me aproximé a la mesa, vi temblar sus manos de emoción contenida. El corazón me palpitaba, como presintiendo un infausto desenlace.

—No mire usted —dije.

—¡Miraré!— me respondió con un acento tan imperioso, que a pesar mío puse el papel ante la luz.

Ambos palidecimos de una manera horrible. Allí, ante nuestros ojos, la raya de lápiz trazaba una frente deprimida, una nariz chata, un hocico bestial. ¡El mono! ¡La cosa maldita!

Y conste que yo no sé dibujar. (83)

Allí termina el cuento. Con una sobria, sombría, confesión de impotencia. El narrador, un letrado argentino cuyas lecturas se dividen entre letras clásicas y ciencia moderna, se había embarcado en una empresa de representación (el dibujo). Esta empresa es una instancia de la alianza letrada-masculina-occidental-propietaria que definió las condiciones del hospedaje y la conversada sobremesa, puesto que el inglés era el único habitante de la colonia digno de acoger al narrador, e inversamente, el narrador era el único digno de la sociedad y de la conversación del inglés, incurablemente

misántropo (75). Así, esta empresa de representación actuaba como un reaseguro de la identidad occidental/imperial, conjurando las pesadillas de la India que acosaban al aliado y despejando la perturbadora convicción del inglés de que el mono se parecía a él (esto es: despejando la sospecha de que el Occidente racional y conquistador tenía alguna contaminación del Oriente degenerado y bárbaro). Sin embargo, el resultado fue esquivo. La representación otorgó a esos fantasmas asiáticos una realidad imprevista en la que de algún modo también queda atrapado el propio narrador. En consecuencia, dado el fracaso del letrado argentino en el proyecto de representación-exorcismo, el sucio secreto privado del inglés (que su identidad es la “cosa maldita”) se convierte en una verdad pública y política: la certidumbre de que en el corazón de la moderna colonia agraria habita el horror premoderno o prehistórico. Que un autor con una firme convicción estético-ideológica en la capacidad de representación del lenguaje y en el lugar del escritor como administrador de ese lenguaje (y pilar de la coherencia de la comunidad nacional) confiese un fracaso tan central como el del final de “Un fenómeno inexplicable,” es algo que debemos interrogar.<sup>4</sup>

Las lecturas de Julio Ramos sobre “Yzur” (“El don”, “Faceless”) inauguraron un ciclo en la lectura de *Las fuerzas extrañas*. Ellas van más allá del rastreo de los diversos saberes y literaturas que informan la colección de cuentos (tarea que ocupa la mayor parte de la historia crítica de *Las fuerzas extrañas*). “Yzur”, para Ramos, alegoriza la disputa con la lengua y por la lengua entre el letrado-disciplinante y los grupos que desafían, escapan o se someten al impulso hegemónico de aquél (inmigrantes, proletariado en formación, sectores subalternos de la población criolla). Ramos lee la ambigüedad del monstruo lugoniano como una transacción entre deseo y ansiedad. “Yzur” no es sólo un cuento sobre la disputa en torno a la lengua, sino también un cuento cuya textura narrativa actúa esa disputa. De allí la duplicidad central de su resolución. El cuento no alcanza ni pretende responder a su interrogante central: ¿quién triunfa, el mono que muere hablando o el científico que lo mata para hacerlo hablar?<sup>5</sup>

Este abordaje soslaya sin embargo (porque no está entre sus objetivos) algunos problemas que juzgo cruciales. Estos problemas se pueden formular a partir de “Un fenómeno”: ¿Por qué la contaminación entre civilización y barbarie, entre humano y monstruo, ocurre en un inglés y no en un argentino, el narrador, por ejemplo?

<sup>4</sup> Estas convicciones aparecen ya en el poemario previo a *Las fuerzas extrañas*, *Las montañas de oro*. Sin embargo, se formulan de manera más clara y enfática en *El payador* (1916). Allí Lugones declara (en vena neoplatónica) que la poesía es el verosímil mapa del universo, en tanto replica (microcósmicamente) la ley armónica que define el cosmos. El poeta (y secundariamente el crítico) son, por ende, los cartógrafos privilegiados de la realidad.

<sup>5</sup> La perspectiva de Ramos ilumina los conflictos centrales en otros cuentos de la colección: “La lluvia de fuego” o “Los caballos de Abdera” (véase Dalmaroni).

¿Por qué la destructiva magia de Oriente persigue al inglés hasta las chacras de Santa Fe (y destruye la coherencia cultural de estas “colonias en formación”)? ¿Por qué el monstruo recurre bajo la forma de un mono?<sup>6</sup> Y finalmente ¿cuál es el significado de que los monos (Yzur, la innominada criatura de “Un fenómeno”) sean asiáticos?<sup>7</sup>

Podría responderse que Lugones simplemente cita motivos de la literatura de su tiempo y que el neo-gótico de inspiración científica no podía dejar de tener repercusión en él (como la tuvo en el Quiroga de “El mono que asesinó”, por ejemplo). Esto es cierto, pero es una reducción del problema, no una respuesta. Sostengo más bien que Lugones transcultura el lenguaje gótico para dar cuenta de la ansiedad que aquejaba al letrado nacionalista argentino frente a una realidad en rápida modificación (y nuevos sujetos que son metáfora de esa nueva y amenazante realidad) en las décadas que van de la crisis económica y la revolución radical de 1890 al ascenso del radicalismo al poder en 1916, y cuyo hito fue el Centenario (1910). Propongo que, del “capital mimético” (Greenblatt) con el cual Occidente dio forma y lugar a sus *Otros*, Lugones adopta en estos cuentos la modulación gótico-orientalista de la narrativa finisecular que Patrick Brantlinger denominó, para el caso británico, *gótico imperial* (*Imperial Gothic*). El gótico imperial, señala Brantlinger, revela las ansiedades y contradicciones del imperio británico que se debatía entre un cientificismo progresista y una atracción por lo oculto (228).<sup>8</sup>

Para Brantlinger el gótico imperial comprende tres temas principales: la regresión individual (*going native*), la invasión de la civilización por las fuerzas de la barbarie, y el demonismo y la disminución de las oportunidades para la aventura y el heroísmo en el mundo moderno (230). Lugones no traslada de manera más o menos feliz meros motivos literarios de la narrativa de Rudyard Kipling, de Robert Louis Stevenson, de H. Ridder Haggard, de Joseph Conrad, de Bram Stoker o de Conan Doyle al ameno paisaje de las chacras santafesinas. Lugones activamente

<sup>6</sup> El bestiario argentino del siglo XIX, cuyos más ilustres teratólogos fueron Domingo Faustino Sarmiento, Esteban Echeverría, Eugenio Cambaceres y José Hernández, está ricamente poblado de tigres, Esfinges, Harpías, serpientes, zorros, caranchos, lobos, hienas, demonios, ratas, perros, centauros y hasta megaterios, pero no de monos. Al menos no de manera eminente.

<sup>7</sup> En algunas de las fantasías científicas de Horacio Quiroga (“Historia de Estilicón” o “El mono ahorcado”) hay monos funestamente humanizados y animados, por ende, de las muy humanas pasiones del asesinato, la violación o el suicidio. Sin embargo, no son monos asiáticos o africanos –o su origen es indiferente–, como lo prueban sus nombres: “Estilicón” y “Titán”.

<sup>8</sup> En palabras del crítico, el gótico imperial “combines the seemingly scientific, progressive, often Darwinian ideology of progress with an antithetical interest in the occult. Although the connections between imperialism and other aspects of late Victorian and Edwardian culture are innumerable, the link between occultism is especially symptomatic of the anxieties that attended the climax of the British Empire. No form of cultural expression reveals more clearly the contradictions within that climax than imperial Gothic” (228).

interpreta la realidad argentina y los deseos y desafíos a los que la clase de los “criollos fundadores” está expuesta a partir del “lenguaje de pánico” (Malchow) del gótico imperial. Como los escritores metropolitanos (y la analogía de posiciones de enunciación no es del todo errática: Buenos Aires, reza la leyenda, fue llamada por André Malraux la “capital de un imperio que nunca existió”), Lugones moviliza tropos orientalistas para dar cuenta de las ansiedades que los monstruos, que asaltan desde el fondo del tiempo, desde el fondo de la geografía, desde el fondo de la propia identidad, despiertan en el letrado occidental y en la síntesis político-cultural con la que ese letrado se identifica.

La entera apropiación de este paradigma de representación imperial por parte de un letrado argentino que se arroga el privilegio epistemológico con respecto a la realidad nacional se apunta en el momento autorreferencial de “Un fenómeno” con el dibujo. El instrumento para ese dibujo, dice el narrador, es un lápiz importado, un Hardtmuth azul. El lápiz es el atributo del hombre civilizador en un poema contemporáneo de *Las montañas de oro*: “Stanley con el lápiz del New York Herald y su casco de corcho”.<sup>9</sup> Hardtmuth era fabricado en Austria (parte en esa época del Imperio austrohúngaro). La compañía se llamaba desde el siglo XVIII Hardtmuth, hasta que la Reina Victoria —que apreciaba este particular instrumento de escritura— lo bautizó “el Koh-I-Noor de los lápices”. No es del todo ocioso mencionar que “Koh-I-Noor” (“montaña de luz”) es el nombre del diamante hindú que desde el siglo XIX formó parte de las joyas de la Corona británica.

Así, Lugones se apropia (no cita, no imita: se apropia) del instrumento de escritura metropolitano (el lápiz) como parte de una política civilizatoria de representación: dar cuenta acabada de la realidad racial y cultural (identitaria) de Argentina (de la deseada, en todo caso), dispersar los fantasmas que acechan en el pasado o en las oscuras geografías bárbaras (Koh-I-Noor: “montaña de luz”). Pero es por esa representación que el horrendo secreto se hace presente, y la “mirada prometeica” del Lugones monumental (Rinesi) se transforma en la horrenda mirada del mono, que silencia al narrador y lo despoja de toda certidumbre con respecto a su tarea: “Y conste que yo no sé dibujar”, termina confesando éste.

Esa poderosa articulación de un lenguaje imperial a una realidad poscolonial no es derivativa. Se apoya en que, como Miguel Ángel Centeno brillantemente acota, los estados que surgieron de las guerras de independencia no eran síntesis políticas modernas coherentes, sino “fragmentos de imperio”.<sup>10</sup> Esto tuvo una serie

<sup>9</sup> Para la relación entre mercancías domésticas e imaginario imperial, ver Hall (“The Spectacle”) y McClintock (*Imperial Leather*). El poema es “Himno de las torres” (*Obras poéticas completas* 98).

<sup>10</sup> “The stunted development of Latin American states and the frailty of their respective nations reflect the key, but too often underemphasized, aspect of the development of the continent’s nation-states.

de contrapartes culturales. La más obvia es que el imaginario de la nación-estado en América Latina tuvo una característica particular: en lugar de tener un enemigo externo, las elites nacionales temen la amenaza interna de las masas (90).<sup>11</sup>

Dado ello, señala Coronil, el discurso moderno latinoamericano está modelado a partir de un patrón colonial y se da como tarea una “auto-colonización” que asume diferentes formas en diferentes contextos y períodos (73). Sin adscribirme por entero a la hipótesis del colonialismo interno propuesta aquí por Coronil, debemos pensar el efecto de la traslación, *al interior* de los imaginarios nacionales, de tropos concebidos “originalmente” para la relación entre la Europa decimonónica y los mundos coloniales (traslación que desde luego no se realiza en un vacío, sino que reactiva los tropos asociados al trauma de la conquista).

La pregnancia de la imaginación imperial/orientalista (aún no gótica) al seno del pensamiento nacionalista argentino tiene una temprana efectucción en Sarmiento. El *Facundo*, enfrentado al “enigma de la organización nacional”, lo explica dando un paso atrás y describiendo la particular configuración de la (in)cultura rural pampeana, donde la ausencia de sociabilidad es reemplazada por el bandidaje como cultura de la violencia (Dabove, *Nightmares*). Pero el bandidaje rural per se no presenta verdaderos enigmas para Sarmiento (sí su elevación a estado nacional, por mor del rosismo), dado que su análisis liga la cultura premoderna pastoril de las pampas a las culturas pastoriles de África y Asia, y a las culturas nómadas de los grandes desiertos y las grandes estepas. La condición de posibilidad de este encadenamiento es la adopción masiva del tropo orientalista de la identidad ahistórica de las culturas pastoriles, tropo que Sarmiento recogió de los viajeros europeos en América y Asia (al servicio, desde luego, del imperio francés o inglés). Esta adopción de un modo de representación imperial para una realidad “nacional” es lo que hizo posible en Argentina el tropo de la Conquista del desierto. La pampa no era un desierto (lo era sólo por metáfora, en tanto vacío de “civilización”), ni el genocidio podría haber sido Conquista toda vez que ocurría en el seno de un espacio sobre el que el estado reclamaba previamente soberanía. Como veremos luego, el tropo de la Conquista del Desierto es la condición de posibilidad de “Un fenómeno” de Lugones.

---

The wars of independence produced fragments of empire, but not new states. There was little economic or political logic to the frontiers as institutionalized in the 1820s –they merely were the administrative borders of the empire. The new countries were essentially miniempires with all the weaknesses of such political entities” (Centeno 25).

<sup>11</sup> “Latin American countries have lacked the identification of an external enemy that encouraged the development and solidification of a national identity. As far as state elites are concerned, the greatest threat to their power has not come from a competing elite across the border, but from the masses below [...] The enemy of ‘la patria’ was perceived not as the nation next door, but as those in the population who threatened the social and economic status quo” (Centeno 90).

El orientalismo sarmientino se diferencia del gótico imperial lugoniano. Sarmiento reduce lo desconocido y amenazante a un orden de factores conocidos y, para todos los propósitos prácticos, distanciados y estáticos. Los federales pertenecen al pasado como el rudo Oriente bíblico o nómada. La anomalía que les da potencia en el presente será finalmente superada (la máquina de guerra rosista agotará su impulso, el bandidaje federal hecho sistema político morirá de pura extenuación). Y en relación a ese Oriente, el sujeto occidental tiene una posición incólume (el orientalismo es precisamente el artefacto que asegura esa posición según Said). El gótico imperial, como señala Brantlinger, corresponde a un cenit (los fastos de la Reina Victoria, el Centenario de la Revolución de Mayo), pero también a la ansiedad ante el irrevocable crepúsculo (tiempo en el que transcurre “Un fenómeno”, dicho sea de paso): la Gran Guerra y la descolonización en el caso británico, la transformación del panorama cultural y étnico por los inmigrantes y la pérdida de poder político a manos de las clases medias en el caso argentino. En ambas instancias, se trata del temor ante la pérdida de un destino y una justificación histórica. Así, el gótico lugoniano es temor ante el otro que codicia y asalta a la clase en el poder. Pero es también el retorno de la sospecha de que esa clase tiene secretos monstruosos que son, en realidad, los fantasmas que la asaltan.

LA CONTAMINACIÓN DE LA COMUNIDAD CIVILIZADA: “UN FENÓMENO INEXPLICABLE”

El comienzo del cuento establece las coordenadas que orientan su trama. Adelantan, asimismo, los puntos de fisura por donde las certezas de esas coordenadas se derrumban. La primera coordenada es el espacio narrativo. Detalla el narrador:

Viajaba por la región agrícola que se dividen las provincias de Córdoba y Santa Fe, provisto de las recomendaciones indispensables para escapar a las horribles posadas de aquellas colonias en formación. Mi estómago, derrotado por los invariables salpicones con hinojo y las fatales nueces del postre, exigía fundamentales refacciones. (125)

Tratando de prevenir una noche más de hospedaje inhóspito, el juez de la zona le da una carta de recomendación para el único residente digno de la colonia que el narrador visitaría esa noche, el inglés ya mencionado. El narrador llega y ve:

Nada tenía de atrayente el lugar. La estación con su techo de tejas coloradas; su andén crujiente de carbonilla; su semáforo a la derecha, su pozo a la izquierda. En la doble vía del frente, media docena de vagones que aguardaban la cosecha. Más allá el galpón, bloqueado por bolsas de trigo. A raíz del terraplén, la pampa con su

color amarillento como un pañuelo de yerbas; casitas sin revoque diseminadas a lo lejos, cada una con su parva al costado; sobre el horizonte, el festón de humo del tren en marcha, y un silencio de pacífica enormidad entonando el color rural del paisaje.

Aquello era vulgarmente simétrico como todas las fundaciones recientes. Notábanse rayas de mensura en esa fisonomía de pradera otoñal. Algunos colonos llegaban a la estafeta en busca de cartas. (125-26)

Trivial, precario, carente de gusto y de grandeza, el panorama no está exento de cierto encanto bucólico, aunado a las certidumbres o promesas de progreso (el tren, la estación de estilo inglés, las casas decentes aún a medio terminar, el correo). El narrador contempla el corazón de la geografía que ilustró los aspectos más amables de la modernización en Argentina. A diferencia del desaforado monopolio de tierras en la provincia de Buenos Aires antes y después de la Conquista del Desierto, en Santa Fe y en el este de Córdoba hubo oportunidad para realizar el proyecto “oficial” de la generación del '80, constituyendo una clase más o menos próspera de chacareros o arrendatarios de origen europeo (las “colonias en formación”).

Lo que ha desaparecido, sí, es la pampa a la vez grandiosa de Sarmiento y atroz de Hernández, transformada ahora en un modesto “pañuelo de yerbas”. Ha desaparecido el “espacio liso” (Deleuze y Guattari) en el que sólo existían la velocidad y los saberes del gaucho nómada (el baqueano, el rastreador, el gaucho malo, el montonero del *Facundo*), y ha sido reemplazado por el “espacio estriado” (las “rayas de mensura”) que habla de la captura del espacio por el estado (la mensura es aquello que estría el espacio en función de la producción regulada y la tasación: es, por ende, la huella visible de la soberanía). La llanura ya no es el lugar de la violencia “errática” de la montonera como materialización del bandidaje gaucho. La llanura es un punto definido en el circuito del capital, circuito que el narrador desanda: Europa (donde no sabemos si estuvo, pero sí sabemos que conoce de manera libresca), Buenos Aires, el ferrocarril, los silos de la estación de tren, la llanura. La llanura, en definitiva, no es más pampa (palabra de distancia, dice Borges en “La pampa y el suburbio son dioses”), y se ha convertido en una “pradera otoñal”. La llanura no es más la monotonía que devora a los ingleses como en el cuento “El viajero” de Saer, sino un espectáculo decorativo que se entrega a la mirada privilegiada del narrador (desde el terraplén del tren inglés: desde arriba en el espacio, desde arriba en la jerarquía cultural).

Pero este viaje de la capital a la llanura no es un viaje al interior del espacio nacional, que también definiría al narrador, lo sepa o no (como el viaje de Santos Luzardo en *Doña Bárbara*). Es un viaje por un espacio “colonial”. Viaja como un extraño que no comparte las rudas costumbres de los nativos (las “horribles posadas”, los “invariables salpicones con hinojo” y “las fatales nueces del postre”),



y ni siquiera habla con ellos (alguna vez, les pide información). En el poblado paisaje de las colonias, el narrador sólo dialoga con el juez y, desde luego, con el inglés. Como en los cuentos de tema asiático y africano de Kipling o Conrad (Borges compara a Lugones con Kipling, aunque juzga a este último “más complejo y más desdichado”), hay un pequeño y a veces claustrofóbico círculo de iguales (en raza, en educación, en visión del mundo), que pertenecen a una burocracia política o económica metropolitana. El resto de los habitantes de la “estación” (la palabra, como en este cuento, recurre en la narrativa imperial: esa *station* donde transcurren tantos cuentos de Kipling) son “nativos” útiles o amenazantes. El inglés pertenece al círculo del privilegio. De hecho, su casa es el segundo espacio crucial del cuento:

Distinguí la casa con su parapeto y su cornisa, de cierta gallardía exótica entre las viviendas circundantes, su jardín al frente [...]. El conjunto era agradable y fresco; pero todo parecía deshabitado. En el silencio de la tarde, allá sobre la campiña desierta, aquella casita, no obstante su aspecto de *chalet* industrial, tenía una especie de triste dulzura, algo de sepulcro nuevo en el emplazamiento de un antiguo cementerio.

Cuando llegué a la verja, noté que en el jardín había rosas, rosas de otoño cuyo perfume aliviaba como una caridad la fatigosa exhalación de las trillas. Entre las plantas que casi podía tocar con la mano, crecía libremente la hierba; y una pala cubierta de óxido yacía contra la pared, con su cabo enteramente liado por una guía de enredadera.

Empujé la puerta de reja, atravesé el jardín, y no sin cierta impresión vaga de temor fui a golpear la puerta interna. (127)

Los motivos góticos se acumulan en esta escena. La “impresión vaga de temor” ante el espectáculo del exótico *chalet* “que parecía deshabitado” recuerda el *insufferable gloom* del narrador de “The Fall of the House of Usher” (1839) de E. A. Poe, cuando, también al final de un viaje, ve la casa de su antiguo amigo Roderick (en ambos cuentos, es crucial la alianza masculina-letrada-propietaria). En “Un fenómeno”, el narrador razona esta sensación: el *chalet* tenía “algo de sepulcro nuevo en el emplazamiento de un antiguo cementerio”. Y allí nos alejamos del mero tema gótico (cuya verdad reprimida, en “The Fall”, es el incesto y el entierro prematuro) y entramos de lleno en el gótico imperial, donde Lugones reescribe la trama de Poe en clave política. El cuento ocurre en el último cuarto del siglo XIX (a fines de los ochenta o en los noventa, dependiendo qué referencia le demos a la afirmación inicial “Hace de esto once años” [75]). En cualquiera de estas dos décadas, la evocación del cementerio antiguo en la pampa tiene una aterradora literalidad. La casa del inglés está construida sobre la escena de un genocidio: los

indios, los gauchos, los montoneros a los que fue necesario asesinar para operar la transfusión de sangre que definió el proyecto moderno argentino. Si la casa está, entonces, construida sobre un antiguo cementerio (el proverbial “Indian burial ground” del gótico americano), el pintoresco y algo degenerado jardín inglés del chalet adquiere una resonancia siniestra, donde los apasionados colores de las flores son los colores de la sangre apasionada con la que fueron adobadas.

La rosa, sabemos, es una flor asiática, de conocimiento milenario en Occidente, pero cuyo desarrollo se aceleró exponencialmente en Europa coincidiendo con la expansión imperial inglesa y francesa, añadiendo a la simple flor inmemorial variedades y colores, y multiplicando sus floraciones. Devino, con el tiempo, símbolo del amable mundo de la alta cultura. Si pensamos en la rosa plantada en la pampa como la imposición de un complejo cultural-tecnológico, cuya vanguardia es el inglés (la rosa como símbolo poético, la rosa como fruto de innumerables cruces en un proyecto continental de biotecnología), notamos que la imposición es imperfecta. Las malezas (que sí pertenecen a la pampa) la acosan y la ahogan. Así, en el jardín encontramos la premonición de la escena que encontraremos luego en el salón: la doble imposición imperial (sobre Asia, de donde vino la rosa, y sobre América, donde se impuso la rosa) y el retorno de lo reprimido (la maleza, la violencia), anudados en el mono como “significante vacío” de la barbarie constitutiva de la civilización, del subalterno, de las generaciones de los derrotados. Coherente con este universo de connotaciones es la pala (inglesa) devorada por la vegetación (aquello que complementa las marcas de mensura, cortando y poniendo la tierra a producir, aparece anulado e inutilizado por las oscuras fuerzas de la tierra). Pero más allá de que estas indicaciones inquieten al narrador, no alcanzan aún a producir horror. Porque la violencia (el cementerio) es llamada “antiguo”, distanciada en el tiempo, como perteneciendo a una era sin conexión con ésta y que por ende no mancharía a sus sujetos. Lo crucial advendrá a la visibilidad en el “sepulcro nuevo”, cuyo habitante es el inglés.

Una segunda coordenada es la alianza de los sujetos. A ese territorio “nuevo” que es la llanura (el tropo de la novedad reemplaza luego de 1880 el tropo liberal del “Desierto”), el inglés llega como conquistador. Es “lo mejor de la colonia” y posee “varios terrenos de no escaso valor” (75). Cuando el narrador pregunta por él, nota “en el modo de referirse a [su] huésped que se lo tenía por hombre considerable” (76). Su cuerpo evidencia el alto legado de su raza:

Cabeza elevada y calva; rostro afeitado de *clerygman*; *labios generosos*, *nariz austera*. Debía ser un tanto místico. Sus protuberancias superciliares equilibraban con una recta expresión de tendencias impulsivas el desdén imperioso de su mentón. Definido por sus inclinaciones profesionales, aquel hombre podía ser lo mismo un militar que un misionero. (77)

Lugones (cuya biografía e intereses infunden la presentación del narrador de “Un fenómeno”) perteneció también a una burocracia cultural armada. Viajó por la pampa en su condición de inspector general de enseñanza media de la administración del presidente Quintana (Irazusta 13). La conversación entre el inglés y el criollo es más que el puntual cumplimiento de las leyes de la hospitalidad. El narrador y el inglés se reflejan el uno en el otro. La peregrinación del inglés a la India con el Ejército Imperial coincide con la peregrinación del narrador a la llanura en ferrocarril inglés. Ambos extienden la luz de la civilización, ambos son un testimonio de la supresión de la barbarie, de la desaparición de la Pampa en la pradera.

La conversación de sobremesa versa sobre temas de interés común, eminentemente experiencias psíquicas paranormales. Ambos comensales conversan en un pie de igualdad (el narrador posee todas y las mismas referencias que su interlocutor inglés, ha leído los mismos libros, conoce los mismos idiomas), evidenciando un nivel de acuerdo que va más allá del tópico ocasional. La conversación define un entre-nos, crucial para el narrador, que se reconoce contemporáneo del mundo. El inglés es aquello que el criollo quiere ser, aquello que profundamente confía en ya ser. Pero en un momento, y como una alternativa en la discusión, el inglés le narra una experiencia propia por la que se precipitan todas las certezas ideológicas en las que se basaba el diálogo. En India, un yogui (que, como en *Kim*, de Kipling, es una mezcla de espía y nigromante) le había enseñado a proyectar su cuerpo astral. Ambicioso, el inglés quiere no sólo proyectarse, sino verse a sí mismo en el momento de la proyección. Lo logra, pero ve que lo que sale de sí es un mono. No sólo tiene una revelación: el mono –que es él– ya no se reintegra a sí, y lo sigue y lo mira. Para disipar esa convicción, el narrador intenta el experimento que contamos al principio.

¿Qué efectos tiene la revelación? La aparición del mono destruye el entre-nos, el apacible diálogo de los *gentlemen* en el que se basaba la identificación del intelectual nacional con el intelectual imperial, cimienta de la legitimación cultural de aquél. La sobremesa donde ocurre el horror es un espacio burgués gobernado por fuertes ritos de exclusión y lazos de pertenencia. En *En la sangre* (1887) de Eugenio Cambaceres, Genaro lucha (y fracasa, el único claro fracaso de su vida) por el acceso a la sobremesa del Jockey Club, donde lo que importa –lo único que importa– es la homogeneidad social. En un relato modélico del gótico imperial, “The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde” (1886) de Robert Louis Stevenson, la aparición indómita de Hyde aísla a Jekyll de la compañía de sus iguales, lo que lo sume en una melancolía que sus amigos apenas adivinan. La última escena feliz de la vida de Jekyll es, precisamente, una cena donde el probo doctor homenajea a sus amigos y pares. Todo el relato, además, circula exclusivamente en el seno de esa alianza: Utterson, Enfield, Lanyon: aquellos que descubren la verdad, aquellos que la narran, aquellos que la sufren.

En nuestra lectura, el mono es lo que viene a romper la homogeneidad de esa alianza (pos)colonial, mostrando la constitutiva debilidad de la misma.<sup>12</sup> De esta manera, en “Un fenómeno”, la mirada del mono/otro es aquello que destruye simultáneamente las verdades sociales que el inglés representa y aquellas que el criollo representa. El mono no quiere nada. Como Lady Usher, precipita la catástrofe sin hacer más que aparecer y mirar. Su mirada invierte la escena orientalista donde el nativo es el mirado y, en esa mirada, aplanado y despojado de su interioridad (véase Said). El mono arrebató al inglés la posibilidad de una interioridad (esto es, una posición de sujeto) confortable: el mono convierte la interioridad imperial en exterioridad bárbara.

Recordemos que el poder del monstruo es un poder de destrucción, pero es sobre todo un poder de polución. Si el mono anula y amarga la vida del inglés, pone en riesgo de manera más central al criollo. El diálogo con el inglés permitía al letrado su afiliación imaginaria a un capital cultural impoluto. El mono interrumpe esa posibilidad o la corrompe. Afiliarse a la civilización imperial es hacerlo a “la cosa maldita”. Eso transforma el “pañuelo de hierbas” en una mortaja; hace, de la memoria lejana del horror, el horror que constituye el presente, como en la estrictamente contemporánea *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells. El Viajero del Tiempo llega al año 802.701 y ve el valle del Támesis (un pozo de contaminación hacia finales del XIX) convertido en un *locus amoenus*: verdes valles y bosques, ríos de plata, una humanidad juvenil entregada al ocio y al disfrute de la naturaleza. Tarde descubre la verdad subterránea de explotación, violencia y degradación (los Morlocks), y que esa verdad emerge cada noche para reclamar su puntual pago de carne y sangre.

En consecuencia, el mono es el espejo de ambos, pero, a la vez, es lo real que rompe el espejo (Beverley 233). Así, destruye algo aún más crucial: la posibilidad del intelectual vernáculo de dominar el proceso de representación, de definir el contenido de la “civilización” y de nombrar y conjurar la barbarie: dibujar/representar. El fracaso de ese intento sume al narrador en la ignorancia: qué o quién es el mono. Es la barbarie que acosa a la civilización, la barbarie que es la civilización. Pero esa interpretación es tan sencilla y tan destructiva que nos deja (y deja al narrador)

---

<sup>12</sup> “Un fenómeno” es el reverso de “The Mark of the Beast” (1890), de Kipling. Allí también se trata de una cena de caballeros rodeados de nativos (en este caso en India). Uno de ellos, Fleete, profana borracho el templo y la estatua de Hanuman, “el Dios-mono”. Su castigo no se hace esperar: empieza paulatina pero rápidamente a convertirse en hombre lobo. En este caso, la alianza de los hombres blancos está a la altura del desafío. Strickland y el narrador capturan al Hombre de Plata, el leproso que había puesto sobre Fleete la Marca de la Bestia como castigo de su impiedad, y lo obligan (con torturas que el narrador no se anima a detallar) a revertir el hechizo, y retornar a Fleete a su condición de rozagante (y algo necio) propietario blanco.

en la misma oscuridad que al comienzo. Por eso el predicado de la experiencia es inexplicable. Si el narrador ya no sabe quién es el inglés, ha perdido la fuente de su privilegio epistemológico, por ende no puede saber quién es el mono, qué quiere, qué hará. Cambaceres también se enfrentaba a monstruos (Genaro, de *En la sangre*) que amenazaban la pureza de la comunidad argentina. Genaro no puede ser derrotado, pero sí puede ser identificado, y aunque no se puede evitar el futuro (la generación de una raza de monstruos con el hijo de Genaro y Máxima), aún existe el privilegio epistemológico, la posibilidad de nombrar y narrar al monstruo. Eso ha desaparecido en Lugones; su cuento “Yzur” narra el intento de recuperar ese privilegio, y sus aún más catastróficas consecuencias.

#### LA REGRESIÓN A LA BARBARIE: “YZUR”

Yzur tiene una notoria deuda con “The facts in the case of Mr. Valdemar” (1845) de Poe. Ambas narraciones son el reporte de un experimento ponderado y narrado en detalle desde la hipótesis a la consumación, y de sus inesperadas consecuencias (lo mismo puede decirse de la mayoría de las narraciones del ciclo científico de *Las fuerzas*). En ambos casos el narrador triunfa y fracasa a la vez, ya que la confirmación de la hipótesis implica su ruina como verdad humana. En ambos casos, el horror está cifrado en la voz que viene desde más allá de un límite (más allá de la muerte, de la humanidad), o desde el inhabitable límite entre vida y muerte, humanidad y animalidad, pasado y presente. Lugones, apropiándose del lenguaje del gótico imperial, transforma el argumento de Poe en torno al mesmerismo en una reflexión, sin distancia (porque, veremos, esa reflexión no deja lugar a salvo; sobre todo, no para el narrador), sobre la condición poscolonial argentina, sobre la violencia y su rol insoslayable en las relaciones entre las clases, entre razas, entre culturas.

La escena de conocimiento con la que se abre “Yzur” es la escena orientalista/imperialista por excelencia. En un ámbito aparentemente alejado de las aventuras imperiales, un experto occidental en lenguas y en leyendas del Oriente (y hombre de negocios) se entrega a una tarea que es tanto científica como política o económica: conocer el Oriente (bajo la forma de su mono Yzur) y enseñarle a hablar, esto es, sacudirlo de su letargo y degradación para mutuo beneficio de amo y subordinado. Esta es, de manera apenas eufemística, la clásica enunciación de “The White Man’s Burden”. La justificación científica del argumento es la teoría para-darwiniana de la regresión y las experiencias contemporáneas con el lenguaje de los monos (Corvalán; Citanovic y Rodríguez). Pero la causa eficiente de la regresión es localizada por el narrador en el ámbito de la política. Los monos son monos por efecto de la resistencia a la explotación:

Infatunios del antropeide retrasado en la evolución cuya delantera tomaba el humano con un despotismo de sombría barbarie, habían, sin duda, destronado a las grandes familias cuadrumanas del dominio arbóreo de los primitivos edenes, raleando sus filas, cautivando sus hembras para organizar la esclavitud desde el propio vientre materno, hasta infundir a su impotencia de vencidas el acto de dignidad moral que las llevaba a romper con el enemigo el vínculo superior también, pero infausto de la palabra, refugiándose como salvación suprema en la noche de la animalidad. (139)

El gótico imperial nos provee el mejor paralelo de este motivo. Me refiero, desde luego, a *The Time Machine*, donde los proletarios degeneran en Morlocks, simioides caníbales (pero ¿es apropiada la palabra caníbal, cuando la especie ha divergido tanto por cientos de miles de años?), y los burgueses degeneran en Eloi, que viven en el ocio solar de los palacios dilapidados, pero son poco más que “ganado de engorde” (46) para los Morlocks. Mientras que en Wells la involución es un producto del desarrollo del industrialismo y ocurre en un futuro del cual el presente está preñado (haciéndolo así culpable), en Lugones la explotación es inicialmente pensada a partir de un doble distanciamiento que absuelve a Occidente (identificado con la humanidad).

La explotación es, ciertamente, un hecho originario. Pero se enuncia como un evento no europeo (ocurre en Java) y anterior a la historia occidental. El devenir-mono de Yzur (o de sus desafortunados antecesores) es así para el narrador un ejemplo más del despotismo oriental o de la barbarie tropical asiática. Ese despotismo oriental fijó a Yzur, para siempre, en su identidad. Fue un acto político que marcó la muerte de lo político (entendido como agencia histórica de Yzur o sus antecesores). Para la representación occidental, esto lo convierte en un sujeto “ahistórico” (de acuerdo a lo que Said denomina un “esencialismo sincrónico” –*synchronic essentialism*– [240] o lo que Hall llama la “fijación” del otro [245]), cuya reincorporación a la historia debe ser tutelada por el sujeto histórico de pleno derecho, el narrador. El *tour de force* entonces es que la explotación pasada (que dio origen a los monos) justifica la explotación presente (la aculturación colonialista que los re-humanizará). Esa tutela está en manos de la ciencia. Pero la ciencia no es pensada en el cuento de Lugones como un conjunto de juicios y representaciones sobre el mundo, sino más bien como lo que Foucault llama “biopoder” (*Discipline and Punish*). En “Yzur”, la cuestión del lenguaje está sujeta a la paradoja foucaultiana de la disciplina: a mayor conocimiento y habilidad, menos agencia (137).

En realidad, lo que está en juego en “Yzur” no es la verdad o falsedad de los postulados científicos (cualquiera que sea su proveniencia), sino más bien el uso político de la ciencia como disciplina de creación de sujetos. Volver al mono al lenguaje se diferencia estrictamente de “volverlo a la humanidad”. Que el mono

hable es, en última instancia, que precisamente se reconozca como mono (ir más allá de la “monidad” *stricto sensu* sólo le serviría a Yzur para ser dolorosamente consciente de su monidad). Y, de retorno, serviría para darle al narrador el lugar de amo de manera superlativa. Todas las lecciones comienzan con la enunciación de una “verdad total”: “yo soy tu amo”; “tú eres mi mono” (138).

Hay dos puntos adicionales: 1) que al mono se le enseña a hablar y no a leer o escribir, y 2) que el mono está solo. El amo no quiere hacer hablar a Yzur, sino perpetuar el monólogo (disfrazado de voz del otro) inscripto en la “verdad total” de la jerarquía. La lengua (el órgano) de Yzur es una lengua “muerta”. Un cuerpo inerte que la “tecnología del cuerpo”, el “biopoder”, va a investir de sentido. Porque no se va a convertir en una lengua totalmente viva (creada, independiente), sino mímica, a medio camino entre el cuerpo vivo y el autómatas. El narrador de “Yzur” no quiere que sea humano, sino que sea un mono que “haga de humano”. El horror del cuento aparece cuando se muestra que Yzur es otra cosa que “hace de mono”. Después de largos años de fracasos, una revelación accidental ocurre:

El cocinero, horrorizado, vino a decirme una noche que había sorprendido al mono ‘hablando verdaderas palabras’. Estaba, según su narración, acurrucado junto a una higuera de la puerta; pero el terror le impedía recordar lo esencial de esto, es decir, las palabras. Sólo creía retener dos: *cama* y *pipa*. (137)

Reparemos en la “naturaleza” de las palabras que habla el mono: “cama” y “pipa”. Son “verdaderas palabras”, dice el cocinero. ¿Qué sería una palabra falsa? Una palabra mímica, tal vez, lo que no es el caso. El amo le enseña palabras relacionadas con la comida, nunca palabras que tengan que ver con el acceso a otro orden, el de la cultura o el de la propiedad: le enseña a decir “banana”, “uva”, etc. Pero el mono sabe otras palabras, palabras que no le fueron enseñadas y que amenazan el orden del amo, palabras que manifiestan un orden de deseos que el amo nunca trabajó para despertar. Si el amo le enseñó que el lenguaje sirve para incorporar lo que se dice y papa significa “quiero esa papa para comérmela”, las otras palabras, por ejemplo “cama”, significaría “quiero esa cama para mí”. Cuando el amo convoca a su mono para que hable ante él, el mono no le da más que:

[!]as *pes* y las *emes* con que me tenía hartado, las guiñadas hipócritas y –Dios me perdone– una cierta vislumbre de ironía en la azogada ubicuidad de sus muecas. Me encolericé, y sin consideración alguna le di de azotes. Lo único que logré fue su llanto y un silencio absoluto que excluía hasta los gemidos. (138)

La cólera no ocurre ante la ausencia de lenguaje. Yzur, de hecho, adquirió habilidades lingüísticas superiores a “cama” y “pipa”: el aspecto creativo del lenguaje

(decir lo que nunca se le enseñó, decirlo por fuera de las situaciones en las que se le enseñó a hablar); la ironía como figura de distancia. Esta ironía, además, implica una reversión de la “verdad total” que el amo cuidadosa pero infructuosamente intentó inculcar. La ironía supone una completa humanización (los animales son incapaces de ella), porque supone la capacidad de administrar la presencia, en tanto se basa en la percepción de una distancia entre el que habla y sus palabras que ponen en cuestión el lugar del amo como sujeto letrado pedagogo. Por la ironía, Yzur se convierte en el más perceptivo, el más estratégico, el más flexible del par dialógico. Este es el horror: la agencia bárbara del Otro (recordemos, a propósito de esto, “La gallina degollada” de Quiroga y “El Evangelio según San Marcos” de Borges), la demostración de que la inferioridad fue una estrategia, y lo que eso devuelve al amo en términos de su propia identidad. La comprobación de la habilidad de Yzur y su negativa a ejecutar esa habilidad frente al amo trae una faceta del pasado al presente, del Oriente al Occidente: “los monos no hablan para que no los hagan trabajar”. La resistencia a la explotación que supuestamente había ocurrido en Java, hace miles de años, ocurre hoy, contra el amo. Bajo la espiritual fachada del mono doméstico alienta la horrenda blancura del Morlock. La no-contemporaneidad (el mono es otro porque se detuvo en su evolución o volvió al pasado) se convierte en inconmensurabilidad: el mono es otro porque es otro sujeto que no es transparente para el amo, que se opone a ese mecanismo de fijación clásico del orientalismo.

Ante esa situación, que implica un éxito del amo, pero sin el amo y contra el amo, éste responde con la violencia. Y esto muestra que el mono no es víctima pasada de una barbarie perdida en el tiempo, sino de una barbarie actual. Una barbarie que tiene el prestigio de la ciencia. Lo que se juega no es nunca la verdad o la ignorancia. El amo tolera tres años de fracaso, pero no soporta un minuto de indisciplina, aunque ya sepa que su experimento es un éxito, que el mono habla. El mono parlante, irónico, reservado, es un éxito de la ciencia como verdad, pero un fracaso de la ciencia como disciplina.

Luego del castigo y del quiebre de Yzur, el narrador sí puede reconocer su humanización. Cuando se ha convertido en un esclavo perfecto (que “mira con gratitud” [140]) puede humanizarse, porque es una humanización controlada y promovida por el amo (en un cuerpo destinado ya a la muerte). Pero el mismo narrador confiesa –a su pesar o inadvertidamente– que está ejerciendo la misma clase de horror que convirtió al mono en mono:

Y qué horrores, qué estupidas sevicias no habrían cometido los vencedores con la semibestia en trance de evolución, para que ésta, después de haber gustado el encanto intelectual que es el fruto paradisiaco de las biblias, se resignara a aquella claudicación de su estirpe en la degradante igualdad de los inferiores; a aquel retroceso que cristalizaba por siempre su inteligencia en los gestos de



un automatismo de acróbata; a aquella gran cobardía de la vida que encorvaría eternamente, como en distintivo bestial, sus espaldas de dominado, imprimiéndole ese melancólico azoramiento que permanece en el fondo de su caricatura.

He aquí lo que al borde mismo del éxito había despertado mi malhumor en el fondo del limbo atávico. A través del millón de años, la palabra, con su conjuro, removía la antigua alma simiana; pero contra esa tentación que iba a violar las tinieblas de la animalidad protectora, la memoria ancestral, difundida en la especie bajo un instintivo horror, oponía también edad sobre edad como una muralla. (141)

“Yzur” es entonces una humanización, pero es al mismo tiempo una segunda caída del mono en la animalidad, ya que el castigo silencia al mono cuando quiere hablar “verdaderas palabras”. Esa caída ocurre en la historia y tiene su origen en una barbarie actual. Provoca también (y fundamentalmente) la caída del amo en la barbarie. Lejos de que el amo arrastre al mono hacia la civilización (bajo la forma de humanidad subalterna) es el mono (no su barbarie, sino su civilización) quien provoca la caída del amo hacia la barbarie (donde, ahora lo sabe el amo, él siempre habitó). O aún mejor, dado que el mono nunca ha habitado la barbarie en tanto violencia, lo que ha ocurrido ha sido sólo un cambio de perspectiva: la barbarie del amo confrontada a la estrategia del mono. Como en Frankenstein, donde el creador se convierte en su creatura (Malchow 24), Occidente se transforma en Oriente, Argentina en Java, la República en despotismo oriental. Con una esencial modificación: si el despotismo oriental condenaba al silencio, el despotismo occidental condena al habla.

Esa habla al que el despotismo occidental condena a sus monstruos debe ser leída en el contexto del proyecto ideológico posterior a *Las fuerzas extrañas*: la apropiación del ideograma del gaucho por la ciudad letrada en *El Payador*. Allí, Lugones domestica otra vez al monstruo y le enseña a hablar en otros idiomas imperiales: en griego, en francés, en castellano medieval, en el hipotético idioma argentino de la nueva épica nacional. Pero, como Yzur, el gaucho habla y se humaniza cuando está muerto, más allá del límite.

#### EL FRACASO DEL LETRADO Y EL FRACASO DEL GÓTICO IMPERIAL ARGENTINO

El gótico imperial lugoniano no prosperará. Intentos posteriores como *Cuentos Fatales* (1924) o las piezas recogidas en *Cuentos desconocidos* (1982) dejan notar, señala Borges, “la fatiga del escritor y su alejamiento de los temas tratados” (“Leopoldo Lugones” 496). Este alejamiento no es (solamente) una evolución del gusto o el llamado de otras urgencias, sino una determinación interna a la lógica de la obra lugoniana. “Un fenómeno” e “Yzur” son marginales a su obra monumental de entonación nacionalista (*La Guerra Gaucha*, 1905; *Odas Seculares*, 1910; *Piedras liminares*, 1910; *Historia de Sarmiento*, 1911; *El Payador*, 1916; *Roca*, 1938) o

a su obra de intervención modernista (*Los crepúsculos del Jardín*, 1905; *Lunario sentimental*, 1909) porque el camino que los cuentos abren desemboca en una clausura. El gótico imperial, tal como la lucidez con que Lugones lo practicó, no conjura los monstruos de la imaginación letrada, sino que les infunde una potencia inédita. Por ende, el gótico imperial no es el camino hacia una obra nacional, sino el desvío que la hace imposible. Es el camino a una obra maldita, de la que Lugones deliberadamente se apartó (pero que aún habita imágenes y momentos de *La Guerra Gaucha*). En ambos cuentos se pone en escena el desastre (en sentido blanchotiano: la catástrofe del sentido, que deja el orden material tal y como lo encontró) de los dos impulsos que definen la obra lugoniana. En “Un fenómeno” ocurre el desastre del lenguaje como reductor de la diferencia, exorcismo de las pesadillas de la ciudad letrada y *locus* de la alianza occidentalista que define a la Argentina deseada. En “Yzur” ocurre el desastre del impulso pedagógico letrado como potencia de construcción de naciones-estados organizadas de acuerdo a principios políticos “naturales”. El gótico imperial lugoniano es una interdicción *avant la lettre* de la entonación monumental de las obras centrales. Como la grieta imperceptible en la fachada de la casa Usher, lo que estas pequeñas piezas narrativas enuncian es el horror que usurpa el edificio de la nación, horror que termina finalmente arrastrando el noble edificio en su colapso final y a su solitario habitante a una muerte que ya es casi un alivio.

## BIBLIOGRAFÍA

- Beverly, John. “The Real Thing”. *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Georg Gugelberger, ed. Durham y Londres: Duke UP, 1996. 266-86.
- Borges, Jorge Luis. “La pampa y el suburbio son dioses”. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Proa, 1926. 21-5.
- \_\_\_\_ y Betina Edelberg. “Leopoldo Lugones”. *Obras completas en colaboración* [1956]. Buenos Aires: Emecé, 1985.
- Blanchot, Maurice. *L'écriture du desastre*. París: Gallimard, 1983.
- Brantlinger, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca: Cornell UP, 1988.
- Cambaceres, Eugenio. *En la sangre*. Buenos Aires: Stockcero, 2006.
- Centeno, Miguel Ángel. *Blood and Debt: War and the Nation-State in Latin America*. University Park: The Pennsylvania State UP, 2002.
- Citanovic, D y A. Rodríguez. “Ante el chimpancé de Leopoldo Lugones”. *Actas XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: sesión de Madrid*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978. 233-45.

- Coronil, Fernando. *The Magical State: Nature, Money, and Modernity in Venezuela*. Chicago y Londres: The U of Chicago P, 1997.
- Corvalán, Octavio. “Las presuntas fuentes científicas de ‘Yzur’”. *Nueva Estafeta* 36 (1981): 59-62.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America (1816-1929)*. Pittsburgh: Pittsburgh UP, 2007.
- Dalmaroni, Miguel. *Una república de las letras: Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. 1980. Minneapolis: Minnesota UP, 1987.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* [1975]. Nueva York: Vintage Books, 1995.
- Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- González, Horacio, Eduardo Rinesi y Facundo Martínez, eds. *La Nación subrepticia: lo monstruoso y lo maldito en la cultura argentina*. Buenos Aires: El Astillero, 1997.
- Greenblatt, Stephen. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Chicago: Chicago UP, 1991.
- Hall, Stuart. “The Spectacle of the ‘Other’”. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Stuart Hall, ed. Londres: Sage, 1997. 233-90.
- Irazusta, Julio. *Genio y Figura de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Eudeba, 1968.
- Kipling, Rudyard. “The Mark of the Beast”. *Collected Stories*. Nueva York: Knopf, 1994. 293-309.
- Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas* [1906]. Buenos Aires: Ediciones del 80, 1987.
- \_\_\_\_\_. *El payador* [1916]. Buenos Aires: Huemul, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Obras poéticas completas*. Madrid: Aguilar, 1959.
- Malchow, H. L. *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*. Stanford: Stanford UP, 1996.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Leopoldo Lugones, retrato sin retocar*. Buenos Aires: Emecé, 1968.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Contest*. Nueva York: Routledge, 1995.
- Poe, Edgar Allan. *Complete Tales and Poems*. Nueva York: Vintage Books, 1975.
- Quiroga, Horacio. *Todos los cuentos*. Nanterre: Colección Archivos, 1996.
- \_\_\_\_\_. “El mono que asesinó”. *Obras: Novelas y Relatos*. Buenos Aires: Losada, 1998. 115-29.

- Ramos, Julio. "El Don de la lengua". *Paradojas de la letra*. Caracas: eXcultura, 1996. 3-21.
- \_\_\_\_\_. "Faceless Tongues: Language and Citizenship in Nineteenth-Century Latin America". *Displacements: Cultural Identities in Question*. Angelika Bammer, ed. Bloomington: Indiana UP, 1994. 25-47.
- Rinesi, Eduardo. "Las formas del orden (Apuntes para una historia de la mirada)". *La Nación subrepticia: lo monstruoso y lo maldito en la cultura argentina*. Horacio González, Eduardo Rinesi y Facundo Martínez, eds. Buenos Aires: El Astillero, 1997. 89-149.
- Saer, Juan José. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.
- Said, Edward. *Orientalism* [1978]. Nueva York: Vintage Books, 1994.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo* [1845]. Caracas: Colección Ayacucho, 1977.
- Stevenson, Robert L. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [1886]. Nueva York: Scribner's, 1920.
- Wells, Herbert George. "The Time Machine". *The Complete Science Fiction Treasury of H. G. Wells* [1894-1895]. Nueva York: Avenel Books, 1978. 3-68.