

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

LA LETRA HEROICA: LUGONES Y LA ÉPICA

by

JUAN MANUEL MEDRANO-PIZARRO E0

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Philosophy, The City University of New York

1998

UMI Number: 9912606

**Copyright 1998 by
Medrano-Pizarro, Juan M.**

All rights reserved.

**UMI Microform 9912606
Copyright 1999, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.**

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

© 1998

JUAN MANUEL MEDRANO-PIZARRO

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

June 3, 1948
Date

[Signature]
Chair of Examining Committee

June 3, 1948
Date

[Signature]
Acting Executive Officer

[Signature]
Prof. Isaías Lerner

[Signature]
Prof. Susana Reisz

José Muñoz Millanes
Prof. José Muñoz Millanes

Supervisory Committee

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Agradecimientos

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo del profesor Isaías Lerner.

Además quiero dejar constancia de mi agradecimiento a las siguientes personas e instituciones: a los profesores del Graduate Center de la City University of New York, Ottavio DiCamillo, Susana Reisz y José Muñoz Millanes; a mis amigos, Juan Carlos Quintero, Irma Llorens, Humberto Huergo y Julio Ramos; y también a la Dra. Paola Mieli.

Karin Waisman, mi esposa, estuvo conmigo en los momentos más difíciles de este proyecto. Su amor y aliento me acompañaron a lo largo de mi trabajo.

Indice

I. <u>Introducción biográfica</u>	1
1. Córdoba natal	
2. Un poeta socialista	
3. Un poeta burocrático	
4. Del modernismo a la nación	
5. Europa y la guerra	
6. El profeta de la hora de la espada	
7. El ideólogo fascista	
8. Desengaño y suicidio	
9. Herencia lugoniana	
II. <u>El exceso lugoniano como problema crítico</u>	35
1. Una figura proteica	
2. Su lectura	
3. Nuestra propuesta: la épica y el mito	
4. El marco teórico	
5. Estructura del trabajo	
III. <u>Su "Beligerancia"</u>	72
1. Primeras armas	
2. El "Yo" heroico y su programa	
3. El otro monstruoso y la persecución de la impureza	
4. El combate por el "Yo"	
5. La lucha a muerte y la máquina de guerra	
6. El goce de la destrucción y del dominio	
7. La cueva	
8. Ideología y metamorfosis del héroe	
IV. <u>Un héroe sin épica</u>	131
1. El joven Lugones	
2. Mito de origen	
3. La "otra escena" del héroe lugoniano	
4. El viaje	
5. Ver	
6. La lógica del sacrificio	
7. Entre la revolución y el apocalipsis	
8. Roca: el encuentro con el padre	

V. <u>La novia imposible</u>	196
1. Todo un hombre	
2. El sexo de los héroes	
3. La gran división	
4. "Una tenaz arruinadora de hombres"	
5. De la virgen a la madre	
6. La defensa de la pureza	
7. La diferencia femenina como problema lugoniano	
8. La mujer y el discurso liberal	
9. "El consuelo de la belleza"	
10. Mujer y forma poética	
11. El amor heroico	
VI. <u>La patria amenazada</u>	260
1. El poeta y la nación	
2. El centenario, Lugones y el mito estético de la nación como <i>Madre-Patria</i>	
3. <u>El payador</u> o el rito de la identificación nacional	
4. El retorno de la guerra	
5. La invasión inmigratoria	
6. Fascismo: defensa y construcción de la patria épica	
7. La lógica de la venganza	
8. Política heroica e ideología fascista	
9. Fascinante Lugones	
10. La "hora de la espada": el golpe.	
VII. <u>La muerte como epílogo</u>	338
<u>Bibliografía</u>	344

Abreviaturas

PLLL	<u>Primeras letras de Leopoldo Lugones.</u>
LM	<u>La Montaña.</u>
LMO	<u>Las montañas del oro.</u>
PH	<u>Philadelphia.</u>
EZ	<u>Homenaje a la memoria de Emilio Zola.</u>
CP	<u>Conferencia política leída en el Teatro Victoria el 6 de Noviembre de 1903.</u>
DHFT	<u>Discurso pronunciado por el señor Leopoldo Lugones en el concierto organizado por la sociedad "Damas de la Providencia" en honor de Fray Fernando Trejo y Sanabria.</u>
EIJ	<u>El imperio jesuítico.</u>
LCJ	<u>Los crepúsculos del jardín.</u>
LGG	<u>La guerra gaucha.</u>
CLL	<u>Conferencia de Leopoldo Lugones, Corrientes Julio de 1905.</u>
LFE	<u>Las fuerzas extrañas.</u>
LS	<u>Lunario sentimental.</u>
PL	<u>Las limaduras de Hephaestos. Piedras liminares.</u>
PRO	<u>Las limaduras de Hephaestos. Prometeo (Un proscrito del sol).</u>
D	<u>Didáctica.</u>
HS	<u>Historia de Sarmiento.</u>
EA	<u>Elogio de Ameghino.</u>
EEI	<u>El ejército de la Ilíada.</u>
EPF	<u>El problema feminista.</u>
PA	<u>El payador.</u>

MB	<u>Mi beligerancia.</u>
LIA	<u>Las industrias de Atenas.</u>
LTC	<u>La torre de Casandra.</u>
ETE	<u>El tamaño del espacio.</u>
ACC	<u>Acción. Las cuatro conferencias del Coliseo.</u>
EH	<u>Estudios helénicos.</u>
LOP	<u>La organización de la paz.</u>
NEH	<u>Nuevos estudios helénicos.</u>
PF	<u>La patria fuerte.</u>
LGA	<u>La grande argentina.</u>
PR	<u>Política revolucionaria.</u>
EEE	<u>El estado equitativo. Ensayo sobre la realidad argentina.</u>
R	<u>Roca.</u>
OPC	<u>Obras poéticas completas.</u>
CA	<u>El cancionero de Aglaura.</u>

I. Introducción biográfica

En la villa de María de Río Seco
al pie del cerro Romero, nací
Y esto es todo cuanto diré de mí
Porque no soy más que un eco
Del canto natal que traigo aquí
Leopoldo Lugones¹

1. Córdoba natal

Leopoldo Lugones nace el 13 de junio de 1874 en Villa María de Río Seco, pequeña localidad de unos quinientos habitantes localizada en la provincia de Córdoba, Argentina. Primogénito de una familia de cuatro hermanos (Leopoldo, Santiago, Ramón y Carlos), son sus padres Santiago Lugones y Custodia Argüello.

Como recordará el poeta en su dedicatoria de Poemas solariegos el linaje de los Lugones se remonta a los antiguos colonizadores españoles del noreste del país, así como a los guerreros de la independencia argentina. Entre ellos se cuentan Bartolomé Sandoval, "Conquistador del Perú y de la tierra del Tucumán"; el maestro de campo Francisco de Lugones "quien combatió en los reinos del Perú y luego aquí"; don Juan de Lugones el encomendero, agraciado por el rey con "doble encomienda de indios en Salta y Santiago" y el coronel don Lorenzo Lugones, miembro del "primer ejército de la patria ".(OPC 810) Pese a tan ilustre pasado, los Lugones formaban parte de una hidalguía pobre de provincia marginada de la gran expansión agropecuaria que vive la Argentina hacia fines del siglo XIX. Su escaso patrimonio no pasaba de unas

haciendas rurales localizadas en el límite de la provincia de Santiago del Estero.²

La infancia del que será futuro poeta nacional transcurre en Ojo de Agua, Santiago del Estero, en la estancia de Taco-Yaco de su familia materna. Asiste a la escuela pública donde aprende a leer. Pese a la instrucción escolar, la formación del niño Lugones es la típica de un medio rural. En sus Poemas solariegos y en sus Romances de Río Seco, el poeta evocará ese paisaje de provincia, próximo aún a la colonia, poblado de relatos de la guerra de independencia; un mundo apegado a la oralidad popular, al recuerdo de los caudillos y a las tradiciones propias de la vida aldeana.³

En 1883, a los nueve años de edad, Lugones es enviado por sus padres a Córdoba donde, tras completar su educación primaria, ingresa en el Colegio Monserrat. Lugones no fue un alumno modelo y al tercer año abandona los estudios secundarios. La falta de una educación formal no es obstáculo para una intenso aprendizaje autodidacta que, según sus biógrafos, incluye el francés y el italiano y lecturas de Hugo, Poe, D'Annunzio, J. Asunción Silva, y los poetas argentinos Almafuerte, Olegario V. Andrade y Joaquín Castellanos.⁴

Durante el gobierno de Juárez Celman, la Argentina vive en 1890 una grave crisis económica que supone la devaluación

de la moneda y la quiebra de negocios y fortunas personales. La crisis repercute en la familia Lugones. Ante el apremio de deudas su padre debe liquidar su patrimonio. Leopoldo, primogénito de la familia, se ve obligado a empezar a trabajar a la edad de dieciséis años.⁵ Colabora en periódicos locales y, al mismo tiempo, escribe y lee poemas en actos sociales; entre ellos, "Los mundos", texto cosmogónico de carácter neoplatónico que canta la armonía de los astros y la excelencia del poeta como figura genial.

Junto con su hermano Santiago y Nicolás González Luján, que será su futuro cuñado, funda en 1893 el periódico literario de orientación liberal, Pensamiento Libre, que de inmediato le gana la enemistad del clero cordobés. Desaparecido Pensamiento Libre, el joven Lugones ingresa en la redacción de los otros diarios cordobeses de la época, La Libertad y La Patria, desde donde, con el seudónimo de "Gil Paz", continua su polémica campaña contra los intereses de la iglesia.⁶

En 1895, Lugones, junto con su hermano Santiago, Nicasio González Luján, Pablo Linossi, César Nicoletto y otros jóvenes cordobeses, impulsa la fundación del Centro Socialista Obrero Internacional que, un mes más tarde, solicita su incorporación al Partido Socialista Obrero Argentino.⁷

A través de su amistad con Nicolás González Luján,

conoce a su futura esposa, Juanita González, con quien inicia un noviazgo formal. Empujado por una situación económica desesperada, Lugones debe, sin embargo, dejar la ciudad de Córdoba y marchar, primero a San Francisco, pueblo de la región agrícola de la provincia de población fundamentalmente inmigrante, donde se desempeña como ayudante de procurador y, pocos meses más tarde, a Buenos Aires.

2. Un poeta socialista

Buenos Aires a principios de siglo, ofrece el panorama de una ciudad económicamente pujante. Su población, como resultado de la fuerte inmigración europea, había alcanzado en 1895 a los 660.000 habitantes. La estabilidad define la vida política argentina de estos años dominada por la figura del Gral. Julio A. Roca y su Partido Autonomista Nacional de marcada ideología liberal.⁸

Sin demasiado dinero, Lugones llega a la gran ciudad en febrero de 1896 con una carta de recomendación del intelectual cordobés Carlos Romagosa para Mariano de Vedia, director de La Tribuna, donde se lo describe como un joven de "familia pobre, pero distinguida", y como un "liberal, rojo, exaltadísimo en todas sus pasiones".⁹ Gracias a la generosidad de Carlos Vega Belgrano, director de El Tiempo, consigue trabajo como redactor en este periódico vespertino donde colabora con artículos literarios y de actualidad.

El joven poeta hace su presentación literaria en El Ateneo de Buenos Aires, en mayo de 1896, donde lee sus poemas "La marcha de las banderas", "Mentempsicosis" y "Profesión de fe". Rubén Darío celebra al joven Lugones, "poeta socialista", incluyéndolo, junto Jaimes Freyre y José Asunción Silva, entre los "modernos" de la "joven América".¹⁰

En el contexto que ofrece el cosmopolitismo del Buenos Aires finisecular, cruce de nacionalidades e ideologías revolucionarias, Lugones continua su militancia socialista iniciada en Córdoba. Participa con un estruendoso discurso en la celebración del primero de mayo del Centro Socialista Alemán Vorwarts¹¹ y, en junio del mismo año, representa al Centro Socialista de Córdoba en el congreso de delegados del poco tiempo antes constituido Partido Socialista Obrero Argentino.¹² El socialismo lugoniano, de corte estético y tonos apocalípticos, destaca al poeta como una figura intransigente y radical. Desde la sede del Centro Socialista de Barracas al Norte, colabora con José Ingenieros y Roberto J. Payró en la organización de la huelga de mecánicos del ferrocarril del sur.¹³ La fogosidad del socialismo lugoniano, no es obstáculo, sin embargo, para que, desde las páginas de El Tiempo, salude al príncipe de Saboya de visita en Buenos Aires, como un representante de la "aristocracia de la sangre", "necesaria y respetable" (PLLL 36); ni tampoco para que festeje a Juan Manuel de Rosas como un tirano genial

frente a la "asfixiante mediocridad" (PLLL 74) de la democracia burguesa.

La mejora de la situación económica hace posible su trabajo como periodista y permite a Lugones casarse con Juanita González, su novia cordobesa. El casamiento, que prescinde de la ceremonia religiosa, se formaliza en el Registro Civil de la ciudad de Córdoba el 13 de diciembre de 1896.¹⁴

En abril de 1897, funda en Buenos Aires con José Ingenieros el periódico socialista revolucionario, La Montaña. Participan en el proyecto y colaboran en el periódico, Rubén Darío, Macedonio Fernández, Julio Molina y Vedia y Alfredo Palacios. En un gesto coherente con su ideario, la publicación fechó sus ediciones de acuerdo con el calendario revolucionario francés. La exasperada violencia discursiva de La Montaña se hace evidente en las secciones a cargo de Lugones, "Los políticos de este país", y de José Ingenieros, "Los reptiles burgueses". El tono provocador e insultante de sus artículos no pasa inadvertido por las autoridades y el intendente de la ciudad, Francisco Alcobendas, multa a los editores y amenaza con el cierre del periódico; en septiembre del mismo año tras doce números, La montaña deja de publicarse.

El 8 de Octubre nace su único hijo, Leopoldo, apodado Polo, y un mes más tarde, noviembre de 1897, aparece Las montañas del oro, poemario publicado por Jorge A. Kern,

gracias al mecenazgo de Luis Berisso, director de La Quincena, y de Carlos Vega Belgrano director de El Tiempo, a quien está dedicado libro en señal de gratitud. El texto, de aspiraciones vanguardistas, destaca no sólo por la novedad de su contenido, sino también por su aspecto, exterior, formato y composición tipográfica. Rubén Darío lo festeja desde las páginas de El Tiempo poniendo de relieve sus influencias, Victor Hugo, Paul Verlaine, Leon Bloy, así como la violencia de su ritmo y tono de enunciación.¹⁵

Durante esta etapa de juventud se hacen evidentes los interés de Lugones por la teosofía, doctrina esotérica fundada por la aristócrata rusa Helena Petrovna Blavatsky y el Coronel Henry Steele Olcott. A mediados de septiembre de 1898, se inicia ritualmente en la Rama Luz, secta teosófica en la que también participan Alfredo Palacios, Rubén Darío, y José Ingenieros.¹⁶ Prueba de sus tempranos intereses por esta doctrina hermética la constituyen sus colaboraciones en la revista Philadelphia, órgano oficial de la Rama Luz, donde el poeta critica el positivismo característico de la ciencia finisecular.

El carácter radical del socialismo revolucionario del joven Lugones, poco dispuesto a los matices propios de toda actividad política, lo enfrenta con la línea más moderada que encarna la cúpula del Partido Socialista, encabezada por Juan B. Justo. Enfrentando a la dirigencia partidaria, Lugones

junto con Ingenieros, defensores ambos de un "marxismo intransigente", promueve, en noviembre de 1899, la fundación de la Federación Socialista Obrera Colectivista, primera escisión del Partido Socialista Obrero Argentino. La Federación, de corta vida, se reintegrará a las filas partidarias en junio del siguiente año en ocasión del tercer congreso del socialismo argentino. Si bien José Ingenieros retoma entonces su militancia socialista, no es este el caso de Lugones, quien abandona definitivamente toda relación con el partido de Juan B. Justo.¹⁷

3. Un poeta burocrático

La entrada del joven poeta en los círculos del poder y la cultura oficial de Buenos Aires, contemporánea de su ruptura con el socialismo, no puede separarse de su amistad con el que será dos veces presidente de la Argentina, el Gral. Julio A. Roca. En marzo de 1898, Lugones se integra como redactor en el diario La Tribuna, órgano periodístico del roquismo, dirigido por Mariano de Vedia. Allí, según lo ha relatado Joaquín de Vedia, el joven poeta conoce, en un encuentro memorable, al Gral. Roca, quien será en adelante su protector y amigo personal permanente.¹⁸

Por intermedio de Roca, Lugones ingresa en junio de 1898 como auxiliar en la Dirección General de Correos y Telégrafos compartiendo sus tareas con Rubén Darío que también trabajaba

en esta oficina. En una rápida carrera burocrática, es promovido ese mismo año a Jefe del Archivo, Director de la Revista de Correos, y al año siguiente, a Jefe de la Oficina de Inspección y Control.¹⁹

Su trabajo de oficina no es obstáculo, sin embargo, para su colaboración con cuentos y poemas en publicaciones porteñas: Caras y Caretas, Iris, Arlequín y la Revista de Buenos Aires.

Gracias siempre a su amistad con Roca, Lugones es designado en octubre de 1900 Visitador General de Enseñanza. Desde su cargo en el ministerio de educación, Lugones apoyará decisivamente las reformas pedagógicas promovidas por el ministro de educación Osvaldo Magnasco, tendientes a la implantación de una "educación integral" de corte fundamentalmente nacionalista. Con motivo del Congreso Científico Latino-Americano, celebrado en Montevideo en 1901, el poeta pronunció un extenso discurso defendiendo la subordinación de la enseñanza a las necesidades prácticas de la vida política del estado.²⁰

Como personaje ya destacado del ambiente intelectual de Buenos Aires, Lugones participa en octubre de 1902 en el funeral cívico organizado en homenaje a Emile Zola, símbolo político tras su intervención en el proceso Dreyfus. En su discurso en el teatro Victoria el poeta abunda en ataques contra el ejército y el clero: "la fuerza bruta del

militarismo y la fuerza ciega de la fe".(EZ 5) Pese a la contundencia de su contenido, una lectura atenta de la conferencia permite observar, sin embargo, el embrión de lo que serán los grandes temas lugonianos durante su etapa liberal: la defensa de una libertad absoluta y la crítica correlativa del "dogma de la obediencia": la ley, sea de origen religioso o militar.

Tras renunciar a su cargo en el ministerio de educación, debido a conflictos políticos, Lugones escribe en el periódico El País, hasta que, en junio de 1903, el gobierno, a través de su ministro Joaquín V. González, le encarga la elaboración de una monografía histórico-descriptiva de las ruinas jesuíticas de la provincia de Misiones. En cumplimiento de esta asignación, pasa medio año en la selva misionera en compañía de su hermano Ramón y del escritor Horacio Quiroga, quien participa como fotógrafo de la expedición arqueológica.²¹ El resultado de este trabajo es El imperio jesuítico, libro que Lugones publicará en 1905. Lejos del formato de un informe aséptico y descriptivo del estado de las misiones jesuíticas, el libro concluyó siendo un ensayo histórico cargado de efectos literarios, en donde el autor abunda en sus críticas a la iglesia católica y al despotismo de la España imperial.

La integración de Lugones en la burocracia del estado es paralela a su evolución político-ideológica. En noviembre de 1903 dicta una conferencia en apoyo de Manuel Quintana,

candidato presidencial del Partido Autonomista. El discurso, verdadero hito en el desarrollo del ideario lugoniano, marca la ruptura definitiva con su militancia socialista de juventud y, al mismo tiempo, prueba la adhesión del poeta al liberalismo defendido por el partido del Gral. Roca. Alejado ya de toda oposición al orden constituido, Lugones, invocando la autoridad de Sarmiento, modela la historia nacional como un conflicto eterno entre la civilización y la barbarie y, a modo de disculpa pública, reniega ante su auditorio de su anterior adhesión al socialismo. La conferencia dio lugar a duras críticas desde la izquierda. Enrique Dickman en el periódico socialista La Vanguardia acusó al poeta de haber "vendido su primogenitura por un plato de lentejas".²²

En retribución por su decidido apoyo al oficialismo gubernamental, Lugones es designado, en noviembre de 1904, Inspector General de Enseñaza Secundaria y Normal. La más importante de sus actuaciones en el cargo consistió en la convocatoria oficial de un congreso docente celebrado en febrero de 1905.²³ Didáctica, texto publicado cinco años después en ocasión del centenario de la revolución de independencia argentina, constituye un compendio de las ideas pedagógicas que animaron su labor como Inspector de enseñanza: la educación como herramienta del estado, su crítica de todo dogmatismo y la necesidad de formar a la mujer como madre de futuros ciudadanos.

El giro lugoniano hacia liberalismo cristaliza definitivamente en julio de 1905, en una conferencia que Lugones dicta en el Club del Progreso de la ciudad de Corrientes. El poeta justifica allí su transformación ideológica como resultado de su necesidad de cambio y permanente inquietud intelectual. "Sólo la ignorancia es inmóvil", dice Lugones, "aprender es cambiar constantemente de posición respecto a las ideas, respecto a vosotros mismos, respecto a la vida".(CP 7-8)

4. Del modernismo a la nación

La estabilidad económica que brinda a Lugones su ingreso, de la mano de Roca, en las filas del círculo oficial político-cultural porteño, le permite desarrollar una copiosa labor literaria. En 1905, año que aparecen Los cantos de vida y esperanza de Rubén Darío, Lugones publica Los crepúsculos del jardín. El libro, vinculado por la crítica a Albert Samain y su Au Jardin de l'infante, recoge un muestrario de poemas de contenido amoroso y erótico publicados originalmente en diarios y revistas argentinas y uruguayas a partir de 1897. Lejos de la majestuosidad épica de Las montañas del oro, Lugones trabaja con cuidado de orfebre, el tema de la mujer de una forma refinada, cuando no decadente, no exenta, pese a ello, de una enorme violencia.

1905 es también el año de publicación de La guerra gaucha. De aspiraciones épicas, el libro narra las hazañas de

las tropas del norte argentino comandadas por el Gral. Güemes durante de la guerra de la independencia. Verdadero ejercicio retórico repleto de arcaísmos rescatados con la paciencia del diccionario, cuando no artificiosamente elaborados por el poeta, La guerra gaucha es un texto de lenguaje deliberadamente oscuro e inaccesible. Sobre el fondo del relato histórico, Lugones desarrolla muchos de los problemas centrales de su escritura: la figura del héroe, la mujer, el conflicto entre la naturalidad orgánica y la ley, la violencia y la guerra.

En desempeño de su cargo de Inspector General de Enseñanza, Lugones viaja en marzo de 1906 a Europa en misión oficial de estudio de los planes de enseñanza y visita Paris, Amberes, Copenhague y Estocolmo.²⁴ Ausente del país, apareció Las fuerzas extrañas. El libro recoge cuentos de ciencia ficción y ensayos de contenido teosófico haciendo evidente la influencia de H. G. Wells, y La doctrina secreta de Helena Petrovna Blavatsky. Varios de los relatos habían sido previamente publicados en la revista teosófica Philadelphia. El "Ensayo sobre una cosmogonía en diez lecciones", con el que concluye el libro, resume ideas esotéricas sobre el origen y desarrollo del hombre y del mundo.

La muerte del presidente de la república, Manuel Quintana, en marzo de 1906, y la formación de un nuevo gobierno tras la asunción de José Figueroa Alcorta, determinan la renuncia de Lugones a su cargo de Inspector

General de Enseñanza. El poeta opositor al nuevo gobierno, ingresa en la redacción del periódico El Diario de Manuel Láinez, donde se desempeña como vicedirector.²⁵

Lugones inicia en estos años una relación decisiva con el ejército que se prologará a lo largo de muchos años. Pese a su posición opositora al gobierno, comienza a asistir al Círculo Militar Argentino donde recibe lecciones de esgrima del maestro italiano Luis Luchetti. Producto de este vínculo institucional, dicta en 1908 una conferencia en el Círculo Militar titulada El ejército de la Ilíada. La conferencia, constituye, no sólo la primera disertación lugoniana ante un auditorio militar, sino también la primera manifestación de una de sus grandes preocupaciones: el helenismo y la traducción y comentario de los textos de Homero.²⁶

En 1909 se publica Lunario sentimental. El libro, influido según la crítica por L'Imitation de Notre Dame la Lune y Derniers Vers de Jules Laforgue, constituye la prueba de una amplitud del registro capaz de dominar diferentes géneros, temas y estilos. En un canto irónico y sarcástico a la luna, astro femenino reverenciado dentro del credo teosófico, el poemario, en un esfuerzo enciclopédico, parece querer agotar las posibilidades metafóricas de su objeto. Lunario sentimental cierra la etapa modernista de Lugones, prefigurando, según Jorge Luis Borges, el trabajo posterior de la poesía vanguardista de los grupos de "Martín Fierro" y

"Proa".²⁷

Bajo la presidencia de Figueroa Alcorta, la Argentina festejó en 1910 el centenario de su revolución de independencia con importantes reformas urbanísticas en la ciudad de Buenos Aires y con la visita de importantes personalidades extranjeras, entre otras, la infanta Isabel de España. En un contexto de marcado tono nacionalista, el centenario constituyó, no sólo una celebración de los logros del país, sino también un momento de revaluación del proyecto liberal fundador de la Argentina moderna. Ricardo Rojas en su Restauración nacionalista y Manuel Gálvez en El solar de la raza, cuestionaron los valores materiales y los referentes ideológicos del liberalismo argentino, reivindicando la supuesta espiritualidad de la tradición hispánica. Por encima de toda crítica ideológica, sin embargo, el centenario fue un momento de consagración de Lugones como poeta nacional. El 25 de Mayo de 1910, el periódico La Nación, en un número extraordinario publicó el "Canto a la Argentina" de Rubén Darío y "La Oda a los ganados y las mieses" de Lugones.

1910 fue un año de intensa labor para el escritor. A modo de homenaje a la patria en su centenario, Lugones publica Odas seculares, Prometeo un proscrito del sol, Didáctica, Las limaduras de Hephaestos. Piedras liminares y, un año más tarde, Historia de Sarmiento. Desde diferentes registros temáticos y genéricos: poesía, mitología, pedagogía, ensayo histórico y estético, la escritura

lugoniana aborda el problema de la construcción de la nación como totalidad orgánica en la imagen de una "madre patria" capaz, no sólo de resolver toda contradicción político-ideológica, sino también de acoger en su seno a ese nuevo agente social que constituye en la Argentina moderna la figura del inmigrante. En Odas seculares, el poeta canta la riqueza de la geografía nacional, tierra madre abierta a los hombres de buena voluntad. En Prometeo construye en clave teosófica el mito estético fundador de la patria. En Didáctica promueve una pedagogía nacional destinada a formar e integrar a sus futuros ciudadanos. Piedras liminares, desarrolla un programa arquitectónico monumental destinado a celebrar la grandeza del país. En su Historia de Sarmiento, Lugones, muy cerca de Thomas Carlyle, narra la biografía de uno de los héroes fundadores de la nación.

Como resultado de esta presencia nacional, Lugones pasa a formar parte en 1911 de la redacción del periódico La Nación de Buenos Aires, en el que hasta entonces había colaborado sólo esporádicamente.

5. Europa y la gran guerra.

Francia constituyó un referente ineludible de la intelectualidad latinoamericana formada en el fin de siglo. Viajar a Europa no era sólo el signo de una consagración, sino también una visita obligada al depósito de los valores de la cultura. En la huella de este itinerario arquetípico,

Lugones, a la edad de 37 años, parte a Europa a mediados de 1911 como corresponsal de La Nación y del diario Sarmiento con el proyecto de instalarse definitivamente en París. Allí frecuenta al Gral. Roca y a Rubén Darío, y dirige la Revue Sud-Américaine en la que colaboran los poetas Paul Fort y Émile Verhaeren, los argentinos Alfredo Casella, Enrique Banchs y Luis María Drago, los españoles Rafael Altamira, Alfonso Posada y Ramón del Valle Inclán y el peruano Ventura García Calderón.²⁸ En París, publica en 1912 El libro fiel, poemario dedicado a cantar el amor conyugal.

Durante su estancia en Europa, Lugones se dedica intensamente al periodismo enviando crónicas semanales a La Nación y Sarmiento sobre política internacional, sucesos culturales y costumbres y modas europeas. Visita el Salón de otoño del Grand Palais, donde observa horrorizado las muestras de la nueva pintura y el cubismo que catalogará como la "estética del mamarracho". El tema obsesivo de sus crónicas lo constituye, sin embargo, "el problema feminista": la presencia de la mujer en la vida pública, la pérdida del sentido de la maternidad, la potencial disolución de la familia y influencia nefasta de la prostitución.

Lugones regresa a Buenos Aires en marzo de 1913 y dicta en el teatro Odeón un ciclo de conferencias sobre el Martín Fierro al que asistió el presidente de la república Roque Sáenz Peña y también el Gral. Roca. En uno de los gestos fundadores de la literatura argentina, el poeta canoniza al

Martín Fierro como poema épico nacional entrocando el texto con la tradición de los cantares del gesta y la épica greco-latina. Cifra de la aptitud de una raza, el Martín Fierro se define en la lectura lugoniana como el libro sagrado de la patria. Las conferencias, publicadas en 1916 en El payador, hacen evidente la evolución del pensamiento político de nuestro autor. Lejos ya de su celebración de la nación como espacio abierto a la inmigración, Lugones presenta al inmigrante como una figura impura y amenazante para el bienestar de la patria.

De vuelta en Europa, Lugones es testigo de la carrera de armamentos que anticipa el inicio de la primera guerra mundial. En sus artículos en La Nación y Sarmiento, recogidos en 1917 en Mi beligerancia, denunciará insistentemente el combate entre la "civilización de la fuerza" y el "dogma de la obediencia", encarnado en el militarismo germánico, y la "civilización de la libertad" de Francia, "madre patria" de los intelectuales y nación heredera de los valores de la latinidad. El estallido de la gran guerra en julio de 1914, obliga al poeta a regresar a la Argentina.

Tras su viaje a Europa, Lugones se reintegra a su actividad de periodista de La Nación. En marzo de 1915, sin embargo, es nombrado Director de la Biblioteca Nacional de Maestros. Su excelente gestión en el cargo supuso un importante incremento de los fondos de la biblioteca, así como la creación de nuevas salas de lectura.²⁹

La publicación en 1915 del Elogio de Ameghino, que apareció originalmente como folletín en La Nación, es una muestra del tono que domina sus biografías: la celebración del hombre de genio como "ser superior" y figura heroica formadora de los destinos de la raza y la comunidad nacional.

El amor de lo helénico, que acompañó siempre a Lugones, se hace evidente en estos años en las conferencias que dicta en 1915 en la Universidad de Tucumán sobre las artesanías de Atenas, y en 1916 en el teatro Odeón de Buenos Aires sobre La Ilíada y La Odisea. Las industrias de Atenas de 1919, y los Estudios Helénicos recogen y reelaboran este material.

El desarrollo de la primera guerra mundial, promueve en Lugones una intensa actividad política en defensa de la causa de los aliados. El poeta integra, junto con Alfredo Palacios, Ricardo Güiraldes, Ricardo Rojas y Alberto Gerchunoff, la Comisión Nacional de la Juventud que promueve la ruptura de la Argentina con las potencias centrales y la participación del país en la guerra siguiendo el ejemplo de los Estados Unidos y de Brasil. En octubre de 1917, Lugones habla en defensa de la causa de los aliados en Montevideo desde los balcones de la casa de gobierno.³⁰ Reflejo fiel de su posición ante el conflicto europeo, sus artículos de La Nación, recogidos en 1919 en La torre de Casandra, arremeten contra la barbarie despótica del militarismo alemán, heredero del fanatismo cristiano y su "dogma de la obediencia".

Por su a su campaña en apoyo a Francia durante la

guerra, Lugones viaja por última vez a Europa a fines 1921, como invitado por el Comité France-Amérique, recibe la Legión de Honor y visita los campos de batalla de Verdun, el Marne y Lorena.³¹ Sus crónicas publicadas en La Nación, recogen el horror que despierta en el poeta la trágica visión de "los campos de la muerte".

6. El profeta de la hora de la espada

El desarrollo de la guerra se acompaña en Argentina de importantes transformaciones políticas. Como resultado de la reforma de la ley electoral en 1912 por el presidente Roque Sáenz Peña, se implanta el sufragio universal y en 1916 gana las primeras elecciones democráticas la Unión Cívica Radical, partido que recoge e integra en la vida pública las aspiraciones de la gran masa inmigratoria que ha llegado al país desde fines del siglo XIX.³² En el contexto europeo, la gran guerra acelera el estallido de la revolución rusa en 1917. El giro lugoniano hacia el fascismo, a partir de 1922, fue una respuesta a este nuevo escenario político.

Los artículos que Lugones publica en La Nación, tras su retorno de Europa en 1922, (recogidos en La organización de la paz en 1925), presentan la crisis que desata la gran guerra como un acontecimiento semejante a la caída del imperio romano y al comunismo como el inicio de un ciclo análogo a las invasiones bárbaras. El desenlace de la guerra

hace evidente para el poeta, por un lado, el fracaso de la ideología liberal, la democracia y el pacifismo, y por el otro, la necesidad de recurrir a la violencia como instrumento político y a la figura de un líder capaz de imponer orden y disciplina en la sociedad.

La evolución del poeta hacia el fascismo se define en torno a 1923. En un ciclo de conferencias, dictado en el teatro Coliseo de Buenos Aires bajo el auspicio del Círculo Tradición Argentina, Lugones traza el panorama paranoico de una patria amenazada por sus países limítrofes y por los efectos perniciosos de la inmigración importadora al país de las ideas revolucionarias. Lejos ya de su ideario liberal, Lugones reclama en sus conferencias, publicadas en 1925 en Acción, una reacción fascista similar a la protagonizada por Benito Mussolini en su marcha sobre Roma en 1922. Contener la "invasión inmigratoria" exige el recurso a la violencia. Entre las medidas de orden público propuestas por el poeta figura la construcción de campos de concentración para internar a los "extranjeros perniciosos". En un discurso alarmista, Lugones hace de las fuerzas armadas el último custodio de los destino de la nación y funda "la guardia nacional voluntaria", grupo paramilitar destinado a velar por los intereses de la patria, similar a los "camelots du roi" de *L'Action Française* o los "arditi" mussolinianos. Las conferencias del Coliseo contaron con la participación de Manuel Carlés, presidente de la Liga Patriótica, Rómulo Naón

del Círculo Tradición Argentina, Jorge Mitre, director del diario La Nación, el almirante Martín Domecq García, ministro de la marina y el coronel Agustín P. Justo, futuro presidente de la república.³³

En diciembre de 1924, Lugones es invitado por el gobierno peruano a participar en Lima en la celebración del centenario de la batalla de Ayacucho. En su famoso discurso limeño, conocido como el "discurso de la hora de la espada", Lugones hace explícita una vez más su invocación al ejército como "organización jerárquica" y "última aristocracia" frente a los peligros de disolución nacional provocados por la demagogia democrática. El mensaje fascista de sus conferencias del Coliseo y su discurso de Ayacucho fue duramente criticado por Natalio Botana, director del periódico Crítica de Buenos Aires, Alfredo Palacios y la Federación Universitaria de Buenos Aires, y dio lugar a un debate en el Congreso Nacional protagonizado por el diputado del partido radical Romeo D. Saccone.³⁴

En el contexto de esta polémica política, Lugones publicó además Las horas doradas en 1922 y El romancero 1924. Lejos de todo erotismo, la poesía amorosa que allí se recoge idealiza a la mujer como un personaje puro y virginal de perfiles casi infantiles. Jorge Luis Borges y Leopoldo Marechal, poetas de la generación vanguardista agrupada en torno a las revistas Proa y Martín Fierro, criticaron El

romancero como un poemario vacío y caduco en su insistente apego a la rima.³⁵

En 1928, aparecen Nuevos estudios Helénicos y Poemas solariegos. El primero de estos libros recoge conferencias y artículos sobre la Grecia clásica, y traducciones y comentarios de los textos homéricos. Los poemas solariegos evocan el paisaje rural de su infancia cordobesa e intentan dar expresión poética a lo que el escritor considera las puras esencias de la tradición y la raza.

Más allá de su labor estrictamente literaria, el período comprendido entre 1923 y 1930 fue una etapa de intensa actividad política para Lugones. Desde sus columnas de La Nación, el poeta fue el vocero de un fervoroso discurso antidemocrático. Sus artículos de esta época, recogidos y publicados en 1930 por el Círculo Militar en La patria fuerte, insisten en llamadas al ejército como salvador de la patria amenazada por la "ralea mayoritaria" y postulan el modelo de una "Argentina potencia", nación autárquica en lo económico y absolutamente soberana desde el punto de vista político, dirigida por las fuerzas armadas.

La reelección de Hipólito Yrigoyen como presidente en abril de 1928, impulsa los contactos del poeta con los grupos de ultraderecha en torno a la revista La Nueva República, así como su relación con el Gral. José E. Uriburu, jefe de una conjura militar contra el gobierno radical.

En junio de 1930, publica La grande Argentina. Texto

programático de un futuro gobierno revolucionario; el libro articula su ideario fascista desarrollando los ejes de una política de restauración patriótica: planes de educación destinados a la formación del "espíritu nacional", proyectos de salud pública para proteger el "bienestar corporal" del país, el modelo de una nación económica y políticamente soberana y una política de orden público para imponer orden y disciplina en la sociedad.

Especie de D'Anunzio criollo, Lugones participa decididamente en los preparativos del golpe de estado del 6 de septiembre de 1930 que derroca el gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen. Por encargo del Gral. Uriburu, redacta la proclama golpista que arrojan sobre Buenos Aires los aviones del ejército y, desde su puesto en la redacción de La Nación, diseña la primera página del periódico que anuncia a la ciudad el triunfo del golpe militar.³⁶

7. El ideólogo fascista.

Tras el triunfo de la revolución, Lugones surge como la figura civil sobresaliente del entorno militar del Gral. Uriburu. Participa en el acto de homenaje a los cadetes Carlos Larguía y Jorge Güemes Torino, muertos en el golpe militar y, en su labor de intelectual orgánico del gobierno revolucionario, elabora un "Informe confidencial" destinado al Gral. Uriburu donde promueve limitaciones a la libertad de prensa y medidas represivas contra los partidos políticos no

adherentes al gobierno militar.

Sus artículos de La Nación, recogidos en 1931 en Política revolucionaria, insisten en su crítica a la democracia burguesa y al sufragio universal postulando la necesidad de constituir un estado corporativo de corte fascista capaz de poner fin a la lucha de clases.

En el marco de las reformas institucionales que promueve el gobierno de Uriburu se crea la Legión Cívica, grupo paramilitar de legionarios fascistas en el que Lugones participa como figura destacada desfilando en actos públicos y paradas militares.³⁷

La colaboración de Lugones en el gobierno de Uriburu, no se limitó al orden de las ideas. En septiembre de 1930, su hijo Polo, quien se desempeñaba como director del reformatorio de menores de la provincia de Buenos Aires, es nombrado Comisario Inspector Jefe de la Policía Federal. En el desempeño de su cargo, Leopoldo Lugones hijo, implementó una durísima campaña de represión contra radicales y comunistas que incluyó torturas con picana eléctrica; tormento del que se lo considera nefasto inventor.³⁸

Si bien el discurso antidemocrático lugoniano tuvo ecos y resonancias importantes en la sociedad argentina, la radicalidad de su prédica fascista terminó por malquistarlo con los lectores de La Nación; constituido por un público conservador y crítico del populismo yrigoyenista, pero

apegado a ciertas formas de la democracia liberal. En junio de 1931, la dirección del periódico, aparta a Lugones de la redacción del diario.

La salida del poeta de La Nación es sintomática del curso que toman los acontecimientos políticos. El plan de reforma institucional promovido por el gobierno de Uriburu no contó con el apoyo de las fuerzas conservadoras. Lejos del programa fascista de reforma del estado apoyado por Lugones, la presión de los partidos políticos antiyrigoyenistas y de importantes sectores de las fuerzas armadas, alentaba una lenta normalización constitucional. Carente de sostén militar y civil, Uriburu debe convocar elecciones a fines de 1931 que gana el Gral. Agustín P. Justo.³⁹

Desplazado de La Nación, Lugones se integra en la redacción del periódico nacionalista La Fronda, donde colabora sin la asiduidad de su trabajo anterior. En La Fronda, Lugones publica por entregas la que será la última de sus obras El estado equitativo, libro que repite las ideas antidemocráticas y fascistas que constituyen el núcleo de su ideario político.

Tras el triunfo de Justo y alejado de los círculos de poder, se acerca a la juventud nacionalista: Roberto Laferrère, Federico Ibarburen, Olegario Andrade, Alfredo y Marcelo Uriburu, integrando la Liga Republicana; organización de extrema derecha que conspira sin demasiado éxito con

antiguos militares uriburistas.⁴⁰ El 28 de abril de 1932, muere en París el Gral. Uriburu. Lugones, quien fuera uno de sus grandes amigos y admiradores, escribió para La Fronda el editorial de fondo que apareció, al día siguiente, en la primera página del diario. El "poeta de la hora de la espada" celebra al Gral. Uriburu como una figura heroica de la historia argentina, salvador de la patria amenazada por la "canalla mayoritaria".

En medio de su intensa actividad política, Lugones debe enfrentar el escándalo que provoca la entrega del premio municipal de literatura de 1929 a Ezequiel Martínez Estrada. Manuel Gálvez premiado en segundo lugar, acusó públicamente a los jueces, entre los que se encontraba Lugones, de ignorantes, cobardes y mediocres. El incidente dio lugar a una agria polémica periodística.⁴¹

8. Desengaño y suicidio

Marginado de la política argentina, la vida de Lugones durante sus últimos años está marcada por la soledad y la pobreza. Si bien el poeta continuó trabajando como Director de la Biblioteca del Maestro, cargo que ocupó hasta el final de su vida, y mantuvo sus contactos con las fuerzas armadas, gracias a sus regulares clases de esgrima en el Círculo Militar, su figura desaparece de la escena pública del país.

Tras cuatro años de ausencia, Lugones se reintegra a la

redacción de La Nación en junio de 1935. Significativamente, sin embargo, sus colaboraciones de los últimos años abandonan todo tema político de actualidad. El nombre de Lugones desaparece de la editorial del periódico y sus artículos pasan a ocupar la segunda sección del diario, dedicada exclusivamente a asuntos culturales.

El eclipse público de Lugones se hace evidente en su escritura. La progresiva desilusión de sus aspiraciones fascistas parece causar un retraimiento periódístico y literario. Salvo uno que otro cuento de escasa calidad, sus colaboraciones en La Nación, tienen como tema obsesivo la doctrina del perfecto amor desarrollada por Dante en su Vita Nuova y los ideales caballerescos de la épica cristiana. Lejos de todo erotismo "plebeyo", Lugones elogia allí la pureza del amor platónico, y la distancia caballeresca y reverencial que guarda el héroe frente a su dama.

Este elogio del amor platónico debe considerarse, sin embargo, por lo que sabemos de la vida de Lugones en estos años como puramente literario. Desde 1926, el escritor mantiene una relación amorosa con Emilia Santiago Cadelago, joven estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras, a quien conoce en la Biblioteca del Maestro. Los amantes, que firman sus cartas, como "Osolón de Ploguel" y "Aglaura", sostienen una intensa y apasionada relación, de la que es prueba su correspondencia recogida por María Inés C. de Moner Sans en El cancionero de Aglaura. Según Moner Sans, el

romance concluyó abruptamente en torno a 1935, cuando Polo Lugones alertó a los padres de Emilia de los amores de su hija.⁴²

El suicidio, como lo prueban sus Estudios helénicos, fue un problema de reflexión constante del escritor. La "bella muerte", sostenía el poeta, es el destino necesario de todo héroe. Cumpliendo quizás con este destino épico, Lugones, agobiado por su fracaso político y el fin de su relación con Emilia, se suicida el 18 de febrero de 1938, en el paseo "El tropezón" del Tigre, en el delta del río Paraná. El poeta se envena con whisky mezclado con cianuro, dejando inconclusa su biografía del Gral. Roca. Un día antes, significativamente, Roberto Ortiz, primer civil en el poder desde el golpe militar de 1930, sucedía al Gral. Justo en la presidencia de la república.

9. Herencia lugoniana

El 13 de junio, fecha del nacimiento de Lugones se festeja en Argentina el día del escritor. La elección no es arbitraria. Si hay una figura que pueda resumir lo que significó ser escritor en la Argentina durante la primera mitad del siglo XX, esta es la de Leopoldo Lugones. Poeta modernista, intelectual comprometido en los debates nacionales, periodista y escritor polifacético en su amplia gama de géneros y estilos, Lugones está en el centro de la institución de la literatura nacional y en el de los

problemas sociales y políticos que formaron la Argentina contemporánea.

Su estruendoso socialismo revolucionario parece adelantar la radicalidad y violencia del discurso de izquierda durante la década de los sesenta; sus sorprendentes transformaciones político-ideológicas, el abyecto servilismo de cierta clase intelectual; su militarismo funda la nefasta tradición del atropello militar en el país. Pero también su escritura prefigura lo mejor de la literatura argentina. En Lunario Sentimental está la semilla de la vanguardia martínfierrista; en sus mejores cuentos, la sobriedad del tono de Borges; en su ensayística, se vislumbra a Ezequiel Martínez Estrada y a David Viñas.

Hablar de Lugones exige hablar no sólo del escritor sino también de un linaje. Si la obra de un hombre la componen también sus hijos, todo balance de Lugones no puede pasar por alto el triste destino de su familia. El terrible desempeño de Polo Lugones como jefe de la Policía Federal uriburista parece interpretar y materializar la violencia que recorrió el lenguaje de su padre. Siguiendo el modelo paterno Polo se suicida en 1971. Pirí Lugones, nieta del poeta, muere asesinada en 1977 en la Escuela de Mecánica de la Armada, campo de concentración de la última dictadura militar argentina. "Subversiva" en los años setenta, la nieta de Lugones, desaparecida en un campo de concentración, parece ocupar en la parábola de la historia el lugar diseñado por su

abuelo para castigar a los inmigrantes "perniciosos" que amenazaban cincuenta años antes la integridad de la patria. La tragedia de los Lugones concluye con su bisnieto, Alejandro Peralta, quien se suicida en diciembre de 1971 en el mismo lugar elegido por su bisabuelo: las islas del Tigre.⁴³

Notas

- 1 Leopoldo Lugones, Obras poéticas completas 809-810.
- 2 Para una genealogía de la familia Lugones véase: Tomás Alva Negri, El linaje de los Lugones (Buenos Aires: Casa Pardo, 1974).
- 3 Arturo Capdevila, Lugones (Buenos Aires: Aguilar, 1973) 40-42.
- 4 Sobre la juventud de Lugones en Córdoba véase Efraín V. Bischoff, Aquel rebelde Leopoldo Lugones (sus primeros 22 años 1874-1886) (Córdoba: Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1981).
- 5 Arturo Capdevila, Lugones 92-93.
- 6 Efraín V. Bischoff, "Cincuentenario de la muerte de Lugones. Gil Paz y Gil Guerra", La Voz del Interior, 21 de febrero de 1988, 4a. sección: 1.
- 7 Jacinto Oddone, La historia del socialismo argentino, tomo I, (Buenos Aires: Talleres Gráficos La Vanguardia, 1934) 206.
- 8 David Rock, Argentina 1516-1987. From Spanish Colonization to Alfonsín (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987) 165.
- 9 Carlos Ramagosa, "Lugones llega a Buenos Aires", Nosotros 26-28 (1938): 15.
- 10 Rubén Darío, "Un poeta socialista", (PLLL 31).
- 11 Dardo Cúneo, El romanticismo político (Buenos Aires: Transición, 1955) 44.
- 12 Jacinto Oddone, La historia del socialismo argentino, tomo I, 263.
- 13 Enrique Dickman, Recuerdos de un militante socialista (Buenos Aires: Editorial La Vanguardia, 1949) 106-107.
- 14 Leopoldo Lugones (h), Mi padre: biografía de Leopoldo Lugones (Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1963) 92.
- 15 Rubén Darío, "Lo que encontré en Las montañas del oro",

(PLLL 177).

16 Rubén Darío, "Autobiografía", Obras Completas, tomo I, (Madrid: Afrodiseo Aguado, 1950) 133.

17 Enrique Dickman, Recuerdos de un militante socialista 198-200.

18 Joaquín De Vedia, Como los vi yo (Buenos Aires: Gleizer, 1922) 52-56.

19 Alberto Conil Paz, Leopoldo Lugones (Buenos Aires: Huemul, 1985) 67.

20 Conil Paz, Leopoldo Lugones 69-70.

21 Julio Irazusta, Genio y figura de Leopoldo Lugones (Buenos Aires: Eudeba, 1968) 9.

22 Enrique Dickman, "Conciencias vendidas", La Vanguardia, 14 de noviembre de 1903: 2.

23 Juan Manuel Jordán, "Leopoldo Lugones, Visitador General de Enseñanza Secundaria y Normal", Nosotros 26-28 (1938) 283-299.

24 Leopoldo Lugones (h), Mi padre 133.

25 Ventura García Calderón, Leopoldo Lugones (Genève: Revue France-Amérique, 1947) 67.

26 Julio Irazusta, Genio y figura de Leopoldo Lugones 10-11.

27 "Lugones publicó ese volumen el año 1909. Yo afirmo que la obra de los poetas de Martín Fierro y Proa...está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del Lunario. En 'Los fuegos artificiales', en 'Luna ciudadana', en un 'Un trozo de la senología', en las vertiginosas definiciones del 'Himno a la luna'...Lugones exigía, en el prólogo, riqueza de metáfora y de rimas. Nosotros, doce y catorce años después, acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentadamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones". Jorge Luis Borges, "Prólogo", Leopoldo Lugones, El payador (Caracas: Ayacucho, 1979) XXXVI.

28 Conil Paz, Leopoldo Lugones 151-2.

29 Sobre la labor de Lugones como bibliotecario véase: Ezequiel Martínez Estrada, "Groussac y Lugones

(Bibliotecarios)", Leopoldo Lugones, retrato sin retocar (Buenos Aires: Emecé, 1964) 77-81.

30 Conil Paz, Leopoldo Lugones 260-1.

31 Conil Paz, Leopoldo Lugones 283-6.

32 Para un historia de la Unión Cívica Radical véase: David Rock, Politics in Argentina 1890-1930. The Rise and Fall of Radicalism (Cambridge: Cambridge U.P., 1975).

33 Leopoldo Lugones (h), Mi padre 322 y Conil Paz, Leopoldo Lugones, 294.

34 Conil Paz, Leopoldo Lugones 320-3.

35 Jorge Luis Borges, "El romancero", El tamaño de mi esperanza (Buenos Aires: Editorial Proa, 1926) 102.

36 José María Sarobe, Memorias sobre la revolución del 6 de septiembre (Buenos Aires: Ed. Cure, 1957) 253.

37 Conil Paz, Leopoldo Lugones 420.

38 Sobre las actividades represivas de Leopoldo Lugones (h) véase: Analía García y Marcela Fernández Vidal, Pirí (Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1995) 1-15.

39 Para una historia de la participación de las fuerzas armadas en la política argentina véase: Robert A. Potash, El ejército y la política en la Argentina . 128-1945, trad. Aníbal Leal, (Buenos Aires: Sudamericana, 1981) y Alain Rouquié, Poder militar y sociedad política en la Argentina, Arturo Yglesias Echegaray, (Buenos Aires: Emecé, 1981).

40 Federico Ibarguren, Orígenes del nacionalismo argentino (Buenos Aires, Celsius, 1969) 100.

41 Conil Paz, Leopoldo Lugones 429-30.

42 María Inés Cárdenas de Moner Sanz, "Estudio preliminar" a Leopoldo Lugones, El cancionero de Aglaura (Buenos Aires: Tres tiempos, 1984) 14.

43 Esta información, resultado de entrevistas con Horacio Verbitsky, Lili Mazzaferro Osvaldo Bayer y Rogelio García Lupo, se encuentra recogida en el trabajo de Analía García y Marcela Fernández Vidal.

II. Lugones y su exceso como problema crítico

1. Una figura proteica

En una de sus reiteradas y contradictorias evocaciones lugonianas Jorge Luis Borges escribe:

Por la activa pasión de su inteligencia, por la pluralidad de sus inquietudes, por la constante busca de una verdad que tantas veces lo llevo a contradecirse, Lugones constituye en este país un fenómeno insólito. Su personalidad excede sus libros; la imagen que un escritor deja en los otros es también parte de su obra.¹

Si hay una imagen que dé cuenta en Lugones del exceso al que alude Borges, ésta es, sin duda, la de la multiplicidad y la contradicción. Poeta modernista, sacerdote teosófico, pedagogo, padre de la literatura nacional, ideólogo del autoritarismo criollo, escritor prismático, apasionado y apasionante, Lugones fue una figura desbordante, múltiple y excesiva. Su escritura enciclopédica incluye todos los géneros y estilos: poesía modernista, cuentos de horror, ensayos científicos y políticos, biografía histórica, tratados pedagógicos, diccionarios e incluso novelas. Su accidentada carrera política es una sucesión de sorprendentes transformaciones: socialismo revolucionario, liberalismo y fascismo. Sus múltiples y contradictorias influencias incluyen a Hugo, Baudelaire, Lautréamont, Samain, D'Eparbes, Poe, Ruskin, Carlyle y también a Einstein, Madame Blavatsky y Mussolini. Pero sobre todo, como marca de este exceso formal, es necesario hablar de la fuerza, de la pasión, del erotismo desbordante que transpira su voz y su escritura.

Entrar en el universo lugoniano es entrar en un espacio en constante cambio y metamorfosis, un mundo de contrastes absolutos, un ámbito de pasiones extremas. Rubén Darío, en uno de los primeros retratos que nos han quedado del poeta, destaca lo enciclopédico de su escritura, su dominio del "instrumento" y la preponderancia de "su don principal y distintivo: la fuerza":

Ya en la tarea de ideas revélase la inagotable mina verbal, la facultad enciclopédica, el dominio absoluto del instrumento y la preponderancia del don principal y distintivo: la fuerza. Propaganda patriótica, ciencia civil, historia, cuento, enseñanza, discurso ocasional, todo es pletórico, todo está lleno de vital y viril fuerza... No creo que en nuestras tierras de América haya hoy personalidad superior a la de Leopoldo Lugones.²

Atento al erotismo que delata el exceso que caracteriza a Lugones como escritor, Ramón López Velarde, en su retrato del poeta, apunta la lujuria de su palabra creadora:

Uno de los merecimientos para mí más dignos de loor, de Lugones estriba en su lujuria de creador. No pretendo intrigar a los moralistas: aludo a la lujuria del oficio, a la morbidez del estilo, requisito imprescindible para cuantos persigan obra duradera.³

Construyendo la figura monumental de Lugones como poeta americano, Amado Nervo señala lo múltiple y heterogéneo de sus influencias:

No hay alma de artista que no sea dinástica, y a cada una podemos encontrarle su genealogía. Estamos todos influidos por todos; pero, aún así, vamos amasando cada uno nuestra personalidad. Y la de Lugones es poderosa, quizás la más poderosa de América... El lo ha leído todo: las ideas ajenas, las ajenas influencias, las varias reminiscencias, las leves e íntimas sugerencias de sabios.⁴

Lugones, proteo en constante transformación, escritor de disímiles inquietudes y múltiples temas y estilos, es para Manuel Gálvez la figura más "compleja" de la literatura argentina:

No hay en las letras argentinas personalidad tan compleja... sin perderla se transforma en cada libro suyo abordando géneros diferentes. Nadie ha sabido renovarse de tan completa manera. Sus libros de verso apenas parecen obra del mismo autor.⁵

El crítico peruano Ventura García Calderón considera a Lugones un "Genio intelectual latinoamericano". Si en su pluralidad genérica y formal, la obra de Lugones semeja, según García Calderón, un "arca de Noé" de las letras americanas; la fuerza de su voz, otorga al poeta la dimensión profética de un *meneur* genial:

Lugones a essayé tous les genres littéraires; que dis-je! il a quitté souvent la littérature pour l'architecture, la pédagogie ou les mathématiques. Ne voyez pas seulement là le fait d'un esprit aventurier, ni le plaisir de l'acrobate mental qui veut s'avérer à lui-même capable de tours périlleux... Le maître argentin ne m'en vaudra pas, je suis certain, d'admirer son oeuvre comme une Arche de Noé des lettres... Il faut voir aussi dans la curiosité "omnivore" qui fut la sienne la passion de connaître des humanistes... Ceux qui l'ont entendu parler de la France pendant la guerre vanlent sa parole ornée et flamboyante, son don d'improvisateur génial.⁶

No todo fueron elogios, sin embargo. Sus extremos y escandalosos cambios políticos, valieron a Lugones fuertes críticas. Provocador y exasperado en sus declaraciones públicas, Lugones fue acusado de inconsistencia y oportunismo, cuando no de locura. En un enjuiciamiento ideológico que trasciende las valoraciones estético-formales

que venimos enumerando, Natalio Botana, director del periódico Crítica, y uno de sus detractores más tenaces de Lugones, catalogó al poeta como una figura odiosa y desagradable, "payaso" de la política y de las letras nacionales. Lugones, dice Botana,

reparte el veneno con la facilidad con la que difunde en las aguas su tinta el calamar. Es el sonido discordante; la tecla rota, lo desagradable, el molesto imprevisto de los viajes accidentados. Comenzó diciendo esas cosas por "epatar" en un vano prurito de originalidad; ahora es vicio orgánico. Hace mal y piensa mal porque todo su cerebro está ordenado para dañar el pensamiento ajeno.... nada puede ser verdadero en boca de quien no ha hecho más que contradecirse en su pensamiento y en su moral toda su vida.

Para estos hombres hay un sitio: el circo, y un oficio: el de *clown*.⁷

Estos retratos múltiples que nos ha legado la crítica reflejan una figura proteica en sus transformaciones, contradictoria en sus actos y en sus ideas, avasalladora en la expansión de su fuerza; apasionante, incluso para sus críticos. ¿Pero qué fue Lugones? ¿Qué voluntad cementa ese "arca de Noé" que, al decir de García Calderón, conjuga en sus textos teosofía con física teórica, poesía modernista con fascismo, pedagogía y erotismo, biografía histórica y novela? ¿Cuál es la relación que media entre el joven socialista autor de Las montañas del oro, el erotismo de Los crepúsculos del jardín, el pedagogo de Didáctica, el guardián de la pureza de la lengua nacional y el redactor del manifiesto del golpe militar del año 30? ¿Existe una poética lugoniana o, por el contrario, ese kaleidoscopio que es su escritura no es

sino el resultado del conjunto de influencias que delatan sus textos? ¿En cuanto a su política, fue Lugones un "payaso", como lo catalogó Botana, o su zigzagueante itinerario, más allá de variables a veces sorprendentes, manifiesta la determinación y la constancia de un proyecto? ¿Cómo pensar su deriva última hacia el fascismo? ¿Cómo definir ese punto final que, abrupto, como todo en él, marca su suicidio en 1938? Y por último, y no por ello menos importante, ¿cómo hablar de la fuerza, de la pasión, del erotismo de su voz, de ese deseo que, a veces obsceno, circula y hace funcionar a sus textos?

Núcleo y coordenadas de lo que la crítica ha llamado el "caso Lugones", límite, y a la vez, condición de posibilidad de su lectura, hablar de Lugones exige hablar de este exceso y multiplicidad que recorta el universo del escritor. ¿Pero cómo hacerlo? ¿Qué imagen privilegiar en su lectura, la del poeta modernista, la del ensayista político o aquella otra, canónica ya, del "profeta de la hora de la espada"?

2. Su lectura

Cuatro líneas críticas han definido históricamente la lectura de Lugones. La primera de ellas, que catalogaremos como "filial", celebró o repudió la imagen de Lugones como "escritor nacional" y "padre" fundador de la literatura argentina. En su versión apologética, cabría destacar, en primer lugar, los trabajos de sus discípulos y admiradores:

Arturo Capdevila, Julio Irazusta y Ezequiel Martínez Estrada. Semblanzas celebratorias de corte biográfico, estos estudios lugonianos festejan y construyen la imagen monumental del poeta como genio nacional dando prueba de una admiración y de un "cariño filial" que a veces roza con la fascinación. En su Lugones, Arturo Capdevila evoca la imagen "dionisiaca" y "hercúlea" del poeta como figura heroica de la literatura y la historia argentina.⁸ Julio Irazusta, en Genio y figura de Leopoldo Lugones, construye a Lugones como un poeta genial, "vate conductor y guía de un pueblo".⁹ Ofuscado por su devoción y respeto, Martínez Estrada, en Leopoldo Lugones, retrato sin retocar, celebra al poeta como una figura "aurática" de caracteres casi divinos:

Ningún autor ha provocado en mí, un efecto de tal modo fascinador... Lugones no era un hombre como todos los hombres, y lo que yo consideré durante todo ese lapso como un ser de carne y hueso, era simplemente la forma engañosa de un ser sobrenatural.¹⁰

La rebeldía y el repudio frente al Lugones, "escritor nacional" y figura paterna de las letras argentinas, constituye el revés especular de esta primera fascinación "filial". Poeta apegado a tecnicismos formales y encarnación de la institución de la literatura, Lugones constituye para la vanguardia de Martín Fierro en la década de los veinte (Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza y el joven Jorge Luis Borges) el contramodelo frente al que definir un modo de ser y de hacer como poeta vanguardista. Leopoldo Marechal

presenta a Lugones como un "frío arquitecto de la palabra", como un poeta de rimas carentes de cualquier sentimiento o inspiración.¹¹ Eduardo González Lanuza considera a Lugones "un lamentable ejemplo de claudicación y malabarismo".¹² En 1924, en El tamaño de mi esperanza, el joven Borges ultraísta, satiriza a Lugones, autor del Romancero, como un poeta "frangallón" y "ripioso", vacío en su "miseria espiritual":

Muy casi nadie, muy frangallón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro. El Romancero es muy de su autor. Don Leopoldo se ha pasado los libros entregado a ejercicios de ventriloquia... Hoy, ya bien arrimado a la gloria... ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el Romancero y nos ha dicho su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!¹³

La lectura rebelde e iconoclasta de Lugones que desarrolla el grupo de Contorno (David Viñas, Noé Jitrick y Oscar Masotta) prueba, en la década de los cincuenta, la persistencia de Lugones como referencia ineludible en la literatura argentina.

En su Literatura argentina y realidad política, David Viñas desmonta en Lugones, y a través de Lugones, el mito del "escritor burgués" postulando en oposición la imagen sartreana del crítico como figura "comprometida" con la realidad social. En la lectura de Viñas, Lugones "es Prometeo.. luego Apóstol, Vate, Profeta y Estandarte", pero le falta el reconocimiento y la interacción dialéctica del auditorio popular que supone su mensaje. Su suicidio en 1938 no hace, para Viñas, sino confirmar su misantropía y

desprecio por la alteridad.¹⁴

En Leopoldo Lugones. Mito nacional, Noé Jitrik presenta al escritor como una figura metafórica que condensa la literatura nacional. Abordar a Lugones es para Jitrik un intento por desentrañar lo "que significa ser escritor en Argentina".¹⁵ Para el joven Masotta, Lugones --encarnación del escritor institucional-- es el disparador de una lectura de corte existencialista que busca romper con una tradición intelectual de corte y factura académica.¹⁶

Entre el repudio y la celebración, Jorge Luis Borges, y su oscilante valoración de Lugones, resume las dos caras de esta aproximación "filial" al escritor. Si en 1920, el joven Borges ultraísta satirizaba la figura de "Don Leopoldo", ya en 1938, el mismo Borges, alejado de toda postura vanguardista, saluda a Lugones en su muerte como "el primer escritor de nuestra república".¹⁷ Paralela a la evolución de su propia poética, la revaluación borgeana de Lugones culmina en 1960 en el famoso prólogo de El hacedor; una escena de reconocimiento y respeto "filial" que en la genealogía que desarrolla tiene a Lugones como "padre" fundador y figura de autoridad. Dando voz a una fantasía o expresión de deseo, Borges escribe en El hacedor:

Estas reflexiones me dejan en la puerta de su despacho. Entro; cambiamos unas cuantas convenciones y cordiales palabras y le doy este libro. Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación

algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría.¹⁸

Desde Guillermo Ara en 1955 hasta Gwen Kirkpatrick en 1989, pasando por Juan Carlos Ghiano en 1955 y Carlos Horacio Magis en 1960, una segunda línea crítica de corte estilístico y formal privilegió una lectura de Lugones como poeta modernista. Guillermo Ara en Leopoldo Lugones. Etapa modernista estudió el cuadro de influencias y el imaginario que estructuran los tres grandes textos poéticos lugonianos: Las montañas del oro, Los crepúsculos del jardín y Lunario sentimental.¹⁹

En un estudio que toma como punto de partida la estilística de Leo Spitzer, Juan Carlos Ghiano, en Lugones escritor, analizó las marcas de estilo que definen la poética lugoniana.²⁰

Por su parte, Carlos Horacio Magis estudió la influencia del romanticismo y simbolismo francés en el lenguaje, ritmo y metáforas de la poesía lugoniana.²¹ Más recientemente, Gwen Kirkpatrick, en The Dissonant Legacy of Modernismo, situó a Lugones en la tradición del modernismo en un estudio crítico que, apoyándose en Hugo Friedrich, intenta captar la originalidad "disonante" de la voz lugoniana y sus repercusiones en la genealogía y la constitución de la vanguardia latinoamericana. En su exagerada naturalización de las convenciones del Parnaso y del simbolismo, la poesía de

Lugones supone, para Kirkpatrick, por un lado, la ruptura de la sintaxis modernista, y por el otro, la erupción de una nota subversiva que en su "disonancia" prefigura desarrollos posteriores de la vanguardia latinoamericana:

Within the late nineteenth-century matrix, we see poets such as Lugones... reasserting often with violence, certain elements of hierarchy in their poetry, only to deflate subtly within the poetry itself any claims to formal totalities. With their seemingly blind ingenuosness faced with imported and local models, they open the space for a playfulness and experimentation in modern poetry which later poets have used to full advantage.²²

La tercera línea crítica de Lugones y su obra, la compone un conjunto de trabajos de inspiración histórico-social que privilegia la dimensión política del escritor como ensayista y figura pública en el debate sobre la identidad nacional. Desde las aportaciones de Pierre Bourdieu y tomando como soporte textual El payador, el grupo de Punto de Vista (Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, y últimamente Oscar Terán) estudió a Lugones y su tarea de canonización del Martín Fierro en el campo político y cultural del Centenario. Reconstruyendo y situando a Lugones en ese contexto, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo definieron la función del poeta en la construcción y articulación imaginaria de la identidad nacional. La canonización lugoniana del Martín Fierro como poema épico nacional en 1913 es, para Sarlo y Altamirano, un gesto fundador de la literatura argentina y un hecho cargado de resonancias políticas en el debate por la nacionalidad que tiene lugar en

la Argentina hacia principios de siglo.

Definir al Martín Fierro como obra épica o "poema nacional" no significaba, únicamente atribuirle... un determinado estatuto genérico al texto de Hernández. Era también afirmar una identidad nacional, cuyos títulos de legitimidad se encontraban en el pasado... pero que proyectaba sobre el presente su significado.²³

El análisis de Oscar Terán de la lectura lugoniana del Martín Fierro, y de su participación en la "querella de la nacionalidad", sigue, en líneas generales, los planteamientos desarrollados por Altamirano y Sarlo. Para Terán, el "operativo Lugones" resignifica no sólo estéticamente el Martín Fierro, sino también, convierte esa obra en "el epítome de la nacionalidad argentina en el mismo gesto con que la instala en el núcleo de la élite liberal".²⁴ Los estudios del "imaginario de escritor" desarrollados por Jorge Monteleone²⁵ y María Teresa Gramuglio²⁶, constituyen una continuación natural de esta aproximación de carácter histórico-social fundada por el grupo de Punto de Vista.

Dentro de la extensa bibliografía sobre Lugones se destaca, por último, un numeroso grupo de trabajos dedicados a trazar el itinerario biográfico de Lugones como escritor y figura pública. Entre ellos, cabría citar aquí los estudios de Leónidas Vidal Peña²⁷, Carlos Obligado²⁸ y de Alberto Conil-Paz, el último y más logrado trabajo de esta aproximación crítica. Sin profundizar en análisis textuales o problemas ideológicos de fondo, Conil-Paz traza en su Lugones el itinerario del escritor desde su Córdoba natal hasta su

suicidio en 1938, describiendo paralelamente el "mundo" del poeta en Buenos Aires y su contexto europeo.²⁹

A más de 50 años de su muerte, y a través del vasto corpus crítico que lo rodea (más de 700 títulos sólo hasta 1974³⁰), Lugones, múltiple y excesivo, aún nos interpela. "Padre" de la literatura nacional, poeta modernista, pero también, escritor estridente en sus posturas políticas desborda el marco crítico fundado por la lectura de su obra. Trascendiendo gestos "filiales", estudios de "campo intelectual", aproximaciones estilísticas o estudios de carácter biográfico, leer a Lugones en su exceso y multiplicidad exige, a nuestro juicio, construir un marco crítico que permita pensar conjuntamente su poética y su política, y al mismo tiempo, definir una poética y una política capaces de dar cuenta de la pasión y del erotismo, de la fuerza de su palabra y del tono de su enunciación. En el cruce híbrido entre estos tres registros (sentido, poder y deseo) este trabajo se propone leer a Lugones en su exceso y multiplicidad sobre el eje que define el gran proyecto del escritor: la épica.

3. Nuestra propuesta: la épica y el mito

Más allá de su multiplicidad, o mejor aún, en el centro del exceso que lo caracteriza, la épica define el horizonte del proyecto más amplio y general de Leopoldo Lugones: la

construcción de un mundo y una subjetividad heroica. Los títulos de sus libros lo anuncian una y otra vez: Las industrias de Atenas, El ejército de la Iliada, La funesta Helena, Una dama de la Odisea, Héctor el domador, Un paladín de la Iliada, Estudios helénicos, Nuevos estudios helénicos. Desde los primeros románticos hasta el joven Lukács, pasando por Nietzsche, Carlyle, Emerson y, entre muchos otros en el modernismo latinoamericano, Rodó, Alfonso Reyes y Rubén Darío, Grecia y la épica han definido los ejes de una estrategia reiterada de respuesta y enfrentamiento a la modernidad y sus crisis. Pero la épica es en Lugones "algo más". Más que un "tema de época" susceptible de una lectura historicista, o un repertorio de "ideas" a estudiar conforme los parámetros de la historia intelectual, el impulso épico que recorre el universo lugoniano define en su intensidad una verdadera visión del mundo heroica que recorre el conjunto de su vida y su obra: el programa de "aclimatación helénica" que postula el poeta en Prometeo, sus traducciones de La Iliada y La Odisea publicadas en La Nación, sus lecturas de Carlyle, sus biografías de héroes fundadores de la nación --Sarmiento, Ameghino y Roca--, su canonización del Martín Fierro como poema épico nacional; pero también su afición a la esgrima y a los duelos, su obsesión con la metáfora, la dimensión de su "Yo" narcisista, su concepción del cuerpo, su defensa de la pureza de la lengua, su relación con las mujeres o el diseño de una patria monumental que planean sus manifiestos

políticos: La patria fuerte, La grande Argentina. Denominador común que da coherencia al exceso y la multiplicidad que definen al escritor, la épica es en Lugones conjuntamente una poética, una política y una pasión, un deseo exasperado de forma y de sentido.

Las preguntas lugonianas: ¿cómo ser un héroe? ¿Cómo construir un mundo a la medida de sus sueños de absoluto?, obligan a su lector a formular otros interrogantes: ¿cómo se definió e implementó este proyecto en Lugones? ¿Qué espacios lo diseñan y qué relatos lo soportan en su enunciado? ¿Qué identidades y diferencias allí se recortan?

Desde los primeros románticos hasta Bakhtin, la épica, como género y visión del mundo, ha sido definida formalmente en términos de totalidad, orden, unicidad y sentido. Friedrich Schlegel, en su Diálogo de la poesía, destaca el carácter único e indivisible de las "formas antiguas" propias de la épica. "The whole", escribe Schlegel, "rests on the firm foundation of ancient poetry, one and indivisible by virtue of the joyously solemn life and the holy power of the ancient gods".³¹

En On Heroes, Hero-Worship and The Heroic in History, Thomas Carlyle define al héroe como un misionero del orden y la forma. "His mission is Order", sostiene Carlyle, "He is here to make what is disorderly, chaotic into a thing ruled, regular. He is the missionary of Order".³²

Para Ralph Waldo Emerson lo que caracteriza al heroísmo es una actitud militar, la violencia y la fuerza con la que toda figura épica impone su voluntad de absoluto. El heroísmo, apunta Emerson, "is the state of the soul at war".³³

En su Teoría de la novela Georg Lukács sostiene que el género épico es la expresión estética de las "civilizaciones integrales"; un mundo en el que el sentido es un dato inmanente a la vida; un mundo "complete in meaning --in sense-- and complete for the senses".³⁴

En contraste con la apertura característica de la novela, la épica se define para Bakhtin por su monologismo, cierre y acabamiento. El mundo épico, apunta Bakhtin, "is as closed as a circle; inside it everything is finished, already over. There is no place in the epic for any openendedness, indecision, indeterminacy".³⁵

Sintetizando las definiciones antes enumeradas, puede decirse que aquello que define a la épica es una voluntad formal de absoluto: la búsqueda de un paradigma de sentido capaz de cancelar la contingencia propia de la vida.

Coherente con estas definiciones, la épica en Lugones es un proyecto de identidad que, trascendiendo el orden de un contenido temático o ideológico, busca actualizar en todo tiempo y lugar las coordenadas que definen al género y al mundo heroicos, la totalidad, la forma, el sentido, la unicidad y el monologismo. La primera hipótesis fundamental

de nuestra lectura hace de la épica en Lugones el eje que ordena su universo de escritor; una poética, una política y una pasión. La épica, eje que si bien estructura la multiplicidad lugoniana, al mismo tiempo desata los excesos del escritor, es en nuestra lectura un núcleo formal que permite leer el conjunto de la obra lugoniana como un solo enunciado por encima de especificidades temáticas, de género o estilo. En todo caso, siempre y en todo lugar, un mismo proyecto y una misma voluntad: fundar una identidad absoluta, épica en su voluntad de orden y sentido, forma y totalidad.

El mito, por otra parte, constituye, junto a la épica, la otra gran constante del universo lugoniano: el mito del nacimiento del poeta como héroe que narra Las montañas del oro, el mito de la patria heroica que construye El payador y La guerra gaucha, el mito de héroes fundadores de la nación que Lugones escribe en sus biografías de Sarmiento, Ameghino y Roca, el mito del origen de la vida, de los cuerpos y de sus sexos que cuenta Prometeo, la concepción mítica de la política y de la sociedad que articulan sus manifiestos fascistas: La patria fuerte y La grande Argentina.

Lo que define al mito no es un concepto o una idea sino un modo de significación, es decir, una forma. "Le mythe", escribe Barthes, "ne se définit pas par un objet de son message, mais par la façon dont il le profère".³⁶ La antropología considera que el objeto del mito no es otro que articular en un modelo lógico una imagen total y coherente

del mundo.³⁷ El "trabajo" y la verdad del mito no radica, además, en el origen de su material narrativo, sino en su capacidad de dar respuesta a la "angustia" que suscita al hombre la contingencia de la vida y el "absolutismo de lo real".³⁸ Relato performativo constructor de un modelo formal de orden, sentido y absoluto, el mito es, en nuestra lectura, el soporte narrativo de la empresa heroica que anima y da coherencia a la contradictoria obra y figura de Lugones.

Esta disertación tiene por objeto estudiar a Lugones en su exceso y multiplicidad sobre el eje que define su proyecto épico de identidad. En una lectura inmanente al mito que narran sus textos, es decir, en una lectura que participa de su dinámica, lógica interna y funcionamiento, nuestro trabajo quiere trazar la historia y la geografía de la empresa heroica lugoniana. El mapa del universo simbólico del escritor que aquí se dibuja estudia el desarrollo e implementación de este proyecto en tres registros: 1) subjetivo: ¿qué es un héroe en Lugones y cómo se lo define? ¿Cómo la escritura lugoniana construye para el escritor un modelo heroico de subjetividad? 2) Político-ideológico: ¿cómo evoluciona la ideología lugoniana desde el socialismo revolucionario de su juventud hasta el fascismo? Dicho de otra forma, pretendemos estudiar la historia de la empresa heroica lugoniana como la genealogía de un fascista. Y 3) textual: es decir leer la historia del proyecto épico

lugoniano como la historia de su propia escritura. ¿Cómo ponen en escena los textos lugonianos en la superficie misma de su forma, como tema, motivo, desarrollo, personajes, o figuras de estilo la historia del proceso de construcción de una identidad épica? Nuestro trabajo, pues, intenta definir el modo de producción épico lugoniano.

Leemos a Lugones desde la épica. Debe quedar claro al lector, sin embargo, que no es ésta una lectura heroica de Lugones. No sólo no leemos todo Lugones, sino que tampoco leemos el *Todo* en Lugones. Frente a la empresa totalizante y totalitaria que es la épica en Lugones, y a contrapelo del mito que la narra, nuestro trabajo construye un relato discontinuo y un mapa fragmentado, que escribe y se inscribe en los límites e imposibilidades del proyecto heroico lugoniano y de cualquier empresa crítica con pretensiones de totalidad. Leyendo a Lugones en negativo, nuestra lectura no se interesa tanto por lo que dicen sus textos como por aquéllo que su escritura no pudo escribir y sus críticos no pudieron leer: los lapsus de su discurso, el vacío de sus formas y aquéllo que, protuberante y enfático, lo compensa y lo obtura: el *No-Todo*, el otro, la diferencia, la novela, si se quiere; ese "algo más" que, por un lado subvierte la imagen total y coherente, épica del escritor, y por el otro despliega desbordante la fuerza de su figura heroica. Leyendo a Lugones desde sus límites e imposibilidades queremos estudiar el problema crítico que ha definido la lectura

histórica de su obra: el exceso y la multiplicidad que recortan el universo del escritor. Lejos de toda voluntad heroica, pero también, separándonos de toda ideologización del margen y la diferencia, nuestra tesis estudia, en un doble movimiento, las condiciones de (im)posibilidad del proyecto épico-mítico lugoniano. La primera hipótesis de nuestra lectura hace de la épica el eje y el denominador común que da coherencia a los múltiples Lugones. La segunda considera el exceso y la multiplicidad que definen el universo lugoniano 1) una marca formal de los límites e imposibilidades que enfrenta el escritor en su intento por construir una identidad y un mundo épicos; y 2) una frontera que, en su carácter excesivo y desbordante, otorga consistencia ontológica, posibilidad de ser, a ese absurdo sueño de absoluto que es la épica en Lugones. ¿Cómo este proyecto heroico trabajó sus límites e (im)posibilidades? ¿Cómo escriben y reescriben sus fronteras estos textos? ¿Qué otro se dimensiona en ese margen? Y por último: ¿cómo en su intento por hacer de Lugones un mito americano, un héroe de las letras argentinas, la crítica (re)velo, borró y al mismo tiempo mostró, ocultó y a la vez exhibió, los límites e (im)posibilidades de ese proyecto y de su empresa mítica de canonización heroica del poeta como el "escritor nacional"?

3. Marco teórico

Nuestro trabajo estudia en Lugones el proceso de

construcción de una identidad heroica. El concepto de "construcción" de una identidad se vincula teóricamente en el panorama crítico postestructuralista a la figura de Michel Foucault y a sus estudios genealógicos de la subjetividad moderna. En sus trabajos sobre la locura en la época clásica, el régimen penal moderno, y en su Historia de la sexualidad, Foucault desarrolla una crítica de la metafísica del sujeto donde la identidad se define como un efecto performativo del poder y del saber. Estudiar el proceso de construcción de una identidad es, para Foucault, por un lado, analizar sus condiciones de "emergencia" en una "formación discursiva" que está determinada histórica, política y socialmente; y por el otro, describir las estrategias de poder y de saber que se constituyen en esa construcción discursiva e institucional.³⁹ Efecto de un discurso, y un poder absoluto que no reconoce resistencia o alteridad, la identidad subjetiva es para Foucault el producto logrado y realizado de una máquina institucional de poder y de saber --la escuela, el taller o la prisión. Lejos de Foucault y sus genealogías, nuestra lectura de Lugones no pretende reproducir miméticamente el imaginario totalitario y totalizante que construye su empresa épica de identidad, ni tampoco reconstruir sus condiciones histórico-sociales de "emergencia". Nuestro trabajo, por el contrario, al estudiar el desarrollo de la empresa épica lugoniana en su dimensión textual; es decir, desde el interior del mito que la soporta en su enunciado, y desde sus

límites, márgenes e imposibilidades, necesariamente se aleja de todo historicismo.

Nuestro proyecto de lectura se aproxima, en cambio, a los planteos y desarrollos de Jacques Derrida y la deconstrucción. El análisis de la "diseminación" del sentido en el escritura lugoniana, la crítica de su logocentrismo heroico, y el estudio de la función subversiva de la *différance* en su imaginario mítico, no son tareas ajenas a nuestro trabajo. Queremos leer lo no dicho en la escritura lugoniana y pensar lo impensado e impensable por sus críticos. Semejante lectura, sin embargo, no pretende deconstruir a Lugones. No sólo no queremos estudiar la "lógica suplementaria" de su escritura, sino que tampoco pretendemos abordar la figura múltiple y escandalosa del escritor como una suerte de *Pharmacos* de la literatura argentina. Estudiando a Lugones desde sus márgenes, nuestra tesis no se limita a constatar obsesivamente la imposibilidad del proyecto de absoluto que es la épica en Lugones. Por el contrario, asumiendo como punto de partida la imposibilidad radical de su empresa heroica nuestro trabajo se pregunta: ¿cómo la escritura mítica lugoniana construye un modelo lógico capaz de superar la contradicción que supone la imposibilidad absoluta de su proyecto heroico de identidad? ¿Cómo se cancela en Lugones ese límite? ¿Cuáles son las marcas de ese trabajo en sus textos?

Nuestra lectura próxima a los desarrollos del

psicoanálisis de inspiración lacaniana, postula la posibilidad de una identidad *qua* imposibilidad; la posibilidad en Lugones de una identidad que se afirma absoluta sobre el vacío último sobre el que descansa su proyecto mítico-heroico. Al *Todo* épico nuestra tesis opone la nada: un vacío que con Jacques Lacan conceptualizaremos como lo *Real*, "lo que no cesa de no escribirse", lo imposible; un núcleo ahistórico e irrepresentable; un espacio sublime para Kant o sagrado para la antropología que, separando al ser del *Todo*, al hombre del héroe, a la historia del mito, a la representación de aquello que representa, a la conciencia de la conciencia absoluta de sí, funciona, como falta, como la condición de posibilidad de la realidad "objetiva" del sujeto y del orden simbólico y social.⁴⁰ Estudiando a Lugones y a su empresa épica sobre el fondo de su imposibilidad radical, nuestra disertación quiere demostrar: 1) que todo Lugones (su política, su poética y sus pasiones), y que el *Todo* en Lugones (el imaginario mítico-heroico que construye su escritura) se define como un intento por cancelar en la representación ese límite constitutivo y constituyente del orden social y simbólico; y 2) que el exceso pasional, esa fuerza desbordante de la que hablan sus críticos⁴¹, ese erotismo que destila su escritura, no es sino la manifestación de un *surplus* energético que, brotando desde ese vacío *Real*, sagrado o sublime, inscribe lo que con Lacan

conceptualizaremos como el goce, la pura negatividad de aquello que más allá del placer apunta al instinto de muerte. Estudiar el desarrollo del proyecto lugoniano de construcción de una identidad épica es así: 1) estudiar las estrategias que en el campo subjetivo, político ideológico y textual, Lugones y su escritura despliegan en su intento por cancelar ese vacío *Real* que funciona como la condición de (im)posibilidad de su proyecto mítico-heroico; y 2) estudiar la economía que regula en su textos ese *surplus* que apunta al campo del goce.

Buscando la (im)posibilidad del proyecto heroico lugoniano, y atento a los tres registros que recorre su lectura (subjetivo, político-ideológico y textual), nuestro trabajo construye un marco crítico-teórico que conjuga psicoanálisis, análisis ideológico y análisis narrativo.

Nuestra aproximación al estatuto del sujeto épico se funda en el psicoanálisis. Debe quedar claro, sin embargo, que no pretende ser una psicobiografía de Lugones. No sólo porque la evidente inaccesibilidad del sujeto biográfico, Lugones mismo, la haría imposible sino porque no compartimos uno de los presupuestos básicos del género, a saber: la idea de un "sujeto de supuesto saber" dueño absoluto de su verdad privada. Frente a cualquier concepción totalizante de la subjetividad, léase biográfica, cartesiana o heroica como en el caso de Lugones, nuestro trabajo postula con el psicoanálisis (Lacan) un sujeto descentrado por el deseo y

fracturado como efecto de su inserción en el orden del lenguaje; un sujeto alienado en un decir que, por un lado lo supera y lo niega como entidad plena y total, y por el otro, lo proyecta imaginariamente en un deseo de imposible satisfacción. Al margen de cualquier pretensión biográfica, nos interesa analizar el estatuto del sujeto heroico en el enunciado de su escritura mítica: ¿cómo se articula en el lenguaje de Lugones la construcción del escritor como héroe? ¿Cómo ese "Paladín de la Ilíada" que pretendió ser Lugones hizo posible en sus textos la imposibilidad de su empresa heroica y su propia imposibilidad como sujeto épico? ¿Cuál es la forma de ese deseo de forma y totalidad que omnipresente se lee en todo Lugones?

Nuestro trabajo, fiel a una lectura literal de Lugones, no sólo se distancia de las convenciones de la psicobiografía, sino también intenta evitar las limitaciones del psicoanálisis aplicado. No queremos imponer a Lugones un saber ajeno a sus textos. Por el contrario, buscamos allí un saber, el saber del inconsciente, que inscrito en la letra trasciende al sujeto biográfico. En este sentido, creemos con Lacan 1) que "la practica de la letra converj[e] con los usos del inconsciente", y 2), que en su recurso al psicoanálisis el crítico sólo tiene una ventaja en su posición: "la de recordar con Freud, que en su materia, el artista siempre le lleva la delantera y no tiene porque hacer de psicólogo donde el artista le desbroza el camino".⁴²

El contradictorio y extremo itinerario político ideológico lugoniano, síntoma del exceso y multiplicidad que caracteriza al escritor, constituye uno de los tantos enigmas que rodean a la figura de Lugones. ¿Fue Lugones un fascista o, por el contrario, su radical giro a la derecha a partir de 1923 puede leerse como la evolución clásica de un liberal hacia un conservadurismo extremo? ¿Y qué decir de sus influencias? ¿Pesaron más en su ideario Proudhon, Sorel, Michelet o Mussolini? Dar cuenta del desconcertante universo ideológico lugoniano exige, a nuestro juicio, trascender gestos taxonómicos o genealógicos propios de la historia intelectual. Más allá del orden abstracto de las "ideas", de los valores o influencias, lo que define a Lugones es siempre un estilo, una determinada forma de situarse en todo conflicto ideológico y, sobre todo, una narratividad: una forma absolutamente propia de articular discursivamente los contenidos ideológicos. Coherente con nuestra aproximación teórica al problema de la identidad y su construcción, el concepto de ideología que la informa se funda en la concepción althuseriana de lo ideológico como "una 'representación' de las relaciones imaginarias que los individuos mantienen con sus condiciones reales de existencia".⁴³ Nuestro trabajo, de acuerdo con Althusser, concibe la ideología como una "fantasía", como una estructura narrativa imaginaria que el sujeto construye para definir su lugar en un proceso colectivo e histórico que básicamente lo

excluye y que es, en sí mismo, irrepresentable; y lo *Real*, como un núcleo asintomático, como un límite que, delatando la imposibilidad última de toda construcción ideológica, el sujeto, en la ansiedad de un "momento de verdad", aproxima en momentos de crisis personal o de descomposición social. Lejos de reducir los contradictorios posicionamientos político-ideológicos lugonianos a un efecto de influencias propias de un imaginario de época, o a la expresión marxista de una "falsa consciencia", nuestro trabajo lee las múltiples metamorfosis político-ideológicas lugonianas desde el interior de su proyecto heroico de identidad, como un conjunto de intentos frustrados por parte del sujeto por clausurar en la escritura ese núcleo imposible que en toda construcción ideológica delata lo *Real*: la imposibilidad última de articular una imagen total y coherente del mundo y de la sociedad, la imposibilidad última de su proyecto mítico-heroico de identidad. Para decirlo de otra forma: intento leer el extremo itinerario político-ideológico lugoniano como un conjunto de soluciones diversas al problema común que plantea al escritor la implementación y desarrollo de su empresa épica de identidad.

La escritura constituye el soporte material del proyecto heroico lugoniano. Sus textos no sólo cuentan el desarrollo de esta empresa, sino que también despliegan, en la superficie misma de sus formas, las alternativas y desarrollo de ese proyecto. Tarea autorreflexiva, construirse como héroe

y construir un mundo heroico fue para Lugones escribir épica, escribirse en su propio mito. El concepto bakhtiniano de "género discursivo"⁴⁴ nos permitirá dar cuenta de la dimensión narrativa de la empresa heroica lugoniana. Si, como sostiene Bakhtin, todo género no hace sino traducir una situación de enunciación a una economía de sentido, leer en Lugones el uso de los géneros no será sino leer en la propia materialidad de su escritura el estado y la situación de su empresa heroica de identidad. ¿Cuándo y cómo se escribe épica en Lugones? ¿Qué es lo que se escribe en sus textos cuando no se escribe épica? O dicho de otra forma: ¿cómo traduce la escritura lugoniana la imposibilidad genérica de la empresa heroica que anima al escritor? El estudio del uso de los géneros nos permitirá estudiar el desarrollo de la empresa heroica a nivel de sus textos como un debate y un enfrentamiento entre géneros discursivos.

5. Estructura del trabajo

El mapa fragmentario y discontinuo que dibuja nuestra disertación se abre en una frontera que es a su vez un frente de batalla. Salvaje y brutal, la violencia constituye el primer síntoma del exceso que recorre la escritura lugoniana; la guerra es la forma que estructura el universo simbólico del escritor. Sobre el eje del combate que de forma ininterrumpida ponen en escena sus textos, el tercer capítulo, "Su 'beligerancia'", construye a través de la

guerra una fenomenología del heroísmo lugoniano. Si la épica dibuja el horizonte del proyecto más amplio y general del escritor, la violencia es el motor de esa empresa. Estudiando la forma de la guerra, nuestro tercer capítulo reconstruye la matriz de enunciación de la escritura lugoniana, traza una cronología y un mapa del imaginario del escritor, y presenta sus espacios y personajes: el "Yo" heroico y narcisista que funciona como el sujeto del enunciado de su escritura, el ideal de forma y de sentido que anima a su proyecto mítico-heroico, el enemigo monstruoso que presupone ese modelo de identidad, y los límites e imposibilidades de su proyecto de absoluto. La guerra diseña lo que con Lacan llamaremos el "estadio del espejo" del héroe lugoniano: la escena agónica de una lucha a muerte donde se juegan la identidad narcisista del sujeto épico lugoniano y las alternativas de su proyecto heroico. Los límites del "Yo" épico y de su empresa remiten en Lugones, como veremos, a ese vacío constitutivo y constituyente del orden social y simbólico que desde el psicoanálisis hemos catalogado como lo Real; un espacio que en nuestra topología llamaremos la cueva. La pasión negativa, el "furor" que hace estallar el combate en el héroe lugoniano, apunta en nuestra lectura la inscripción de un *surplus* energético que reenvía al campo del goce, al espacio de aquello que trascendiendo el placer y el sentido inscribe el instinto de muerte. Matriz del universo simbólico lugoniano, el relato que construye el desarrollo de

esta guerra nos permitirá, por último, definir una periodización que dé coherencia a la andadura político ideológica del escritor.

El cuarto capítulo, "Un héroe sin épica", estudia la etapa fundadora de la empresa heroica lugoniana; un período comprendido entre los años 1897, fecha de llegada del poeta a Buenos Aires desde su Córdoba natal y 1903, año que marca su ingreso en el círculo oficial político y cultural porteño de la mano del Gral. Julio A. Roca. Se trata de una etapa de la andadura del escritor marcada en lo político por la militancia socialista revolucionaria del poeta, por cierto vanguardismo modernista, y por el tono profético-apocalíptico de su escritura. Tomando como punto de partida el mito de origen que construye Las montañas del oro, nuestro trabajo estudia al héroe lugoniano y a su empresa de absoluto allí donde Lugones no ha logrado aún definirse e imponerse como el poeta nacional. Allí donde el escritor no ha logrado consagrarse como héroe, sus textos se enuncian desde un límite que en su radical diferencia y negatividad apunta a un espacio asocial, un límite extremo que remite al ámbito de lo que con Lacan conceptualizaremos como el lugar de *La Cosa*, el lugar de un goce imposible, la cueva de nuestra topología. Estudiando la forma del viaje y el régimen de la mirada que regula la escritura del joven poeta este segundo capítulo hará con Lugones la experiencia de esa nada con la que limita su empresa de absoluto. La construcción de una identidad

épica se articula en el imaginario del joven poeta en el interior de lo que llamaremos una lógica del sacrificio; una ceremonia de inmolación del "Yo" que hace posible, en la muerte, la imposibilidad del absoluto mítico-heroico con el que sueña el poeta. El estudio de esta lógica nos permitirá entender el sentido que adquiere la revolución que postula el Lugones socialista: una ceremonia apocalíptica del sacrificio del cuerpo social. Cerrando esta primera etapa, nuestra tesis lee el encuentro entre Lugones y Gral. Julio A. Roca como un momento epifánico en el que el joven poeta encuentra la figura de *Un-Padre*, un ideal homoerótico de perfección masculina.

La épica es en Lugones asunto de hombres. En oposición a la enfática afirmación viril que caracteriza a la escritura lugoniana, el quinto capítulo, "La novia imposible", estudia el lugar y función de la mujer en el imaginario épico del escritor: ¿cómo ese proyecto de absoluta identidad que es la épica en Lugones da cuenta de esa "gran diferencia" que supone la diferencia sexual? ¿Existe una mujer épica? Y si es así, ¿cómo se la construye? Figura portadora de la marca de la castración, ser definido por su falta, la mujer y su deseo funcionan en Lugones como un límite a su empresa de absoluto. Apuntando un exceso que remite a un espacio *Otro*, el deseo femenino inscribe en Lugones la dimensión de un goce que trasciende lo simbólico. Frente a la mujer deseante, aquella que con Lacan conceptualizaremos como *l/a Mujer*, el poeta

postula a la virgen y a la madre como modelos heroicos de femineidad; una mujer completa y absoluta, pura en su carencia de deseo. El problema que plantea a Lugones la diferencia sexual, y la lógica de síntesis inclusiva que regula en su escritura la construcción de una mujer épica, será el núcleo que en este tercer capítulo nos permita: 1) dar sentido al liberalismo que define políticamente a Lugones en el período 1903-1923, 2) desarticular el programa estético-pedagógico que el escritor desarrolla en Didáctica y Piedras liminares, y 3) explicar la función de lo femenino como tema y forma en Los crepúsculos del jardín. Esto permitirá desarrollar algunas hipótesis de lectura de la correspondencia amorosa del poeta publicada en El cancionero de Aglaura.

El último capítulo, "La patria amenazada", centrado en la etapa 1923-1930 del itinerario político-ideológico lugoniano, estudia esta dimensión de la empresa heroica del poeta en su evolución hacia el fascismo: ¿cómo se diseña una patria heroica? ¿Cómo se define y construye un modelo épico de ciudadanía? ¿Existe una política épica? ¿Cuál es el estatuto de la ideología fascista en el interior de la economía de absoluto que postula la empresa mítico-heroica lugoniana? Respondiendo a estas preguntas, este capítulo estudia en primer lugar la imagen mítica de la nación como "estado de belleza" y *Madre-Patria* de "concordia" y armonía ilustrada que el poeta construye en el Centenario, y el rito

de identificación nacional que ponen en escenas sus conferencias de El payador. En un segundo momento analizamos los efectos traumáticos que tiene la Gran Guerra en el imaginario lugoniano, y su función catalizadora en el giro del poeta hacia el fascismo. Por último, y en tercer lugar, estudiamos la arquitectura de la patria heroica y fascista que el poeta construye en La patria fuerte, La grande Argentina, El estado equitativo y Política revolucionaria. El fascismo es, en Lugones, por un lado, una respuesta a los efectos traumáticos de la Gran Guerra en su imaginario épico-mítico, y por el otro la proyección e inscripción en el orden del estado de una violencia pasional que apunta al campo del goce. La construcción de la patria heroica lugoniana tiene como escenario la "guerra nacional" que opone el escritor a ese monstruo que encarna en su imaginario el inmigrante; una diferencia que encarnando el antagonismo, la lucha de clases y la política, inscribe en Lugones y sus textos la (im)posibilidad de la nación como estado de "concordia" y "organismo perfecto". Construir una nación épica es para Lugones, como veremos, proyectar el ideal de una "Argentina potencia", una patria despótica y autoritaria, cerrada a todo disenso político, sin extranjeros y sin diferencias de clases, un estado corporativo de corte fascista.

Una breve reflexión sobre el sentido heroico que adquiere el suicidio de Lugones el 18 de febrero de 1938, programa

"bella muerte" en su escritura, cierra mi trabajo a modo de epílogo.

Notas

- 1 Jorge Luis Borges, "Prólogo", El payador, Leopoldo Lugones, (Caracas: Ayacucho, 1979) XXXIV.
- 2 Rubén Darío, "Leopoldo Lugones", Obras completas, vol. II (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950) 993.
- 3 Ramón López Velarde, "La corona y el cetro de Lugones", Obras (México: FCE, 1971) 479.
- 4 Amado Nervo, "Leopoldo Lugones", Obras completas, ed. Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Placarte, vol. 2. (Madrid: Aguilar, 1962) 391.
- 5 Manuel Gálvez, "Desencuentros con Lugones", Amigos y maestros de mi juventud (Buenos Aires: Kraft, 1944) 229.
- 6 Ventura García Calderón, "Le Génie intellectuel sud-américain", France-Amérique (Mai 1921): 102.
- 7 Natalio Botana, "Hay un argentino que aconseja a nuestro país la traición", Crítica, 24 de febrero de 1928: 2.
- 8 "Mi libro", escribe Capdevila, "tiende a ser, quiere ser, la interpretación de un destino y un testimonio sobre la extraña grandeza de una vida excepcional... Muchos podrán escribir mañana sobre Lugones, aventajándose en diversos aspectos. Pero aventajarme en el cariño... no lo ha de poder ninguno". Lugones, (Buenos Aires: Aguilar, 1973) 10.
- 9 A propósito del estatuto paterno y genial de Lugones, de su multiplicidad y de su fuerza, Julio Irazusta escribe: "Desde que mi padre, allá por 1911, me enseñó, sentándome en sus rodillas, a admirar y recitar las Odas seculares, hasta la última vez que visité a Lugones el año antes de su muerte, la sensación de grandeza que el poeta me producía varió, sin duda, en el grado de conciencia, pero no en su intensidad. Mi maestro Luis Doello Jurado... decía que el poeta era el único hombre que a él le había dado la impresión de ser un genio. Comentando la definición con su autor, repasábamos juntos nuestros testimonios acerca del gran espíritu que en la poesía, la oratoria, la sociología, las ciencias naturales... nos había parecido exhibir la misma riqueza y la misma fuerza". Genio y figura de Leopoldo Lugones (Buenos Aires: EUDEBA, 1969) 21.
- 10 Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Lugones, retrato sin retocar (Buenos Aires: Emecé, 1968) 18-9.

- 11 "Lugones", escribe Marechal "es un frío arquitecto de la palabra; construye albergues inhabitables para la emoción y sus versos tienen el olor malsano de las casas vacías. El ha dicho alguna vez que 'la rima es el descanso de la poesía'; yo agregó que no sólo es el descanso sino el sueño y que en sus consonantes la poesía se ha dormido para siempre". "Filípina a Lugones y otras especies de anteayer", El periódico "Martín Fierro", ed. Martín Prieto (Buenos Aires: Galerna, 1968) 65.
- 12 Eduardo González Lanuza, "Una encuesta a Nosotros", La revista "Nosotros", ed. Noemí Ulla (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969) 304.
- 13 Jorge Luis Borges, "El romancero", El tamaño de mi esperanza (Buenos Aires: Editorial Proa, 1926) 102.
- 14 David Viñas, "Suicidio del escritor burgués: Lugones", Literatura argentina y realidad política (Buenos Aires: Siglo XX, 1974) 71.
- 15 Noé Jitrik, Leopoldo Lugones. Mito nacional (Buenos Aires: Palestra, 1960) 7.
- 16 Oscar Masotta, Leopoldo Lugones y Juan Carlos Ghiano: antimerchantilistas (Buenos Aires: Libreros y Editores del Polígono, 1983).
- 17 Jorge Luis Borges, "Lugones", Nosotros 26-28 (1938): 150.
- 18 Jorge Luis Borges, "El hacedor", Obras completas, vol. 2, (Buenos Aires: Emecé, 1993) 159-160.
- 19 Guillermo Ara, Leopoldo Lugones. La etapa modernista (Buenos Aires: Industrias Gráficas Aeronáuticas, 1955).
- 20 Juan Carlos Ghiano, Lugones escritor. Notas para un análisis estilístico (Buenos Aires: Raigal, 1955).
- 21 Carlos Horacio Magis, La poesía de Leopoldo Lugones (México: Ediciones Ateneo, 1960).
- 22 Gwen Kirkpatrick, The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry (Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1989) 4.
- 23 Carlos Altamirano, "La fundación de la literatura argentina", Punto de Vista 7 (1979): 12.
- 24 Oscar Terán, "El payador de Lugones o 'la mente que mueve

las moles'", Punto de Vista 47 (1993): 43.

25 Jorge Monteleone, "Lugones: canto natal del héroe", Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930), ed. Graciela Montaldo (Buenos Aires: Contrapunto, 1989) 161-180.

26 María Teresa Gramuglio, "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor", Hispanamérica 64-65 (1993) 5-22.

27 Leónidas Vidal Peña, El drama intelectual de Lugones (Buenos Aires: Librería Editorial "La Facultad", 1938).

28 Carlos Obligado, La cueva del fósil. Diálogos increíbles sobre la vida literaria argentina (Buenos Aires: La Facultad, 1938).

29 Alberto Conil-Paz, Leopoldo Lugones (Buenos Aires: Huemul, 1985).

30 Para una bibliografía actualizada de Lugones hasta 1974, véase Horacio Jorge Becco, Leopoldo Lugones: bibliografía en su centenario (1874-1974), (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974).

31 Friedrich Von Schelegel, Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms, trans. Ernst Behler (University Park: Pennsylvania State U.P., 1968) 62.

32 Thomas Carlyle, "On Heroes, Hero-Workshop and the Heroic in History", vol. XII, The Works of Thomas Carlyle (New York: Peter Fenelon Collier, 1897) 423.

33 Ralph W. Emerson, "Heroism", Complete Writings (New York: WM. H. Wise and Co., 1929) 202.

34 Georg Lukács, The Theory of the Novel, trans. Anna Bostock (Cambridge, MA: The MIT Press, 1982) 29.

35 M.M. Bakhtin, The Dialogic Imagination, trans. C. Emerson and Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1987) 16.

36 Roland Barthes, Mythologies (Paris: Seuil, 1957) 193.

37 "L'objet du mythe", escribe Lévi-Strauss, "est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction (tâche irréalisable, quand la contradiction est réelle". Antropologie structurale (Paris: Plon, 1958) 254.

38 Hans Blumenberg, Work on Myth, trans. Robert M. Wallance

(Cambridge, MA: The MIT Press, 1985).

39 Michel Foucault, The Arqueology of Knowledge & the Discourse of Language, trans. A.M. Sheridan Smith (Pantheon Books, New York: 1972).

40 Jacques Lacan, El seminario 20. Aun, trad. Diana Rabinovich, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre (Buenos Aires: Paidós, 1992) 114.

41 Sobre la recepción crítica del exceso y multiplicidad característicos de Lugones y su escritura, véase el apartado 1 de este capítulo titulado "Una figura proteica".

42 Jacques Lacan, "Homenaje a M. Duras", Intervenciones y textos 2, trad. Julieta Sucre y Juan Luis Delmont (Buenos Aires: Manantial, 1988) 65-66.

43 Louis Althusser, "Ideology and Ideological States Apparatuses. (Notes towards an Investigation)", Lenin and Philosophy and Other Essays, trans. Ben Brewster (New Left Books: London, 1971) 121-73.

44 M.M. Bakhtin, "The Problem of Speech Genres", Speech Genres & Other Late Essays, trans. Vern W. McGee (Austin: Texas University Press, 1987) 60-102.

III. Su "beligerancia"

"A vosotros no os aconsejo el trabajo sino la lucha. A vosotros no os aconsejo la paz sino la victoria. ¡Sea vuestro trabajo una lucha, sea vuestra paz una victoria!"

Friedrich Nietzsche¹

1. Primeras armas

Entrar en el universo lugoniano es entrar en un espacio signado por la violencia. Batirse a duelo en las quintas de Belgrano, cargar en el bolsillo del pantalón una Smith & Wetson del 38, practicar esgrima en el Círculo Militar, pistola en el Tiro Federal, escribir, no son en Lugones sino variables de una misma práctica y un mismo proyecto: guerra y violencia. Más allá de valoraciones estéticas y diferencias ideológicas, la violencia y la guerra que supone esta práctica constituye el denominador común de los múltiples retratos lugonianos que nos ha legado la crítica. A poco de conocer a Lugones, Rubén Darío nos presenta al poeta como "fanático", un "convencido inconquistable" de "espíritu vibrante y violento".(PLLL 31) En una metáfora un tanto anatómica, Alfonso Reyes nos habla del "atletismo característico de su fuerte personalidad".² Mario Amadeo, un poco más sobrio, apunta su "espíritu de capitán y conquistador".(R 20) Martínez Estrada hace de Lugones un "soldado civil".³ Masiva, abrupta, salvaje y brutal, primer síntoma del exceso que lo recorre, la violencia constituye una realidad omnipresente en el universo lugoniano.

Reiterados y por momentos excesivos, sus textos no dejan de narrar la historia de una guerra. Su escritura pone una y otra vez en escena las alternativas de un combate. Algunos títulos de sus libros no intentan ocultarlo: La guerra gaucha, Mi beligerancia; "Su beligerancia" habría que aclarar, la guerra lugoniana.

Misión del artista, programa y consigna del escritor, la guerra constituye la escena fundadora y el punto de partida del itinerario del poeta. Julio de 1897, apenas llegado a Buenos Aires desde su Córdoba natal, Lugones habla en El Ateneo. En un texto que puede leerse como un manifiesto de vanguardia, o lo que es lo mismo, como una declaración de guerra, Lugones presenta el programa de la nueva generación literaria. Dice allí el joven poeta:

Nuestra misión es de lucha, de lucha dolorosa y probablemente harto larga. El deber de soldados es intransferible.... Jóvenes soldados del arte, vosotros que habéis decidido entrar en guerra por el ideal... levantad bien alto las banderas y enviad al sol vuestro saludo... ¡Jóvenes soldados del Grande Ejército: presentad las armas!(PLLL 67)

Las armas teóricas y las letras prácticas. Soldado del arte, Lugones dicta en 1905 una conferencia cuyo título --El ejército de la Ilíada-- y el auditorio --el Círculo Militar--, son más que sugerentes. Dice entonces el poeta al auditorio compuesto por un grupo de oficiales del ejército: "vengo a invocar entre vosotros y yo la familiaridad del acero. Mi profesión también es armada".(EEI 14)

Certificado de "dignidad", garantía de hombría,

"secreto" y pulso de la vida, la guerra es para Lugones no sólo condición del artista sino de todo hombre que se precie como tal. Junio de 1913, en ocasión de sus famosas conferencias sobre el Martín Fierro Lugones se dirige al público del teatro Odeón. "El secreto profundo de nuestra vida", apunta allí el poeta, "la 'milicia' de los teólogos, la 'lucha' de los sabios, consiste en que ella es un eterno combate por la libertad. Sin esto no existiría la dignidad de la condición humana. Por ello los hombres no pueden vivir sino peleando de esta manera".(PA 24)

Octubre de 1917, con motivo de la ruptura de relaciones entre Uruguay y las potencias del eje, Lugones arenga a la multitud convocada ante el Palacio de Congresos de Montevideo. Guerrero infatigable, Lugones hace evidente allí una beligerancia, la suya, que trasciende y poco tiene que ver con la coyuntura bélica europea. Dice allí el poeta:

Todas estas cosas, ciudadanos, no han hecho sino empezar. Detrás de la guerra actual contra los déspotas, hay otra guerra dentro de casa y dentro de uno mismo. Es ésa la guerra futura que será menester sostener para eliminar hasta la entraña misma todo lo que reste de iniquidad y de infamia.(LTC 146)

Poeta civil, pero no por ello soldado sin ejército, atento a las necesidades logísticas de su guerra y en un gesto que prefigura a Yukio Mishima, Lugones arma en 1923 su propio ejército privado. En el acto fundador de la Guardia Nacional Voluntaria, el poeta-soldado se dirige al auditorio nacionalista que llena la platea del teatro Coliseo en los

siguientes términos:

Qué vale la vida si no es vivida por el hombre en la lucha que la hermosea, como en la alarma de su soledad magnífica se le encrespa y dora la melena al león.(ACC 63)

Lugones hace explícito el carácter de la "Agrupación patriótica" de "soldados de la nación" que allí se funda. El "programa de acción" de la Guardia Nacional, apunta el poeta, "reconoce la violencia como un medio ante los obstáculos que lo exijan".(ACC 77)

Más que de "hora de la espada", habría que hablar en Lugones de vida de y por la espada. Su arenga de Ayacucho de 1924, su famoso discurso de "la hora de la espada", apunta la necesidad del combate como elemento constitutivo de toda vida que se pretenda completa: "La vida completa", dice allí el poeta, "se define por cuatro verbos de acción: amar, combatir, mandar, enseñar. Pero observad que los tres primeros son otras tantas expresiones de conquista y de fuerza. La vida misma es un estado de fuerza".(LPF 18) Tres años más tarde, septiembre de 1927, Lugones confirma sus postulados desde las páginas de La Nación:

Podemos afirmar que el género humano es una entidad zoológica... feroz como los carnívoros. La guerra constituye para él una función vital, resultante de su índole conquistadora y agresiva. Único entre las fieras, ha creado, todavía la gloria, o sea la complacencia y admiración del triunfo por el triunfo mismo. La ideología pacifista es, pues, contraria a dicha índole.(LPF 23)

La guerra está en el centro de la política lugoniana. Parafraseando a Clausewitz podría decirse que la política no

es en Lugones sino la continuación de su guerra por otros medios.⁴ Una guerra ininterrumpida que no admite treguas ni compromisos legales. En un informe confidencial destinado al gobierno del general José E. Uriburu (septiembre de 1930-febrero de 1932), Lugones escribe hacia 1930: "Toda revolución que se paraliza en el legalismo y en la burocracia dejándose agredir en vez de atacar, está perdida".⁵

Tomar las armas, salir a la calle. El combatiente infatigable que fue Lugones proyecta una y otra vez sobre el espacio público su guerra privada. El 16 de mayo de 1932, el "Breviario político" de Federico Ibarburen transcribe una conversación con el Lugones fascista, ya entonces, "profeta de la hora de la espada":

Yo había pretendido una vez, en tiempos del gobierno provisional [escribe Ibarburen en boca de Lugones] constituir alrededor de tales núcleos patrióticos *pequeñas minorías aguerridas*. Intenté en varias oportunidades despertar en ellas la conciencia del peligro para, de tal manera, probar su CAPACIDAD DE ACCION... En cierta ocasión propuse a un grupo de "legionarios" salir a la calle a quemar "La Vanguardia", que había publicado un editorial injurioso... contra las autoridades de la REVOLUCION. Nos jugaríamos todos por igual en la patriada...⁶

La continuidad del discurso de la guerra que se enuncia en Lugones trasciende el orden de la figuración retórica. Relato performativo, esta guerra-discurso es la afirmación de la identidad del combatiente que allí se enuncia, del presente donde se encuentra como campo de batalla, y del enunciado en el que se constituye como acto de guerra. El

discurso lugoniano postula solamente la posibilidad de decir la guerra para mantenerse en ella en el interior de un orden nacido en la batalla. Producto de ese discurso, el poeta soldado toma la palabra y combate. No hay palabra que no sea de guerra. La palabra soporta la guerra y la guerra se mantiene, se contiene, dentro la palabra. La guerra no es solamente aquello de que se habla en los textos lugonianos (el tema), sino también aquello que los hace hablar, que habla en esos textos (la forma).⁷

La guerra construye en los textos lugonianos un relato que no aparece en ninguna parte, pero que, al mismo tiempo, Lugones no dejó una y otra vez de narrar, una estructura que no es anterior a sus textos sino su resultado pero que, retrospectivamente, los hace posibles y necesarios. Como sostiene Clausewitz, en su "forma simple" toda guerra es un duelo.⁸ El carácter absoluto que adquiere ese duelo en Lugones constituye en su obra un principio de unificación formal. Guerra total, el duelo que es la guerra lugoniana involucra al sujeto, a sus textos y al espacio social que los acoge generando un espacio de encuentro formal que no jerarquiza determinaciones entre estas tres instancias cuya conjugación define el objeto de la crítica literaria. El sujeto es actor en esta guerra que lo constituye. La guerra está narrada por el sujeto en unos textos que son, a su vez, armas en un combate social que los trasciende, pero que, al mismo tiempo,

transcurre en el interior de su forma. La sociedad en Lugones no sólo es arena de combate sino parte interesada en la contienda en que se bate su paladín, en tanto que allí, en sus textos, el autor supone que se juega su destino.

Sujeto, texto y sociedad, batalla de múltiples frentes y simultáneos escenarios, la violencia que recorre el universo lugoniano dibuja el mapa de una guerra total que subvierte en su intensidad, cualquier especificidad de fronteras. Hablar de Lugones exige sin duda hablar de esta violencia que abrumadora, ineludible y obscena por momentos, destila su escritura. ¿Qué es lo que explica y exige esta violencia? ¿Cuál es su lógica y cuáles sus intensidades? ¿Quiénes se enfrentan en este combate? ¿Cuál es el desarrollo histórico de esta batalla sin fin? Guerra y violencia constituyen en nuestra hipótesis de trabajo el motor formal que estimula y hace posible el gran proyecto que anima a Leopoldo Lugones: la épica. La guerra construye, en nuestra lectura, la escena fundadora del universo épico lugoniano, del héroe que quiso ser el poeta, de la epopeya que pretendieron ser sus textos y del mundo mítico-heroico que allí se construyó. Estudiando el desarrollo y la forma de la guerra lugoniana, nuestro trabajo pretende demostrar en este primer capítulo: 1) que la guerra constituye lo que podemos llamar el "modo de producción épico lugoniano"; 2) que es en el interior de la batalla que se libra en sus textos donde se dimensiona la imagen heroica de ese "Paladín de la Ilíada"

que quiso ser Lugones y donde cobra visos de posibilidad ese imposible y absurdo sueño de absoluto que es la épica en Lugones; 3) que son las alternativas de este combate las que dan sentido y coherencia a la laberíntica y a veces contradictoria andadura político-ideológica del escritor.

2. El "Yo" heroico y su programa

La escritura lugoniana es una escritura no sólo desde el yo sino también por el "Yo". Marca del exceso que identifica todo enunciado lugoniano, hablar de la violencia y la guerra en Lugones exige sobre todo, hablar del estatuto del "Yo", porque lo que se juega en la batalla que narran sus textos, es el estatuto del sujeto del enunciado de su discurso de la guerra. Un "Yo" ideal narcisista que carga con las faltas o "pecados" que definen, según George Dumézil⁹, a la figura mítica del guerrero: extrema ambición, soberbia, orgullo, euforia polémica y la libertad impredecible de su conducta. Un "Yo" hipertrofiado, figura autoritaria que no hace sino afirmar una y otra vez su propia y exclusiva verdad: su "Yo". Un personaje de pura exterioridad, un ser de una pieza, carente de secreto o intimidad, que no se sostiene sino en su propio enunciado. Un "Yo", en palabras del propio Lugones, "excesivo, imprudente, impertinente, contradictorio y desagradable", así es como se presenta el poeta en el teatro Rivera Indarte de Córdoba en abril de 1915. "Rebelde a toda soberanía... Peligroso para el orden, celoso de mi libertad

con uñas y dientes: como una fiera; caprichoso de la brisa como un pájaro..."(NEH 221) Un "Yo" absoluto que en su vocación monumental se

siente grande y se imagina al mundo
una inmensa morada;
palacio en que es el rey omnipotente
que rige, y quiere, y manda. (PLLL 14)

Un "Yo" despótico, dispuesto "a proclamar el más intransigente neronismo intelectual" ya que, "dentro del presente estado social, nada revela tanto la personalidad como el abuso y mejor aún la tiranía". (LM 5: 4)

Unico e indivisible, el "Yo" heroico lugoniano se presenta como un personaje autotélico y autosuficiente que se "basta sin faltas ni sobras". Un ser autónomo, plenamente soberano, condenado en sus extremos a la más absoluta soledad. "Fuerte y solo: he aquí la situación del caballero andante" (PA 132), leemos en El payador. "Solos y pocos hicimos en tiempos de la gloria y del honor las mejores cosas" (ACC 42), apunta Lugones en Acción. En los extremos en los que se postula, la soledad de la que se envanece el guerrero lugoniano debe leerse como misantropía, como desprecio y rechazo del semejante. Alceste, el Misántropo de Molière, no es sólo un modelo clásico para este "Yo" desdeñoso y orgulloso, sino una referencia confesa en los textos lugonianos: "Me entiendo mejor con Alceste que con Almaviva" (PH 3, 84), escribe el joven Lugones hacia 1898.¹⁰

La misantropía, la megalomanía, la infatuación ideal del

"Yo" dibujan en el guerrero lugoniano el perfil de una figura narcisista. La violencia es, junto al delirio de grandeza y la libidinización del "Yo", una de las características que definen según Freud a toda personalidad narcisista.¹¹ Hacer del guerrero lugoniano un narciso heroico no es, en todo caso, interpretar a Lugones sino citarlo. En su "Laudatoria a Narciso", el poeta escribe:

Tomaré de ti ejemplo en firmeza i constancia
De corazón mis manos lavaré en tu fragancia,
Para officiar el rito que alumbra la amatista
Con su ojo minervino sobre un altar ipsuista...
Diré cómo moriste de amarte en el completo
Deleite de la consunción, i diré el secreto
Que tus muslos ocultan al placer fornicario...
Oh, dame las propicias lumbres del Arte sacro
I así mi carne pueda fijar tu simulacro...
I así envuelva mi cuerpo, de amor enajenada
Como un larga cinta de seda mi mirada. (LMO 83)

Guerra y épica han constituido históricamente un binomio inseparable. La disposición guerrera constituye, según Carlyle, el atributo fundamental de todo "Gran hombre".¹² Emerson define el heroísmo como "the state of the soul at war".¹³ Guerra y épica no son en Lugones sino variables de un mismo proyecto: la construcción de un mundo y una subjetividad heroicas en su vocación de absoluto. Grecia y la épica constituyen, sin duda, temas constantes en la escritura lugoniana. Como lo señalamos para la guerra, los títulos de sus libros anuncian una y otra vez los mitos de Grecia, y a Grecia misma; además de sus múltiples traducciones homéricas: Las industrias de Atenas, El ejército de la Ilíada, Un

paladín de la Ilíada, La funesta Helena, Una dama de la Odisea, Héctor el domador, Estudios helénicos, Nuevos estudios helénicos.¹⁴ Más allá del orden de un contenido temático, la épica es en Lugones conjuntamente una poética, una política y una economía pasional. Una empresa de absoluto que busca, por un lado, actualizar en todo tiempo y lugar las coordenadas formales que definen al género y al mundo heroico, y por el otro, imprimir en la realidad la imagen absoluta de su "Yo" narcisista. Un proyecto y un destino que en Lugones se afirma con la crudeza de una consigna.

Hacia 1900, en una serie de artículos programáticos publicados por la revista Philadelphia¹⁵, ("Nuestro método científico", "Objeto de nuestra filosofía", "Nuestras ideas estéticas"), Lugones presenta los paradigmas de su empresa épica de identidad, los lemas de guerra de ese "Yo" omnipotente y desmesurado: uno, todo, forma, sentido. Más allá del orden del "fenómeno" y la contingencia de la vida, el objeto de la filosofía lugoniana no es otro que "el descubrimiento de la ley fundamental del pensamiento, cuya ley... *el principio de identidad*, se formularía así: "toda cosa es idéntica a sí misma".(PH XII,793) Ajeno a cualquier lógica experimental, a cualquier contacto con una realidad exterior a sus propios postulados, el "método científico" que afirma la empresa heroica lugoniana tiene por objeto "buscar principios indiscutidos y comunes a todos los estados

intelectuales, vr. gr. la unidad, el espacio, el punto matemático, la forma... verdades indiscutidas e indiscutibles".(PH II,56) Una vocación unitaria y monológica, un deseo exasperado y, por momentos, exasperante de forma y de sentido, que ese "soñador del absoluto" que fue Lugones afirma clara y concisamente: "Queremos religión, queremos que se nos afirme el absoluto"(PH VI,169), escribe el poeta. Absoluto, totalidad, unidad, en el contexto que propone este programa totalizante y totalitario, la misión del artista no puede ser otra para Lugones que "restaurar la unidad sustancial del Todo".(PH VI,159)

"El heroísmo se confunde con el ideal", escribe Lugones, "asumir un ideal es ponerse en situación de heroísmo".(PLLL 35) Especular y redundante, la escritura lugoniana no hace sino construir el ideal de un mítico imaginario heroico que, a su vez, no hace sino repetir incesantemente los paradigmas de orden, sentido y totalidad que animan y definen a su "Yo" monumental. Grecia, Ruskin y el gótico, la Argentina transhistórica de El payador y La guerra gaucha, un mundo pleno de sentido que remite a lo que Lukács ha llamado las "civilizaciones integrales".¹⁶ El ideal neoplatónico de "verdad-bien y belleza"(PRO 240) que postulan sus manifiestos estéticos y las formas orgánicas que lo materializan: la catedral, el poema épico, el templo dórico y el canon de Fidias. Un modelo total y absoluto de identidad que en lo subjetivo remite a los númenes del mundo heroico lugoniano,

los padres fundadores de la patria, Sarmiento, Ameghino y Roca, a los héroes homéricos, a los héroes solares de Prometeo, a Rosas, "hermoso tirano de los ojos azules" (PLLL 74) o Uriburu y Mussolini para el Lugones fascista. Un espacio homogéneo, homoerótico habría que decir, poblado de "Ejemplares humanos superiores" (PA 23), "prototipos de belleza, de bien y de verdad". (PA 27) Hombres hermosos, "dotados" de "atributos" viriles: espadas, sables, lanzas, monolitos. Un ámbito monumental animado por una pasión, "la pasión de lo inmenso". (PLLL 20) Un ideal de desmesura que remite a un mundo de alturas, de cimas coronadas por cóndores, a la orografía de sus títulos: La montaña, Las montañas del oro; a los grandiosos proyectos arquitectónicos dignos de Albert Speer¹⁷ que Lugones propone para la celebración del centenario; o a esa patria absoluta, esa "Argentina potencia" que fabulan sus ensayos políticos. Este es el espacio familiar de los ancestros esenciales que cantan sus poemas. "Los Lunones del Gran Castillo" que prologan Lunario Sentimental. "Los hombres", que cantan sus Odas Seculares; "Los antepasados" a los que están dedicados sus Poemas solariegos, es decir, "la familia de bronce" (PLLL 77). Una galería de grandes hombres que compone lo que Freud llama la "novela familiar" del héroe lugoniano: un mito que articula imaginariamente en el sujeto la genealogía de una identidad.¹⁸ Un relato, en Lugones, poblado no sólo de grandes

padres, sino también, por madres heroicas: la madre patria, la comarca natal, la "Pacha mama", "la antigua madre de los cerros" en La guerra gaucha; o las matronas ilustres madres y compañeras de los héroes, Paula Albarracín, madre de Sarmiento o Penélope, "Dama de la Odisea" en sus Estudios helénicos. Mujeres formalmente completas, puras como la virgen o la doncella griega. En todo caso, el sueño de un mundo que en su armonía indiferenciada carece incluso de sexo y de deseo. Arte, sociedad, sexo, omnipresente, siempre y en todo lugar, un modelo total y absoluto de identidad, la imagen absoluta de un mundo heroico, "complete in meaning in sense and complete for the senses", según Lukács.¹⁹ Un mundo inmediato, idéntico a sí mismo por el acto de excluir de él toda diferencia y que condensa y repite la imagen del "Yo" guerrero y narcisista.

3. El otro monstruoso y la persecución de la impureza

Toda guerra exige un enemigo. El guerrero lugoniano no está solo en el campo de batalla. A su lado, al otro lado de esa frontera que la escritura lugoniana traza y retraza en un binarismo obsesivo, encontramos al otro, al enemigo. El otro en Lugones es siempre un enemigo y el enemigo del héroe guerrero lugoniano es siempre un monstruo. Doble especular, objeto de caracteres negativos, enemigo absoluto, el monstruo es en el discurso lugoniano una figura metafórica que condensa todo aquello que se opone al despliegue de la

empresa heroica del escritor. A la pureza del héroe el monstruo opone la impureza más abyecta, a lo grandioso lo miserable, al orden el desorden, a lo completo, lo inacabado, la mezcla y el exceso, al todo el no-todo. Puede tratarse de los monstruos hembras de origen lunar de Prometeo, de la mujer y su deseo, "las potencias ciegas de la sexualidad representadas por la mujer lasciva"(PRO 18), de la novela y el Dr. Sicardi, de la vanguardia y el futurismo, "la estética del mamarracho"²⁰ para Lugones, de un defecto corporal, de una mancha, del tango: "reptil de lupanar"(PA 92); de un adversario político o de los inmigrantes, "cómplices mulatos y sectarios mestizos"(PA 15) en El payador. Todos ocupan en la escritura lugoniana el lugar y la función del monstruo. Producto y productor de una crisis en el ideal narcisista de identidad que postula el guerrero lugoniano; cualquier diferencia, cualquier alteridad, adquiere en sus textos caracteres monstruosos: una falta de ortografía, un libro mal colocado, el óxido sobre la espada o una chorrera sobre un cañón. En resumen, "un conjunto enteramente opuesto a la idea de gloria pura y serena que el monumento", el ideal decimos nosotros, "debe encarnar".(PL 216) Lugones define así al monstruo en el mismo texto:

la correlación de las formas es un resultado de la adaptación al medio, ley primordial a cuyo acatamiento queda subordinada... la adquisición de la estabilidad orgánica. Fuera de estas condiciones, el ser es un monstruo. Establezcamos todavía como postulado, que el monstruo adolece siempre de fealdad, por falta esencial de armonía en sus formas. (PL 52)

En su multiplicidad anamórfica, el monstruo lugoniano escapa cualquier taxonomía. Otro perverso, íntimo e inmediato, el monstruo es una diferencia radical que hace imposible trazar los límites de una identidad estable o construir, como correlato o en oposición, el campo de lo propio. Absoluta alteridad, el monstruo lugoniano subvierte en su extrema diferencia incluso los límites del lenguaje que permiten designar lo otro como otro y lo idéntico como tal. Más allá de cualquier posible definición, la diferencia invoca siempre en Lugones la dimensión freudiana de lo *Siniestro*, de lo *Unheimlich*, de aquello que, próximo y lejano, familiar y absolutamente extraño, subvierte cualquier posible lógica oposicional.²¹ Interior y exterior al campo de identidad épico, el otro monstruoso es siempre en Lugones una "doble amenaza" (ACC 7), un objeto exterior e íntimo a la vez, transgresor de cualquier límite o frontera.

Otro impuro, el monstruo lugoniano remite a lo que Julia Kristeva ha definido como una diferencia abyecta, es decir, una otredad productora de una crisis en el ideal narcisista de identidad que postula el guerrero lugoniano.²² Manchas, lepra, lo excrementicio, alteridad inasimilable que inscribe su diferencia en el espacio de lo excluido y separado del orden socio-simbólico comunitario; el monstruo lugoniano es una otredad que remite a los límites más elementales y primarios de una identidad, a aquéllo que en una cultura

protege la ley del tabú, de lo innombrable e intocable, a aquéllo que, a falta de palabras, no despierta sino asco y repulsión. El brillo omnipotente del héroe, y de su ideal épico de identidad, oculta en los textos lugonianos la presencia opaca, oscura, del monstruo, pero allí donde la heterogeneidad deja leer por exceso o por defecto la marca de una carencia en la superficie del todo, su escritura oscila mostrando sin transición su reverso: el nadir del cenit heroico, la impureza abyecta de la diferencia más absoluta: el monstruo. "El astro... vive de brillar", escribe Lugones plagiando a Carlyle, "y cuando deja de hacerlo abandona su condición de astro por la oscuridad de la roca".(HS 91)

Cuando esto sucede aparece en sus textos el monstruo,

produciéndole unas caries que le dará todo el aspecto del cascote. Aquéllo además de ruinoso, se volverá repugnante como una afección sórdida. Degenerará en la negrura tuberculosa de una especie de cáncer: la podredumbre cualitativa que el vulgo asigna a tal piedra por definición. Será una decrepitud llagada, en comentario glorificador de la dulce hiperdulia, que lleva consigo, como atributo eminente, la blancura de la salud.(PL 184)

Exceso, desmesura, goce de la palabra, erotismo de la lengua. La presencia del monstruo introduce en la escritura lugoniana el *surplus* de una carga energética que escapa al orden del discurso. El efecto Lugones, ese tono convulsivo inconfundiblemente suyo, es resultado de la intensidad, de la violencia espasmódica, de la angustia que desata en su escritura la presencia del monstruo. La profusión verbal, la saturación simbólica, el horror físico, el asco que despierta

el adversario en la batalla, hacen evidente el combate que la escritura lugoniana libra, en su intento por capturar simbólicamente una diferencia que escapa a sus posibilidades de representación.

Guerra y discurso paranoico se superponen en la escritura lugoniana. Próximos a los famosos delirios del presidente Schreber,²³ los textos lugonianos son el teatro constante de una persecución paranoica: el combate constante entre el "Yo" narcisista sujeto del enunciado de su discurso guerrero, y esa otredad monstruosa e impura que lo acosa desde los límites de la representación. A la soledad del guerrero el monstruo opone su presencia masiva e invasora. Son las "injurias" y "diatribas" que los mediocres, "los gusanos de la gloria"(HS 92), "los térmitas de la fama"(PLLL 68), ese monstruo que es la opinión pública para Lugones, "comedor de cadáveres y apedreador de estatuas"(PLLL 69), proyecta sobre la figura monumental de los grandes hombres. Es la turba, "los rebaños electorales de mestizos, el eterno elemento servil del caudillaje"(HS 257) que invade la ciudad o "la invasión cosmopolita" o "el peligro exterior"(ACC 25) que asalta La patria fuerte. "Los caballos de Abdera"(LFE 123-137), el relato de la sublevación de una masa lujuriosa de brutos salvajes que asalta desde la periferia el recinto de una ciudad amurallada, constituye, quizás, la escena más lograda en la escritura lugoniana de esta reiterada geografía paranoica que construyen sus textos.

4. El combate por el "Yo"

"Yo"-otro, puro-impuro, política, literatura, sexo: la guerra recorta el universo lugoniano trazando un antagonismo extremo que recorre en su conjunto todo el imaginario del escritor. Causa y razón última de la guerra, más allá de cualquier abstracción, sin embargo, lo que está en juego en el combate que reiteradamente narran los textos lugonianos es la supervivencia de su "Yo" hipertrofiado. Tautológico, ser de pura exterioridad carente de cualquier contenido, el "Yo" heroico lugoniano se define como pura propiedad: "Y-yo", apunta Lugones en su "Diccionario portátil para simbolistas", "no todos los hombres poseen esta prenda preciosa. Muchos hay que en vez de tener yo tienen usted".²⁴ Tener un "Yo" o no tenerlo, ése es el problema que enfrenta el héroe lugoniano. "La soberanía consiste ante todo en poseerse" (LGA 42), escribe Lugones, "Cuando digo 'Yo' afirmo, en efecto que soy dueño de mí: condición primordial de la existencia consciente." Causa Sui, ser absolutamente soberano, la afirmación última de esta soberanía hace del "Yo" heroico lugoniano un personaje exterior al orden socio-simbólico comunitario, una figura al margen del contrato social. Próximo al "anarca" en Ernest Jünger, o al "único" de Max Stirner²⁵, el héroe lugoniano, "sin amo ni ley", es un sujeto que se crea su propia ley: "Conforme mi inveterada

costumbre", escribe Lugones, "yo soy el autor de mi deber, de mi beligerancia y de mi estrategia... Yo me hago mi ley, me la doy y me la quito. Si tengo alguna autoridad de eso me viene".(MB 10) Conciencia absoluta de sí, el "Yo" heroico lugoniano afirma una ley y una moral privadas de señor y de guerrero, lo que Hegel ha conceptualizado en la Fenomenología como una "ley del corazón"²⁶: un deseo no mediado que proyecta sobre el mundo la imagen del sujeto que lo encarna en la figura de su "Yo". Megalómano, infatuado "Yo" ideal, que niega el orden del mundo, el guerrero lugoniano remite al interior de su propio discurso a la figura del loco despótico. A propósito de la "enfermedad mental del despotismo", Lugones escribe hacia 1917 una imagen que muy bien podría ser su autorretrato:

La enfermedad mental llamada despotismo, presenta características constantes que permiten su determinación histórica. Todas ellas resúmen en una preponderante: la inmoralidad... El immoralista... está mentalmente enfermo... Su lógica... procede del absoluto egoísmo, o hipertrofia de la personalidad, que es común a todos lo enajenados.... El egoísmo del enajenado engendra, con su exclusión de afección y de lógica, el aislamiento compasivo u hostil, según el carácter de la enajenación; pero en todos los casos, infinitamente orgulloso... La presunción, la megalomanía, el misticismo, todas o casi todas las formas de enajenación, resuélven en una vaguedad grandiosa que tiene como centro al enfermo cuya personalidad viene a constituir la única cosa importante del universo... El déspota es un enajenado... Créese siempre agente divino para juzgar y castigar; con lo que se le convierte en dios su propio desmesurado egoísmo. (MB 173-175)

Batalla por el "Yo" y su ideal mítico-heroico de identidad, la guerra constituye lo que Lacan llamaría el

"estadio del espejo" del héroe lugoniano: una "matriz simbólica en la que el yo (je) se precipita en su forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de identificación con el otro".²⁷ Defensora de la Gestalt primaria de ese "Yo", de la *Imago* heroica del sujeto y, por el otro, "furiosa pasión" identificadora que busca imprimir en la realidad su imagen despótica, la violencia constituye en Lugones, como en Lacan, una tendencia correlativa a la identificación narcisista del sujeto.

Fascinación con la propia imagen, deleite especular de un "Yo" narcisista, en el punto de partida de la batalla, la escena utópica que construye la guerra lugoniana coloca al héroe y a su "Yo" absoluto en las alturas, en el centro esplendente de un sistema solar, ajeno a cualquier contradicción, a cualquier otredad que perturbe su brillo mayestático:

Ventura grande es para la humanidad ese carácter expansivo de las glorias que brillan con la inmutabilidad de un sol cuando son verdaderas. Las miserias, por el contrario se arrastran en las tinieblas como víboras, y cuando alguna vez alzan la cabeza con la insolencia de la infamia ensoberbecida su misma deformidad las aparta todas las miradas. (PLLL 19)

La guerra lugoniana no tiene por objeto sino preservar la pureza, la autonomía, el carácter inalienablemente soberano que exige al escritor mantener el estatuto heroico de su "Yo" narcisista. Si "los hombres tienden con irresistible impulso a esas anulaciones vergonzosas del yo" (LM 5, 4), la tarea del héroe no puede ser otra que

exaltar omnipotente ese "Yo" que se quiere heroico. En el relato paranoico que construyen los textos lugonianos, la figura del monstruo cuestiona al héroe guerrero en la batalla la propiedad e integridad de su "Yo", de ese pronombre que soporta la identidad del poeta-soldado y del cuerpo que encarna en el combate su ideal épico de identidad. Definido el héroe, el ataque del monstruo es inmediato:

Apenas una frente empieza a descollar empurpurándose de aurora y coronándose de sol; apenas una mano salida de la multitud se cierra sobre las riendas de los acontecimientos... el pululante enjambre de larvas que hormiguea entre los estiércoles del establo social, endereza sus antenas, eriza sus pelos venenosos y exclama: ¡qué buena presa! (PLLL 68)

El objetivo del monstruo no es otro que someter la altivez de la figura del héroe, fracturar su "dureza", partir su "rigor", humillar su orgullo soberano:

El objeto capital de sus ataques es la vértebra. Contra ese pequeño eslabón de hueso dirigen toda su rabia. Qué placer cuando han conseguido doblarla, laminarla, flexibilizarla, iniciando sobre las espaldas del fuerte la curvatura de una humilde reverencia. (PLLL 68)

En la escena castrante que diseña la batalla en los textos lugonianos el frenesí de horror y angustia que desata la presencia de la diferencia es proporcional a la naturaleza de su amenaza. Ruptura de un todo que se pretende "orgánico", el monstruo agita en la escritura lugoniana el fantasma de la desmembración del cuerpo propio. Frente a la soberanía absoluta que propone y exige la condición épica, el monstruo, en el combate cuerpo a cuerpo que es la guerra lugoniana, amenaza al héroe con la posibilidad humillante de la posesión

física, con el horror de la desmembración corporal, con la pérdida de unos "atributos" que lo definen como tal, con la castración. Ante una amenaza tal, escribe el joven Lugones en 1917:

Los que somos jóvenes no podemos callar, así tengamos que sucumbir asfixiados, demolidos, descoyuntados, reventados en una asquerosa fornicación de escrutinios. Es necesario... batirse... La guerra no puede ser defensiva, sino ofensiva porque la pocilga está en sedición y nos amenaza con una indigestión de bellotas. Los mediocres y los dóciles, sin declinar naturalmente su irremediable bajeza, intentan absorbernos en su glutinosa pasta, para tullirnos bajo la temperatura polar de un hermafroditismo tan degradante como inicuo... ofreciéndonos el balurdo de buen vivir, el cordel dorado con que se ahorcan las lenguas y se suprime las erecciones de la virilidad. (PLLL 66)

En el contexto que propone este combate: "La neutralidad no cabe en un alma sana y viril, puesto que substantiva, por definición la carencia de sexo".(MB 209) En la batalla el héroe enfrenta una heterogeneidad radical. A la pureza de una identidad que se pretende inmaculada, el monstruo opone la diferencia más abyecta: el excremento. El tono de la guerra lugoniana inscribe en sus textos el asco que hace estallar el contacto con ese límite primario. Es allí, frente a ese abismo que se abre en presencia del monstruo, donde se juega la identidad del "Yo" heroico lugoniano y de su ideal épico de identidad. Ser un héroe o ser un excremento, brillar como un sol o morir castrado y humillado en la pocilga de los mediocres. Estos dos polos trazan los límites extremos entre los que discurre la guerra lugoniana. "Porque así son los resultados de la falibilidad humana. Reduce tu altura,

montaña y te pisotearán las cabras, elévate mucho, y te envolverá la nieve".(PLLL 140)

5. La lucha a muerte y la máquina de guerra

Cuando Lugones se suicidó en 1938, Macedonio Fernández dijo que "Lugones arriesgaba siempre vida y fortuna en todos los gestos, inclusive los literarios".²⁸ La muerte como horizonte define en el campo de batalla las condiciones e intensidad del combate que se libra en los textos lugonianos. Guerra mortal, sin duda, el espacio agónico que construye la batalla remite en Lugones al escenario hegeliano de la lucha a muerte.²⁹ A una lucha de puro prestigio y de dominio donde se dimensiona y se prueba la identidad absoluta de ese Señor guerrero que es el "Yo" heroico lugoniano. "Yo"-otro, identidad-diferencia, vida-muerte, la guerra lugoniana construye lo que Clausewitz ha llamado una "oposición polar": un conflicto carente de cualquier posible mediación, una lucha en el que la victoria de uno de los contrincantes exige necesariamente la derrota absoluta de su enemigo.³⁰ Si al decir de Lugones, "en el candor del mármol cualquier peca es defecto de belleza y de solidez"(EH 205), ser un héroe, conservar y defender ese ideal épico de identidad exige en consecuencia

conservar en todo momento la noble prenda del carácter, que no está permitido olvidar, porque ella es como el pudor y la fe: algo en que toda intransigencia resulta mancha: porque hay dos cosas inmaculadas sobre todo: los

sables y las hostias. Y el arte que vale por ambos. (PLLL 57)

La vida o la muerte, entonces, en la lógica del honor no hay compromiso posible³¹: "toda intransigencia resulta mancha". La vocación de absoluto que anima al "Yo" heroico lugoniano no sólo exige la guerra sino también parece prescribir un único tipo de combate que impide la rendición: la lucha es a muerte. La lucha a muerte no puede ser sino el destino necesario del guerrero lugoniano porque lo que en ella se decide es la única posibilidad de su ser: ser un héroe. La defensa de ese estatuto épico no es sino la lucha por la vida, lo que estimula al guerrero lugoniano, lo que da sentido a la imperiosa persistencia de la lucha, a la inexcusable necesidad de combatir que se explicita en su textos. En el contexto trágico de un mundo así constituido no hay paz ni compromiso posible: "Nunca he pedido cuartel para mi verdad" (PA 202), escribe Lugones en El payador.

Es en la lucha de puro dominio y prestigio que construye la escena de la lucha a muerte donde se dimensiona la figura mayestática del guerrero, son las pasiones que desata el conflicto las que alimentan su escritura de combate. Esa Cosa abyecta e impura que es el monstruo constituye el soporte último de la identidad del poeta soldado. Detonante de la batalla, el monstruo es lo que hace posible al héroe lugoniano y, a su vez, el guerrero lugoniano es en el campo de batalla. Si la guerra y su discurso constituyen el "modo

de producción" épico lugoniano, el monstruo es un signo de la productividad de ese discurso. "Conseguir un amigo es vulgar", escribe Lugones, "Conseguir un enemigo es grande".(PLLL 55) La máquina de guerra que es la escritura lugoniana no funciona sino alimentada por esta contradicción interna. Sin monstruo, sin enemigo, no hay guerra, y sin combate, sin batalla, no hay héroe posible. "Cuántas cosas se han hecho en tres años", escribe Lugones hacia 1897, "Ahí está el río de tinta para justificarlo. Campañas contra esto, contra aquello bien. Contra éste, contra aquél mejor".(PLLL 78) La presencia del enemigo hace posible ese "río de tinta" y la identidad del "Yo" monumental lugoniano no es sino el producto agónico de una batalla sin fin, el resultado de la guerra eterna con esta diferencia monstruosa que lo hace posible en el combate. Inmanente a su propio despliegue en la batalla, en permanente proceso de constitución, el guerrero lugoniano y su proyecto épico de totalidad evolucionan sometidos a la dinámica bélica que les impone el asedio de este suplemento que es el monstruo. No existe en Lugones un espacio de identidad épico puro, previo a la distorsión que exige el proceso de su constitución: la guerra y su discurso. "El *requiescat in pace* no existe al fin para el heroísmo"(PL 202). El guerrero busca la guerra y se mantiene en el campo de batalla porque en el combate el monstruo administra al héroe lugoniano la prueba de muerte que lo consagra como tal. "A mí también me han herido", escribe el joven Lugones. "Los

felices me han apedreado con sus sarcasmos, me han escupido sus balcones, me han crucificado por varios delitos de altivez. ¡Incendiar el árbol! Buen modo a obligarlo a que alumbre".(PLLL 52) Las heridas de la lucha son bautismo de fuego para el guerrero lugoniano, el peligro de muerte de la batalla, su certificado de vida como héroe y como soldado.

6. El goce de la destrucción y del dominio

El tono exasperado y lujurioso de la palabra lugoniana, la carga pasional de su escritura no es sino el producto del goce mortal, de la pasión negativa que moviliza al "Yo" guerrero en su constante batallar. El ideal épico lugoniano proyecta a la figura del "Yo" heroico como un ser replegado en sí mismo, carente de deseo, contenido en los límites de su propia identidad. Formarse como héroe exige, "domar la bestia, combatir el instinto"(PRO 337), aprender a dominar el deseo, esa diferencia que nos descentra, que inscribe en nos(otros) la presencia de un otro. La educación militar, es decir, la construcción del héroe, tiene por objeto en Lugones "formar la voluntad, ese instrumento de guerra tan necesario como la espada, por medio del único método eficaz: la moral práctica, o sea el arte primordial de saber mandarse y vencerse; la sistematización personal de la victoria".(HS 21) Más allá del orden y la contención que impone la disciplina militar, la batalla es un espacio propicio para todo tipo de excesos. Más allá de la lógica de la defensa, el ataque es

ley de vida del guerrero lugoniano: "Tal y como la vida del fuego es quemar, y la del capital es rédito", sostiene Lugones, "la ley vital de la guerra es la conquista. Los mismos guerreros no sabrían evitarlo".(MB 190) El ataque supone en Lugones la violación de un interdicto, que proyecta al "Yo" guerrero fuera de sus límites, en la descarga de una energía libidinal que apunta en su escritura, la consumación de un deseo de destrucción y de muerte.

Ajena a toda mediación que no sea la de la muerte, la batalla es escenario en Lugones una relación "erótica", es decir, una relación no mediada con la diferencia.³² En el combate, rompiendo con el orden propio de la disciplina militar, el guerrero primitivo que es el héroe lugoniano se lanza al ejercicio de una violencia salvaje y brutal. Allí estalla ese "furor" del guerrero del que nos habla George Dumézil: el goce orgiástico de una violencia ilimitada.³³

Escribe Lugones en su Historia de Sarmiento:

El héroe insultado, siente que en su magnanimidad de león palpita la índole. Entonces el sarcasmo vuélvesele careta feroz. Cierta fulguración de estrabismo trastórnale un instante los ojos con oblicuidad de puñalada. El chapaleo desdeñoso y enfático de su palabra, exagerase todavía para el epigrama brutal... [M]onta en una de sus célebres cóleras... como un descomunal paladín en su corcel de pura llama. Hay que verle, entonces... Aquello ármalo en guerra con las fuerzas que saca de adentro, dijérase que por condensación eléctrica. Las ideas vánsele erizando como una crin... El peligro es su costumbre y la cólera su belleza.(HS 21)

El prestigio y el rango heroico del guerrero, el *pathos*

del poeta soldado, se dimensiona en la descarga energética que hace posible la batalla.³⁴ Producción negativa, pasión de muerte y destrucción, aquí radica el tono y el "secreto" de eso que la crítica ha definido como el "caso Lugones". Actividad lujuriosa y dispendiosa, la guerra lugoniana, como la fiesta, tiempo de lo sagrado en las sociedades primitivas, es ocasión para la dilapidación suntuaria de bienes y energías.³⁵ El combate construye en los textos lugonianos lo que con Bataille podemos definir como una suerte de *potlach*: una escena ritual que más allá de todo cálculo apunta a un gasto desconsiderado de recursos vitales.³⁶ Es la descarga agonística que habilita el combate en Lugones, y en la felicidad gozosa de un exceso que apunta al derroche y gasto lujoso e ilimitado donde cobra densidad la figura del héroe lugoniano. "La moral de la energía", esa "enérgica voluntad de vivir" (EH 144-5) que se escucha en sus textos, se afirma en la muerte, en la pasión negativa y destructiva que evidencia su escritura. Lugones lo dice claramente: "sin duda, es necesario destruir y aún destruirse". (PLLL 44)

La guerra lugoniana, espacio abierto a todo exceso, se inscribe en el campo de aquéllo que rompiendo la polaridad placer-desplacer apunta al espacio imposible de lo que Lacan ha llamado el goce: lo que escapa al sentido, lo inútil, aquéllo que trascendiendo el ámbito del deseo se inscribe "más allá del principio de placer" como trauma, como

compulsión a la repetición, como instinto de muerte.³⁷ Más allá de la forma, del sentido, más allá de la propia vida, de ese principio de placer que regula según Freud la continuidad vital de un organismo, el héroe lugoniano afirma en el exceso, en la pasión del combate, una tendencia a la disolución, a la muerte.³⁸ Sobre la economía gozosa que regula la guerra lugoniana resulta significativo el siguiente comentario de José Ingenieros, camarada de armas del joven Lugones en La Montaña:

Las luchas de ayer no producen desfallecimientos en los espíritus elevados; son como la morfina y el coito, el insomnio o el alcohol: cuanto más se los usa mayor es el deseo y la necesidad de repetición.

Cada día transcurrido, cada combate librado, cada escaramuza trabada, son nuevos estímulos para la continuación de la pelea. (LM 3: 6)

El totalitarismo naturaliza la relación entre orden, disciplina y forma. Ahora bien, más allá del diseño de orden absoluto que podría proponer una fantasía burocrático-totalitaria "a la Kafka", aquello que va a definir la empresa heroica lugoniana como una experiencia fascista es un binomio antagónico: "la pasión por el orden", la movilización de este exceso gozoso al servicio de la disciplina, la inscripción perversa en el registro compulsivo de la ley de esta energía pasional, heterogénea al sentido y en sus extremos al contrato social, que el héroe moviliza en el combate.

Sade es una referencia obligada para toda lectura

lugoniana. La lucha es en Lugones una actividad esencialmente afectiva. En el contexto del combate cuerpo a cuerpo que es la guerra lugoniana, la cita de Ingenieros evidencia una adicción a la violencia que se afirma en la experiencia voluptuosa y sádica del cuerpo del enemigo. La brutalidad del combate, el contacto violentamente afectivo con el otro, la intimidad de los cuerpos en el campo de batalla, se escriben en Lugones, como en Sade, en un registro que comparte el sufrimiento con la experiencia erótica. La experiencia alucinante del texto lugoniano da cuenta de los afectos que moviliza en el héroe el contacto con su monstruo:

No se mueven las orejas del hipopótamo con sartas de cascabeles, ni se molesta su panza con las titilantes agujas de la frase amena. Para combatirlo, para dominarlo, se calza en el puño la manopla y se le rompe las costillas, se le descoyunta las vértebras, se le desnuda y también se le apedrea, se le escupe y se le epigramatiza.

Sentarse sobre el predominante cogote de uno de esos bastos ricachos de cepa cananea, y enterrarle ligeros espolines en los flancos, es practicar sencillamente el oficio de Kornac. Pretender que los vicios sociales se curan por el influjo de álcalis galantes, es querer atar con riendas de seda los colmillos del jabalí. Decididamente hay que combatir a encinanzos. (PLLL 46)

Panza, puño, costillas, cogote, constituyen la anatomía sádica del goce perverso que trabaja la violenta escritura lugoniana. En todo caso, una voluntad de dominio que se afirma siempre en Lugones en la humillación y en el sometimiento sexualizado del cuerpo del contrincante.

7. La cueva

Leemos a Lugones desde el propio Lugones. Tomamos en serio su palabra por momentos delirante. Creemos a Lugones. Sin embargo, lo que no hacemos es creer en Lugones. No creemos en el *Todo* y en el absoluto que postula como objetivo la empresa heroica lugoniana. Si como sostiene Lévi-Strauss³⁹ todo mito no es sino una construcción imaginaria destinada a resolver una contradicción, por el revés del enfático y desmesurado "Yo" guerrero lugoniano y su ideal proyecto heroico de identidad, cabría preguntarse: ¿cuáles son los límites y contradicciones de la empresa épico-mítica lugoniana? ¿Cuáles son las opacidades que escapan al circuito especular que construye la batalla? En Lugones ese espacio es una cueva.

Espacio de radical imposibilidad, la cueva constituye el límite último del proyecto de absoluto que es la épica en Lugones, el vacío sobre el que se asienta su utopía de un mundo y una identidad heroicas. La cueva es un *Impasse* en la formalización que puede leerse sobre el fondo del imaginario totalizante que construye la escritura lugoniana: "Un agujero visitado por todas las oscuridades del infierno", "el hueco de la sombra"(PLLL 102), "el hueco del crepúsculo"(LMO 65), "una caverna... habitáculo de brujas"(GG 132), un "vertiginoso agujero"(GG 233), el caos original, el Hades en Prometeo, los agujeros negros en El tamaño del espacio, los orificios del cuerpo, los huecos donde se materializa el

deseo, la boca, el ano, la vagina, "el genésico horror de las matrices"(LMO 49), los huecos del espacio social, el puerto por el que penetran los inmigrantes, el zaguán de la patria en El payador, o ese "hueco sórdido" en el que vive la "montonera del suburbio".(HS 245) La cueva es el punto cero del universo lugoniano, un espacio que, en su radical negatividad, escapa a la lógica polar, positivo-negativo, héroe-monstruo, vida-muerte, que regula el combate. De allí salió todo y allí termina todo: "El ser absoluto", escribe Lugones, "la absoluta energía en que todo se resume al concluir el universo su ciclo de manifestación material- será los dos elementos a la vez, en un absoluto equilibrio equivalente a cero (+ -)".(FE 250) Entre otras tantas posibilidades, ese cero es, en Lugones, la luna: "cero en el minuendo"(LS 53), o "inexpresable cero en el infinito"(LS 116). Sin embargo, y más allá de los múltiples lugares, o mejor aún, no-lugares que ocupe la cueva, es importante apuntar que se trata siempre de un espacio que trasciende la representación, "inexpresable", o como dice Lugones, "pura negación, o mejor dicho... la nulidad del vacío"(ETE 18), "un estado inconcebible... Hay pues una imposibilidad absoluta de especular a su respecto".(LFE 208)

La antropología (Bataille, Girard, Callois) hablaría del lugar de lo sagrado, del espacio que prohibido y excluido en el rito del sacrificio funda como imposibilidad lo humano y lo social. Kant reconoce en la cueva el lugar de lo sublime, el

espacio de aquello que escapa a la representación, de aquello cuya experiencia implica necesariamente el displacer.⁴⁰ El psicoanálisis (Lacan) nos hablaría de lo Real, del espacio de lo imposible, un límite constitutivo y constituyente al orden social y simbólico, el lugar de *La Cosa*, el *Das Ding* encarnación del goce mítico, un elemento que en el origen fue aislado por el sujeto en su experiencia de la realidad como esencialmente extraño.⁴¹ En este sentido, Lugones habla de la cueva como cero, nada, vacío, pura negación. Se trata de un punto de imposibilidad en el ideal épico que sostiene el escritor (la cueva es lo que le falta al proyecto utópico lugoniano para concretarse), en el héroe guerrero (la cueva es lo que le falta al yo para ser un "Yo") y en la simbolicidad épica (la cueva es un vacío que, como imposible, el héroe no puede asumir sin renunciar a su proyecto de absoluto).

En tanto que falta en el *Todo* mítico y significativo vacío, la cueva, en efecto, da cuenta en el interior del imaginario lugoniano de un límite constitutivo y constituyente de la representación, el conocimiento, el placer y el deseo. Resto significativo, lugar del *Otro* en términos lacanianos, es decir, de aquéllo que "no deja de no ser dicho", pero que, como vacío insiste en todo decir, la cueva funciona como la condición de posibilidad del orden social y simbólico.⁴² Distancia que separa a la historia del

mito, a lo social de lo natural, al hombre del héroe, a la conciencia subjetiva de la conciencia absoluta de sí, a la representación de aquello que representa, la cueva inscribe en el imaginario lugoniano la condición de posibilidad de toda realidad "objetiva" como vacío, como imposibilidad. Sin esta distancia el lenguaje perdería su capacidad referencial, no habría espacio para la reflexión que hace posible la conciencia, desaparecería el límite que funda lo social, la diferencia entre la vida y la muerte. Sin esta falta desaparecería el deseo y el placer. Sin este límite el mundo no sería sino uno, total, absoluto y eterno. Sin ese hueco el mundo no sería sino un mito, un mundo heroico como lo quiere Lugones.

En su búsqueda del mítico absoluto que guía como lema, programa y bandera su constante batallar, la misión del guerrero lugoniano no puede ser otra que cerrar la cueva, que cancelar esa imposibilidad, que representar ese límite a la representación y al conocimiento. La misión encomendada al Narciso heroico, construir un mundo absoluto, es en Lugones una tarea que se conoce como imposible. "Pobres tiempos éstos en que son absurdos los paladines", escribe el joven poeta hacia 1897, "si yo estuviera seguro que el Quijote suprimió la caballería odiaría a Cervantes".(PLLL 47) Conociendo esta imposibilidad, el guerrero lugoniano es, sin embargo, incapaz de reconocerla, de integrarla simbólicamente, porque hacerlo supone reconocer su propia imposibilidad: lo absurdo e

imposible del proyecto heroico que lo anima en su batalla. Más allá del conocimiento y la razón, el heroísmo se afirma en Lugones en una creencia que adquiere en su escritura caracteres de fe. Conforme la clásica fórmula de Manonni⁴³, el héroe lugoniano parece decir: "Yo sé muy bien pero al mismo tiempo... Yo creo". ¿Cómo conocer sin reconocer? ¿Cómo conjugar ambos enunciados?; hay un límite que empuja toda empresa épica hacia la estupidez, la ingenuidad, la sin razón o la locura.⁴⁴ Creer posible lo imposible y, al mismo tiempo, conocer su imposibilidad, exige necesariamente romper con la lógica que regula el lenguaje. ¿Cómo escribir entonces esta contradicción?

El combate que libra el poeta y guerrero lugoniano no tiene otro objeto que resolver esta contradicción, clausurar en su guerra permanente la distancia que la delata: la cueva, el vacío que media entre la realidad y la utopía imposible. En el cruce que funda esta contradicción, "el heroísmo", nos dice Lugones, "proviene de la diferencia entre los medios materiales del héroe [la realidad] y su calidad espiritual expresa en la voluntad [utópica] de triunfar con ellos". (PA 18-9) Inscrita en esta contradicción, en la cueva, pero negándola, la tarea heroica se revela en Lugones como una obsesión, como una fe que se afirma más allá de toda realidad, de toda razón, de toda dialéctica: "Nada en el cielo ni en la tierra: númenes adversos, elementos hostiles,

hombres, fieras, pasiones, pueden con la voluntad heroica o sea con la decisión del hombre de triunfar sin tener en cuenta la importancia de sus medios".(EH 231) Poseído por una "megalogomanía sublime"(PL 231), el héroe lugoniano se afirma, negando la imposibilidad de su empresa, a través de un exceso, de una desmesura, de una "desproporción heroica"(PA 18) que hace posible lo que en principio parece imposible:"el heroísmo caracterizado por la estupenda constancia. Zócalo de granito con que, en su propia cordura, daba apoyo la empresa al arrebató quimérico que no era sino la negación de lo imposible".(R 57) La voluntad del guerrero no basta, sin embargo, para fundar un mundo épico, pleno de significado, en el que la inmanencia del sentido cierre cualquier posibilidad a la indeterminación. Cuando más allá de la fe, del empeño obsesivo que anima al héroe lugoniano en su combate, se hace evidente en su escritura el fracaso de su proyecto épico de identidad, lo que aparece en sus textos es la cueva y, protuberante, dándole dimensión en su escritura, el monstruo lugoniano.

Afirmar la imposibilidad de la empresa heroica lugoniana es afirmar la imposibilidad del absoluto. Un gesto que desde Derrida y su lógica del suplemento se ha transformado en un lugar común de la crítica postestructuralista. ¿Pero no es acaso la imposibilidad que marca la cueva la condición de posibilidad del proyecto heroico lugoniano? "Dire toute [la vérité], c'est impossible, matériellement: les mots y

manquent", escribe Lacan. "C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel".⁴⁵ La cueva, límite a ese "decirlo todo" que pretende y postula la empresa heroica lugoniana, funciona en la escena especular que construye la guerra como lo que Lacan llamaría el *objeto a* del universo lugoniano: un límite a la representación y al conocimiento, una opacidad en el circuito especular que construye la batalla, un resto irreducible que otorga consistencia imaginaria al proyecto heroico lugoniano afirmándolo como lo que es, una utopía imposible.⁴⁶ ¿Cómo escribir esta imposibilidad? ¿Cómo integrar simbólicamente algo que, como la cueva lugoniana o el *objeto a* lacaniano, escapa por definición a la representación y al conocimiento?

Lugones define la cueva como "una mención del absoluto incommunicable y también indefinible, a no ser por medio de negaciones". (PRO 106) En "La negación", Freud sostiene que aquello que es imposible debe ser también prohibido. "La negación", escribe Freud, "es una forma de percatación [de toma de conciencia] de lo reprimido".⁴⁷ Aquello que es imposible debe ser negado sin nombrarse, aquello que es imposible debe registrarse como una ausencia, como un vacío, como un límite imposible, en el interior de la representación.

El héroe lugoniano es incapaz de aceptar la cueva como imposible. Hacerlo supone admitir su propia imposibilidad, la

imposibilidad de su "Yo" y su proyecto de absoluto, integrar un límite, el peso de la ley social y simbólica. Por esto, el héroe lugoniano es una figura incapaz de construir lo que Lacan ha llamado la *Metáfora del Nombre del Padre*, la metáfora constitutiva de la subjetividad, aquella a través de la cual el sujeto se integra en el orden social y simbólico, no ya como único y exclusivo, sino como un miembro más de la comunidad.⁴⁸ Incapaz de acceder al *Nombre del Padre*, de aceptar un límite a su empresa de absoluto, el objetivo del Narciso heroico en la batalla, de ese "Genio omnipotente que no conoce límite a sus ansias" (PLLL 14), no puede ser otro que cerrar la cueva, dar representación positiva a esa falta, hacer posible esa imposibilidad en el interior de la representación, completar aquéllo que le falta al ideal para hacerse realidad.

Habitante de la cueva como todos los monstruos, suerte de fetiche que oculta la castración, que obtura un vacío, el monstruo lugoniano, (los inmigrantes, la mujer deseante, o esas manchas o defectos que persiguen al poeta) será la figura que, en su discurso bélico, dé consistencia positiva a la imposibilidad de la empresa heroica lugoniana que el héroe no puede asumir como tal, es decir, como imposible: la cueva. Conforme la lógica del *repudio* (*Verwerfung*) desarrollada por Lacan: "Lo que no ha llegado a la luz de lo simbólico aparece en lo real".⁴⁹ Retorno desde lo *Real*, (desde aquello que Lacan

cataloga como imposible, como irrepresentable), desde más allá de lo simbólico, desde la cueva, el monstruo funciona como lo que Lacan llamará un "doble real"⁵⁰ del héroe lugoniano, un objeto que da cuerpo, que da representación imaginaria en la escritura lugoniana a esa falta o pérdida que el sujeto se ha negado a asumir como lo que es, una imposibilidad.

La guerra constituye lo que llamamos el "modo de producción épico" lugoniano, porque a través del combate y su dialéctica, y en la figura del monstruo, el "Yo" heroico logra obturar la cueva, representar lo irrepresentable, hacer posible su imposibilidad, dar cuerpo a eso que, en su imaginario, escapa a la representación y al conocimiento: "Yo sabía... pero creía", parecía decir el héroe lugoniano. El monstruo es el retorno de ese saber que el héroe lugoniano omnipotente se había negado a reconocer: su imposibilidad. Encarnando esa imposibilidad, el monstruo es la figura que conjuga los dos términos de la contradicción (posible-imposible) que definían toda empresa épica para Lugones.

El surgimiento de lo *Siniestro* en la escritura lugoniana, el paso de lo *heim* a lo *unheim*, del espacio familiar que encarna el ideal a la monstruosa diferencia, se produce cuando en el lugar caracterizado por la ausencia aparece visible, el objeto a del universo lugoniano, su monstruo. Su aparición va a dar cuerpo en su escritura al

deseo que, en su afirmación soberana, el héroe se negó a reconocer: el deseo del otro. Si en su voluntad de absoluto el "Yo" épico no afirmaba sino un deseo no mediado que negaba cualquier deseo que no fuera el propio, el monstruo devuelve al héroe a su condición, no de sujeto, sino de objeto de deseo de un otro. Desamparado, indefenso, el cuerpo del héroe lugoniano, como hemos visto, queda consumido por el deseo y el goce de ese monstruo que lo quiere manchar, devorar, "poseer".

El monstruo es la figura que completa el imaginario lugoniano. La inclusión de esa falta, sin embargo, derrumba el imaginario heroico ideal lugoniano al hacer posible su imposibilidad, el único límite que la soportaba como posible, como utopía en la escritura lugoniana. Ruptura de la distancia que separa al sujeto del objeto, a la realidad del mito, la inclusión del monstruo completa el imaginario heroico del escritor, pero al mismo tiempo derrumba la realidad "objetiva" al borrar el límite, al completar la falta que la hacía posible. El horror que desata la figura del monstruo en la escritura lugoniana no es el clásico *horror vacui*, sino el *horror plenitudinis*. Si, como sostiene Lacan, "L'angoisse c'est le défaut de cet appui du manque"⁵¹, la ansiedad, la angustia que desata la figura del monstruo en los textos lugonianos deja leer en su escritura el horror de lo que sería un mundo sin límites, un mundo absoluto, un mundo épico como lo quiere Lugones. Un mundo en el que no

habría lugar para el sujeto, para el conocimiento, la reflexión o la representación de la realidad "objetiva", al cancelarse precisamente ese límite que hace posible, como vacío, como ausencia, como cueva, al sujeto, al conocimiento, y a la representación de la realidad.

El monstruo materializa en la escritura lugoniana "algo más que el sujeto mismo", aquello a lo que el héroe lugoniano tendría que haber renunciado para poder vivir como un miembro "normal" de la comunidad: lo imposible, la cueva. Si el horror apunta la dimensión negativa de esa experiencia, el exceso gozoso en la batalla nos habla de un *surplus*, del retorno de una sustancia anterior a la mortificación simbólica que impone la constitución de la subjetividad y del orden comunitario: el goce. La erupción del monstruo "da cuerpo" en la escritura lugoniana a un *plus* de gozar, "algo más que la vida misma", algo que, más allá del deseo y del placer apunta al ámbito del instinto de muerte.

8. Ideología y metamorfosis del héroe.

La crítica ideológica resulta insuficiente a la hora de dar cuenta de la lógica de funcionamiento de la empresa heroica lugoniana. Lugones no fue un hombre de ideas sino, como sostiene Borges⁵², un hombre de "estilo". Y ese estilo fue la violencia. "Las ideas y aún los ideales no fueron para él sino armas o instrumentos de su acción" (HS 33), escribe Lugones a propósito de Sarmiento y bien puede ser aplicado a

él mismo. Toda aproximación ideológica al universo lugoniano no está sino condenada a repetir lo obvio. No es suficiente señalar, como lo hace David Viñas⁵³ --junto con Borges uno de los mejores lectores de Lugones-- que los sueños de grandeza lugonianos eran imposibles. No basta con advertir que el fracaso del proyecto heroico lugoniano fue resultado de la incapacidad del escritor de reconocer e integrar una audiencia, un público que "reflejara" su pretendida imagen mayestática. O apuntar que su suicidio fue resultado de su soledad, de su misantropía, de su desdén por la alteridad. El "Yo" heroico lugoniano no sólo no estuvo solo, sino que también careció de cualquier necesidad de compañía, de un público que aplaudiera o "reflejara" sus gestos grandilocuentes. Tenía a su "compañero de armas", a su monstruo, aquel que, obturando la cueva, el vacío último de su proyecto, hacía posible la imposibilidad de su empresa. Que el proyecto lugoniano no fue sino un sueño, es algo de lo que no cabe la menor duda. La mítica argentina de El payador no sólo era imposible hacia el Centenario sino que nunca existió, sus héroes no pasaron de ser una ficción literaria; Lugones, pese a los duelos y a la esgrima, estaba lejos de ser un paladín, sus monumentales proyectos arquitectónicos carecían de cualquier posibilidad de concreción, sus pretensiones de pureza un absurdo. Pero aquello que hizo, y aún hace hoy imposibles semejantes proyectos, no fue el monstruo, esa diferencia paranoica que persigue al "Yo"

heroico y destroza su ideal épico de identidad, sino una imposibilidad radical inherente a la naturaleza de todo proyecto de absoluto. Lejos de ser la causa de la imposibilidad de ese proyecto, el monstruo en la guerra lugoniana, al obturar la cueva, al materializar la imposibilidad de su empresa, fue lo único que dio consistencia ontológica, posibilidad de ser, a ese proyecto imposible que fue la épica en Lugones. Trascendiendo interpretaciones ideológicas o descripciones del imaginario de escritor ensayadas recientemente por la crítica lugoniana⁵⁴, leer a Lugones exige ir más allá de la escena fantasmática que construye su ideal heroico de identidad, buscar su enemigo, su monstruo y más allá del monstruo, el vacío último sobre el que descansa su proyecto épico-mítico de identidad.

Toda reflexión sobre Lugones no puede ignorar el problema que han planteado las múltiples, constantes y desconcertantes transformaciones del escritor. "Nadie habla de Lugones sin hablar de los cambios múltiples de Lugones", sostiene Borges.⁵⁵ Cambios permanentes y espectaculares de estilo en la escritura, cambios compulsivos de domicilio, pero sobre todo, cambios ideológicos: socialismo, liberalismo y fascismo. Maestro en el "arte de las mudanzas"⁵⁶, como se definió a sí mismo, la vida fue para Lugones una constante metamorfosis.⁵⁷ "Vivir", nos dice Lugones, "es renovarse

continuamente y renovarse es cambiar".(ELA 76) Trascendiendo cualquier ortodoxia, sin embargo, la obra de Lugones es de entrada y sobre todo los múltiples Lugones que desconciertan a la crítica. La multiplicidad lugoniana es, en nuestra lectura, resultado de un modo de ser (heroico) que es en el escritor un modo de hacer (la guerra). Las metamorfosis lugonianas obedecen en nuestro análisis a los imperativos del combate, aparecen como su efecto natural. Es la "fricción" del combate, la inestabilidad que en el campo de batalla impone el acoso del enemigo, la que exige el movimiento, el cambio y con él la guerra:

Por otra parte, en mecánica como en moral, todo equilibrio de fuerzas, es una resultante obtenida por compensación inestable entre elementos desiguales.

Más esta disposición jerárquica de suyo, es también inestable, cuando se trata de elementos vivientes; y con ello en constante recomposición.

La estabilidad perpetua, llámese paz o lo que se quiera es un criterio de perfección metafísica. No existe, desde luego, en ningún campo accesible a nuestra experiencia, y no tenemos ningún motivo valedero para conjeturarla posible.(LPF 39)

Las metamorfosis lugonianas deben leerse como un efecto de la relación excéntrica que el héroe lugoniano, sujeto que se quiere absolutamente soberano, mantiene con respecto a la ley que funda el orden socio-simbólico comunitario. Al margen de la ley y el orden, ajeno a cualquier vínculo institucional, la única ley que respeta el "Yo" heroico narcisista es la ley del combate. Animado por su afán de absoluto ese "Yo" "avanza siempre, viviendo, siempre cambiando, siempre obedeciendo a la ley fundamental de la

lucha de la vida".(C 7) Moverse, cambiar de identidad y, al hacerlo, contradecirse, defraudar cualquier expectativa es, en el guerrero lugoniano, otra forma de afirmarse soberano, de escapar al límite que implícita o explícitamente asigna la permanencia en un espacio o identidad.

Suerte de "máquina de guerra nómada"⁵⁸, es decir, vector asignificante cuyo movimiento impredecible obedece a una lógica de desterritorialización, el permanente desplazamiento metonímico del sentido que hace evidente la escritura lugoniana, el constante movimiento del sujeto, su ininterrumpida metamorfosis, debe leerse en el contexto de ese defecto en el acceso al *Nombre del Padre* que impone al héroe lugoniano su imposibilidad de asumir la cueva, su imposibilidad de integrar simbólicamente la imposibilidad de su proyecto de absoluto. Figura excéntrica del orden social, en su absoluto rechazo de toda ley que lo trascienda, el Narciso heroico lugoniano repudia los efectos de lo que Lacan ha denominado como el *capitonage* (Che Vuoi?) o Althusser, la "interpelación simbólica", aquélla a través de la cual el orden simbólico o la ideología atrapa y fija al sujeto constituyéndolo como tal y otorgándole un lugar en la red intersubjetiva de relaciones simbólicas que es el espacio social.⁵⁹ Vector libre, carente de sentido definido, en permanente movimiento y en su constante subversión de todo límite, el guerrero lugoniano puede decir y ser todo y todos

a la vez: hoy socialista mañana fascista, hoy poeta modernista mañana físico teórico, hoy pedagogo al día siguiente sacerdote teosófico. Las caretas son muchas, detrás del discurso que las articula en su escritura encontramos un vacío de sentido, la cueva, la imposibilidad de asumir la imposibilidad de su proyecto de absoluto.

Más allá de sus múltiples metamorfosis, la cueva es el faro que debe guiar toda lectura del laberinto lugoniano. Su luz estridente en la escritura es el monstruo. ¿Cuáles son las estrategias que articula el "Yo" heroico para cerrar ese vacío? ¿Qué variables registra su relación bélica con el otro monstruoso? ¿Cómo las alternativas del combate se traducen formalmente en la economía de sentido que regula la escritura lugoniana y en los posicionamientos político-ideológicos del escritor? El mapa que dibuja la matriz estratégica de la guerra lugoniana reconoce tres etapas que, a su vez, conjugan tres elementos: a) el espacio (social y textual), b) el tiempo histórico y c) las ideologías.

En la primera de estas etapas, período de juventud del poeta soldado, definido entre los años 1897 y 1903, la guerra lugoniana se libra en los márgenes del espacio social y simbólico. Allí donde el poeta no ha logrado definirse y afirmarse como el poeta americano, como la figura heroica que pretendió ser, allí donde su yo no ha logrado aún imponerse como "Yo", allí donde el escritor no ha logrado convalidar imaginariamente su utopía mítico-heroica de identidad, la

guerra lugoniana se libra desde un espacio que, más que social es asocial, un margen absoluto que enfrenta directamente la nada sobre la que descansa su empresa mítico-heroica de identidad. El horror, el tono profético-apocalíptico de los textos del joven poeta, deja leer en esta primera etapa de su guerra, la dimensión de esa nada y la angustia de un sujeto que lucha por su "Yo" en los límites de lo simbólico. La apuesta socialista revolucionaria y la lógica del sacrificio que la regula, configuran en el imaginario lugoniano una primera solución al conflicto insoluble que plantea su guerra: muerte del "Yo" guerrero, pago de una deuda.

La segunda etapa de la guerra lugoniana se juega entre los años 1903 y 1923. En el centro del espacio social, el "poeta nacional" parece encontrar una convalidación a sus sueños de absoluto. Su yo narcisista alcanza la estatura de un "Yo". Lugones es consagrado "escritor nacional" e ingresa en el círculo oficial político-literario argentino. El escritor, consagrado poeta nacional, no sólo ingresa en el espacio de la nación, sino también comienza a escribir en el periódico La Nación de Buenos Aires. Su escritura parece poder materializar sus proyectos míticos. Lugones escribe épica: El payador, Prometeo, sus Estudios helénicos, La cacolita ... El conflicto lugoniano encuentra otra solución: la síntesis, la armonía entre los contrarios. Al heroísmo del sacrificio se sucede la fórmula de la educación: educar al

otro, construir una mediación que cancele la contradicción, es decir una Didáctica. Un proyecto que se articula en lo político en su ideario liberal. A la revolución de sus años de juventud Lugones opone el mito de una sociedad armónica fundada en una lógica sintética. La solución armónica al conflicto se jugará sobre tres espacios de identidad privilegiados por la escritura lugoniana: a) el arte, "consuelo de la belleza" según Lugones, b) La mujer y c) la lengua.

La tercera y última de estas etapas comprende los años 1923 a 1938. Un período marcado en lo ideológico por el giro del poeta hacia el fascismo. El conflicto europeo, la Gran Guerra, precipita la ruptura en el imaginario lugoniano de cualquier posibilidad de síntesis armónica reactivando en su escritura la violencia en toda su brutalidad y esplendor. Al heroísmo de la síntesis sucede ahora la lógica de la venganza, del exterminio de la diferencia. A la educación como posibilidad de integración del otro sucede la propuesta lugoniana de construcción de campos de concentración para ese otro monstruoso extraño y extranjero a su patria ideal: el inmigrante. El ejército, secta de elegidos, casta de hombres puros y hermosos, se postulará, en el Lugones fascista, como el último recurso frente al asedio de la diferencia.

Tres etapas y tres lógicas de guerra que, pese a recorrer múltiples registros de identidad --sociales, poéticos, políticos, estéticos, genéricos y lingüísticos--

apuntan en su diversidad de soluciones un mismo proyecto y una misma voluntad: la construcción de un mundo total y absoluto, la definición de una plena identidad, la construcción de un mundo épico.

Notas

¹ Friedrich Nietzsche, Así habló Zaratustra, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 1990) 80.

² Alfonso Reyes, "Leopoldo Lugones", Nosotros 26-28 (1938): 344.

³ Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Lugones, retrato sin retocar 65.

⁴ "War", escribe Clausewitz en su clásico tratado sobre la guerra, "is not merely an act of policy but a true political instrument, a continuation of political intercourse, carried on with other means", On War, trans. Michael Howard and Peter Paret, (Princeton: Princeton U.P., 1976) 87.

⁵ El documento recogido en la revista Crisis por Jorge Rivera, sin una fecha precisa, puede datarse hacia fines del año 1930, a pocos meses del golpe de estado del Gral. José E. Uriburu del 7 de Septiembre de 1930. Leopoldo Lugones, "Informe confidencial destinado al gobierno de José E. Uriburu", Crisis 14 (1974): 21.

⁶ Federico Ibarburen, (1903- 1995) fue un destacado abogado e historiador nacionalista argentino, autor entre otros libros de Las etapas de Mayo y el verdadero Moreno (Buenos Aires: Theoría, 1964), Así fue Mayo, 1810-1814 (Buenos Aires: Theoría, 1966) y Lecciones de historia rioplatense (Buenos Aires: Huemul, 1966). La cita reproduce un extracto de su "Breviario político", diario personal del escritor que constituye, a su vez, la base documental de su estudio autobiográfico sobre el nacionalismo argentino del que tomamos la cita. Los orígenes del nacionalismo argentino 1927-1937 (Buenos Aires: Celsius, 1969) 107. La Vanguardia fue el periódico del Partido Socialista Argentino. Se publicó desde principios de siglo hasta 1954, año que fue quemado por manifestantes peronistas en represalia a su actitud opositora al gobierno.

⁷ Dentro de las convenciones genéricas del discurso de la guerra, la identidad del guerrero es inherente a la batalla, y ambos, a su vez, lo son a su representación en el discurso. Cfr. André Glucksman, Le discours de la guerre (Paris: Grasset, 1967).

⁸ "War is nothing but a duel on a larger scale", escribe Clausewitz. "Countless duels go to make up war, but a picture of it as a whole can be formed by imagining a pair of wrestlers. Each tries through physical force to compel the

other to do his will, his *immediate* aim is to throw his opponent in order to make him incapable of further resistance." On War, 75.

⁹ George Dumézil, Heur et malheur du guerrier (Paris: Flammarion, 1985) 72-130.

¹⁰ La cita opone la misantropía de Alceste al juego de identidades y múltiples infidelidades matrimoniales que desarrolla "Las bodas del Fígaro"; opera de Mozart, basada en la obra del mismo título de Beaumarchais, que tiene al conde de Almaviva como uno de sus personajes principales.

¹¹ Sigmund Freud, "Introducción al narcisismo", Obras completas, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, vol. II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981) 2017-33.

¹² A propósito del lenguaje guerrero que define a Lutero como una figura heroica, Carlyle apunta: "His words are half-battles. They may be called so. Their essential quality of him was, that he could fight and conquer; that he was a right piece of human Valor". "On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History" 364.

¹³ Ralph Waldo Emerson, "Heroism" 202.

¹⁴ La traducción y comentario de los textos homéricos constituye una constante en Lugones a partir de 1913.- Estudios helénicos y Nuevos estudios helénicos, recogen los numerosos artículos que el poeta publica sobre el tema en las páginas del periódico La Nación. Sobre la relación entre Lugones y Grecia véase Jorge Luis Borges, "Prólogo", El payador, Leopoldo Lugones (Caracas: Ayacucho: 1979) XXIX-XXX.

¹⁵ La revista Philadelphia fue el órgano oficial de la Rama Luz; secta teosófica de la que formaron parte Rubén Darío, José Ingenieros y Alfredo Palacios. Lugones se inicia ritualmente en esta secta a mediados de septiembre de 1898. Sobre la relación entre Lugones y la teosofía véase: Bernardo Canal Feijoo, Lugones y el destino trágico: erotismo, teosofía y telurismo (Buenos Aires: Plus Ultra, 1976).

¹⁶ Georg Lukács, The Theory of the Novel 29-39.

¹⁷ Albert Speer, arquitecto oficial de la Alemania Nazi, destacado por el carácter monumental de sus proyectos arquitectónicos. Véase: Carole Cable, Albert Speer, Architect of the Third Reich: a Biography (Monticello, Ill: Vance Biographies, 1993).

18 Sigmund Freud, "La novela familiar del neurótico", Obras completas, vol.II, 1361-63.

19 George Lukács, Theory of the Novel 29.

20 Sobre la aversión lugoniana a los movimientos estéticos de vanguardia remito a sus crónicas periodísticas escritas desde París publicadas en La Nación y Sarmiento: "El triunfo de la antiestética", La Nación, 28 de noviembre de 1911: 8; "El imperio del mamarracho", Sarmiento, 18 de mayo de 1912: 1.

21 Sigmund Freud, "Lo siniestro", Obras Completas, vol.III, 2483-2505.

22 Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection (Paris: Seuil, 1980). Véase también a George Bataille, "L'abjection et les formes misérables", Oeuvres complètes, vol.II (Paris: Gallimard, 1970): 217-21. Sobre el problema de la impureza, véase Vladimir Jankélévitch, Lo puro y lo impuro, trad. José Luis Checa (Madrid: Taurus, 1990), y también Mary Douglas, Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo (New York, Washington: Frederic A. Prager, 1966).

23 Daniel Paul Schreber, Memoirs of My Nervous Illness, trans Ida Malcapine and Richard A. Hunter, (Cambridge, MA: Harvard U.P., 1988). Caso clásico de paranoia, el relato de Schreber ha sido objeto de multitud de interpretaciones. Desde el psicoanálisis véase: Sigmund Freud, "Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ("Dementia paranoides") autobiográficamente descrito", Obras completas, vol.II, 1487-1528; Jacques Lacan, El seminario. Libro 3: Las psicosis, trad. Diana Rabinovich, (Buenos Aires: Paidós, 1993) y "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis." Escritos 2, trad. Tomás Segovia, (México: Siglo XXI, 1985) 513-64. Para una lectura no psicoanalítica del caso Schreber, remito a Elias Canetti, Masa y poder, trad. Horst Vogel, (Madrid: Alianza, 1987). En contraste con el psicoanálisis que, en el caso de Freud, hace de la paranoia el síntoma de una homosexualidad no asumida, y en el de Lacan, el resultado de un defecto en la constitución de la *Metáfora del Nombre del Padre*, Canetti lee el texto de Schreber en la lógica de una oposición política entre el individuo-déspota y la masa. La paranoia es para Canetti una "enfermedad del poder" cuyos síntomas encuentran paralelos etnológicos en la conducta ritual de los tiranos primitivos.

24 Leopoldo Lugones, "Diccionario portatil para simbolistas", Boletín de la Academia Argentina de las Letras 91-92 (1959): 168.

²⁵ A propósito del "anarca", dice Jünger: "Encarna más bien el punto de vista de Stirner, el autor de El único y su propiedad; es decir, que es lo único. Stirner dice: 'Nada prevalece sobre mí.' El anarca, de hecho, es el hombre natural. No lo corrigen más que las resistencias con las cuales choca cuando desea extender su voluntad más lejos de lo que se lo permiten las circunstancias generales. En su ambición por realizarse, encuentra forzosamente ciertos límites; pero si estos límites no existieran, tendría una expansión indefinida; es, por ejemplo, el destino de los Césares, o también el del niño que hace lo que le place." Julien Hermer, Conversaciones con Ernst Jünger (Buenos Aires: FCE, 1990) 72.

²⁶ Hegel define la "Ley del corazón" como un "orden natural" pero universal que se opone al "orden reinante", al orden mundano, que es considerado por la conciencia como una apariencia sin fundamento. Imponer su propia ley, no será para la conciencia heroica sino generar un mundo a su propia imagen. "Si el mundo no es más que una objetivación exteriorizada de mi yo", escribe el joven Lugones hacia 1897, "claro es que poseo el derecho absoluto de transformarlo a mi manera. Si la armonía que resulta como consecuencia de las distintas objetivaciones, cuya síntesis me da la idea del mundo no me satisface hoy, la abandono inmediatamente. Sólo tengo, pues una moral mía, totalmente diversa de la de los demás. La lógica está dentro de mí mismo yo soy el único que puede cambiarla". (LM 5: 4) La guerra es, para Hegel, el resultado necesario de la afirmación de la "ley del corazón": "Lo universal que está presente sólo es... una resistencia universal y una lucha de todos contra todos... Así pues lo que parece ser un orden público no es sino este estado de hostilidad universal..." G.W.F. Hegel, Fenomenología del espíritu, Trad. Wenceslao Roces, (México: FCE, 1993) 223.

²⁷ Jacques Lacan, "El estadio del espejo como formador de la función del Yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", Escritos 1, trad. Tomás Segovia, (México: Siglo XXI, 1990) 86.

²⁸ Emir Rodríguez Monegal, Borges por él mismo (Caracas: Monte Avila, 1981) 189.

²⁹ G.W.F. Hegel, "Autonomía y sujeción de la autoconciencia: dominio y servidumbre", Fenomenología del espíritu, 113-121. Para una excelente traducción y comentario de la dialéctica hegeliana del siervo y del señor, véase Alexandre Kojève, Introduction a la lecture de Hegel (Paris: Gallimard, 1968) 9-34.

³⁰ A propósito del principio de polaridad Clausewitz escribe:

"By thinking that the interest of the two commanders are opposed in equal measure to each other, we have assumed a genuine polarity... The principle of polarity is valid only in relation to one and the same object, in which positive and negative interests cancel one another out. In a battle each side aims at victory; that is a case of true polarity, since the victory of one side excludes the victory of the other". On War 83.

³¹ Sobre la lógica del honor y su función en la Grecia clásica véase: Jean Pierre Vernant, "La belle mort et le cadavre outragé", L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne (Paris: Gallimard, 1989) 41-79.

³² A propósito del carácter continuo o no mediado propio del erotismo George Bataille escribe: "¿Qué significa el erotismo de los cuerpos sino una violación del ser de los participantes, una violación que confina con la muerte, que confina con el asesinato? Toda la actuación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, en el punto en el que el ánimo falla. El paso del estado normal al de deseo erótico supone en nosotros la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo....Hay una búsqueda de la continuidad...Se trata de introducir, dentro de un mundo fundado sobre la discontinuidad toda la continuidad de que este mundo es susceptible". El erotismo, trad. Antoni Vincens (Barcelona: Tusquets, 1988) 30-32.

³³ Dumézil describe el furor en los siguientes términos: "S'agit-il d'une fureur transfigurante, d'une frénésie dans laquelle l'homme se dépasse au point de changer de comportement, parfois de forme, devient une sorte de monstre infatigable, insensible ou même invulnérable, infaillible dans son estoc et insoutenable dans son regard. Son apparition triomphante sur le champ de bataille est une sorte de démonopathie: rien qu'à le voir, rien qu'à entendre son cri le adversaire este penetré de terreur, paralysé petrifié..." Horace et les Curiaces (Paris: Gallimard, 1942) 17. En la lucha, los guerreros, escribe Dumézil, "doivent se mettre dans un état nerveux, musculaire, mental, qui multiplie et amplifie leurs puissances, qui les transfigure, mais aussie les défigure, les rend étranges dans le groupe que'ils protègent; et surtout, consacrés á la Force, ils sont les triomphantes victimes de la logique interne de la Force, qui ne se prouve qu'en franchissant les limites, mêmes les siennes, même celles de sa raison d'être..." Heur et malheur du guerrier 125.

³⁴ Acerca de la descarga energética que habilita el combate en el guerrero lugoniano, Martínez Estrada escribe: "Lugones necesitaba encontrarse limitado (o combatido) para ser

fuerte. De ahí su necesidad de polémica (de golpear en sus límites); de ahí su estética, su política y su crítica. Pero también desbordaba esa limitación, no por necesidad espiritual sino por necesidad fisiológica... La necesidad de usar la fuerza sobrante..." Leopoldo Lugones, retrato sin retocar 134.

³⁵ Sobre la guerra como fiesta véanse los capítulos VI y VII de Roger Caillois, Bellone ou la pente de la guerre (Bruxelles: La renaissance du libre, 1963).

³⁶ A propósito de la institución del *potlach*, George Bataille escribe: "Mais on a mal saisi le sens de la guerre et de la gloire s'il n'est rapporté, pour une part, á l'acquisition du rang par une dépense inconsidérée des ressources vitales, dont le *potlach* est la forme la plus lisible". La part maudite (Paris: Minuit, 1967) 109.

³⁷ El goce (*Jouissance*) constituye la única sustancia reconocida por el psicoanálisis. En Aun, Lacan define el goce como una instancia negativa carente de utilidad, como "aquello que no sirve para nada". Sustancia presimbólica que escapa al conocimiento, el goce, según Lacan, es aquello que rompiendo la lógica oposicional placer-desplacer, sentido-no sentido, que regula el principio de placer y funda el orden simbólico, se inscribe como voluntad de repetición; aquello que en la vida busca la muerte, un placer del displacer. Sustancia imposible, pura negatividad, el goce se manifiesta como exceso en la representación, como *surplus* o *plus* de gozar. Si el principio de placer inscribe el orden relativo que permite al sujeto adaptarse a las condiciones de la realidad, el goce, definido "más allá del principio de placer", es para Lacan un producto del mandato del *Super yo* que, trascendiendo toda relativización o racionalización ideológica, confiere a la ley el carácter obseno de un imperativo absoluto. Jacques Lacan, El seminario. Libro XX: Aun, Trad. Diana Rabinovich, Delmont-Mauri y Julieta Sucre (Buenos Aires: Paidós, 1992) 9-23.

³⁸ Sigmund Freud, "Más allá del principio de placer", Obras completas, Vol. III, 2507-41.

³⁹ Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale (Paris: Plon, 1958).

⁴⁰ Más allá del principio de placer", lo sublime surge en Kant como un placer paradójal procurado por el displacer. "The object is received as sublime", apunta Kant, "with a pleasure that is only possible through the mediation of displeasure". El objeto que evoca el sentimiento de lo sublime suscita simultáneamente placer y displacer. Nos produce displacer por

su inadecuación al orden de la idea; pero, precisamente por esta inadecuación, nos produce placer al indicar la verdad incomparable de la Cosa, capaz de superar toda experiencia empírica. "The felling of the Sublime is, therefore, at once a felling of displeasure, arising from the inadequacy of imagination in the aesthetic estimation of magnitude to attain to its estimation by reason, and a simultaneously awakened pleasure, arising from this very judgement of the inadequacy of the greatest faculty of sense being in accord with the ideas of reason, so far as the effort to attain to these is for us a law". Immanuel Kant, Critique of the Judgement (Oxford: Oxford U.P., 1964) 106-9.

⁴¹ La Cosa constituye, según Lacan, un Otro absoluto del sujeto que, como imposibilidad y pérdida, organiza y hace posible la representación, y el principio de placer que la regula. Véase en particular los capítulos IV y V de Jacques Lacan, El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis, trad. Diana Rabinovich (Buenos Aires: Paidós, 1992) 57-88. La articulación teórica de Lacan tiene su punto de partida en Freud y su "Proyecto de una psicología para neurólogos", Obras completas, Vol.I, 209-276. Freud define allí La Cosa como un límite a todo juicio atributivo que funciona como condición de posibilidad del principio de realidad.

⁴² Lacan define el lugar del Otro, como aquel que, trascendiendo toda relación imaginaria, toda relación con el semejante, se sitúa más allá del "muro del lenguaje". El lugar que en la topología de lo psíquico corresponde al espacio de las cadenas significantes inconscientes, de aquello que excede a la representación, pero que, al mismo tiempo, determina como falta el sentido de todo enunciado y de toda práctica simbólica. Jacques Lacan, El seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, trad. Irene Agoff (Buenos Aires: Paidós, 1992) 353-385.

⁴³ Sobre esta fórmula y el estatuto de la creencia, véase O. Manonni, "Je sais bien, mais quand même..." Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène (Paris: Seuil, 1969) 9-33.

⁴⁴ Theodor W. Adorno, "On epic naiveté", Notes on Literature, vol. 1 (New York: Columbia, 1991) 24-29.

⁴⁵ Jacques Lacan, Télévision (Paris: Seuil, 1974) 9.

⁴⁶ Lacan define el Objeto a como el objeto causa de deseo, "algo más que el sujeto mismo", un objeto que da cuerpo, como falta u opacidad en registro imaginario, al surplus de todo goce. Jacques Lacan, El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre (Buenos Aires: Paidós, 1993)

271-284. Sobre el *objeto a* en Lacan, véase también A. Green, *L'objet (a) de J. Lacan, sa logique et la théorie freudienne*", Cahiers pour l'analyse 3 (1966): 15-37.

47 Sigmund Freud, "La negación" Obras completas, vol.III, 2884-86.

48 Metáfora constitutiva de la subjetividad, la *Metáfora del Nombre del Padre* es aquélla que permite al sujeto en la escena edípica renunciar a su condición de único objeto de deseo materno, a su condición de *falo* de la madre, para acceder al lenguaje en su identificación con la ley social. En la escena que construye el imaginario épico lugoniano, la constitución de la *Metáfora del Nombre del Padre* supondría para el "Yo" narcisista renunciar a la cueva como objeto de deseo imposible y prohibido, para acceder, no ya como héroe, sino como individuo, al orden social y simbólico comunitario. Jacques Lacan, "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis", Escritos 2 513-64.

49 Jacques Lacan, "Respuesta al comentario de Jean Hyppolite sobre la *Verneinung* de Freud", Escritos 1 513-64. La violencia como manifestación del retorno desde ese espacio que, más allá de la representación, designa lo sagrado ha sido analizada también por René Girard, Violence and the Sacred, trad. Patrick Gregory, (Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1992).

50 Sobre la figura del "doble real" desarrollada por Lacan en su inédito, Le Seminaire. Livre 10. L'angoisse, remitimos a Mladen Dolar, "I shall be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny", October 58 (1991) 5-23; y a Diana Rabinovich, La angustia y el deseo del otro (Buenos Aires: Manantial, 1993).

51 Jacques Lacan, Le Seminaire. Livre 10. L'angoisse, inédito, lección 5-12-62.

52 "Las opiniones de Lugones", escribe Borges, "fueron siempre menos encantadoras que la convicción y la retórica espléndida que les dedicó... Claudel o Chesterton o Shaw enriquecieron de problemas y argumentos las diversas doctrinas que han profesado, Lugones no aportaba a las empresas otra cosa que su adhesión acompañada de algunas metáforas". "Lugones", Nosotros 26-28 (1938): 151-52.

53 David Viñas, "Suicidio del escritor burgués: Lugones", Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar (Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974) 70-78.

54 Véase: María Teresa Gramuglio, "Literatura y nacionalismo:

Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor", Hispanamérica 64-65 (1993): 5-22; y Jorge Monteleone, "Lugones: canto natal del héroe", Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930) (Buenos Aires: Contrapunto, 1989) 161-80.

⁵⁵ Borges, "Lugones", Nosotros 150.

⁵⁶ Alberto Conil Paz, Lepoldo Lugones 443.

⁵⁷ A propósito de esta constante metamorfosis lugoniana, Alberto Conil-Paz, uno de sus mejores biógrafos, escribe: "Desde su arribo a Buenos Aires, los Lugones variaron de casa en más de treinta oportunidades, cubriendo un loco itinerario en el cual llegaron incluso a reincidir en anteriores domicilios...la más perpetua mutación... llega hasta el núcleo del hogar, troca el comedor en sala o la sala en comedor. A veces el traslado afecta sólo a ciertos sectores, o se limita al emplazamiento de algunos muebles, pero -implacable- es también capaz de hacerlo todo al mismo tiempo". Leopoldo Lugones 443-44. En la misma línea Martínez Estrada apunta: "No permanecía, no podía permanecer quieto dos minutos. Correctamente sentado, se esperaba que como de un salto se pusiera a andar por la oficina en la que permanecía enclaustrado. Recorríala de arriba a abajo". Lugones. Retrato sin retocar 31.

⁵⁸ Gilles Deleuze y Félix Guattari, "Tratado de nomadología", Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia, trad. José Vázquez Pérez (Valencia: Pre-textos, 1988) 359-433. Sobre la guerra y el movimiento, véase también Paul Virilio, Vitesse et Politique (Paris: Galilée, 1977).

⁵⁹ Jacques Lacan, El seminario. Libro 3. Las psicosis 3-319. Louis Althusser, "Ideology and Ideological States Apparatuses. Notes Toward an Investigation" 121-173. Para una clara y reciente explicación de este proceso véase Slavoj Zizek, The Sublime Object of Ideology (London: Verso, 1989) 102-104. Para un uso de este concepto en el campo de los estudios post-coloniales, véase: Homi K. Bhabha, "In the Spirit of Calm Violence", Davis Center Colloquium, Princeton University, 1990.



IV. Un héroe sin épica

"La obra primigenia de tal héroe, cuyo análisis sea para estudiosos y minuciosos críticos, háceme pensar en las adolescencias proféticas, en una pérdida y encuentro, no en el templo entre los doctores, sino en el bosque con los leones".

Rubén Darío, "Leopoldo Lugones".¹

1. El joven Lugones

Lugones logró definirse e imponerse como una figura heroica en la literatura y la historia argentinas. Mayestática y absoluta, épica en su monumentalidad, la imagen canónica de Lugones, consagrado "escritor nacional", no hace sino dar cuenta de los logros y resultados de su empresa épica de identidad. Alfonsina Storni hace de Lugones "el padre de nuestra casa literaria".² Arturo Capdevila considera al poeta un Hércules de la escritura.³ Rubén Darío lo construye como una figura de perfiles apolíneos.⁴ Borges lo define como "el primer escritor de nuestra república".⁵ Padre, Hércules o primer escritor nacional, no son sino nombres para una imagen que se repite en la crítica lugoniana: la del poeta como un Prometeo de las letras nacionales. En oposición al carácter enfático y reiterado de esta imagen canónica del escritor, nos preguntamos: ¿qué fue del héroe lugoniano allí donde el poeta no logró definirse como tal? ¿Qué fue de Lugones y su proyecto de identidad allí donde el poeta soldado no es todavía el poeta heroico que pretende ser, la figura epopéyica que impuso en sus lectores y en la historia de la literatura argentina? ¿Cómo se construyó esa imagen?

¿Cómo se definió el "Yo" narcisista e hipertrofiado lugoniano allí donde el poeta no logró definirse heroico como "Yo", como el "poeta nacional"?

Respondiendo a estas preguntas, nuestro trabajo se propone en este tercer capítulo trazar la prehistoria del proyecto heroico lugoniano; estudiar, en sus textos, la etapa de juventud del poeta guerrero. Se trata de un período acotado entre 1896 (fecha de llegada del joven poeta a Buenos Aires) y 1903 (año que marca su entrada en el círculo oficial político-literario porteño de la mano del Gral. Julio A. Roca). Una etapa de juventud caracterizada, en lo político, por su militancia socialista revolucionaria y su colaboración con José Ingenieros en el periódico La Montaña; en lo que hace a su poética, por cierto vanguardismo modernista, su amistad con Rubén Darío y, sobre todo, por el tono profético-apocalíptico de su escritura. Socialista revolucionario, poeta vanguardista, profeta apocalíptico, el joven Lugones y su recorrido dibujan el perfil de un escritor en apariencia muy poco lugoniano: un itinerario y una imagen del poeta en clara contradicción con aquélla otra, canónica ya, del Lugones fascista, "profeta de la hora de la espada".

Pocos son los trabajos dedicados a estudiar la etapa de juventud de Lugones. La crítica posterior se ha resistido a "tomar en serio" al joven poeta, es decir, se ha resistido a leer a Lugones fuera del marco que define su imagen canónica y oficial. En su lectura de la etapa modernista de Lugones,

Guillermo Ara desestima la importancia de la mezcla de erotismo, horror y angustia, que hacen patente los textos del joven poeta, atribuyéndola a "préstamos literarios".⁶ En su último y póstumo estudio sobre el modernismo finisecular, Angel Rama reduce la "diferencia lugoniana", la especificidad y singularidad de su voz, a un problema de "campo intelectual".⁷ Muy cerca de este último gesto, David Viñas trivializa la apuesta revolucionaria del joven poeta catalogándola como una "arquetípica" y "ruidosa rebeldía juvenil".⁸ Sus contemporáneos también coinciden con estas apreciaciones posteriores. Paul Groussac, director de La Biblioteca, atribuye la violencia que destila la escritura del joven poeta a la precaria situación del escritor en el mercado literario.⁹ Rubén Darío, en uno de sus primeros retratos de Lugones, define al "poeta socialista", que fue Lugones hacia fin de siglo, como un "fanático" "obsedido por la locura del ideal".¹⁰ Los diagnósticos abundan: influencias, "falta de público", inconsistencia, oportunismo, en sus extremos, locura. La urgencia del gesto reductor que suele acompañarlos apunta, sin embargo, cierta imposibilidad de lectura. ¿Qué es lo que la crítica no puede leer en el joven Lugones? O mejor, ¿qué es aquéllo que ilegible dejan leer los textos del joven poeta?

Las extremas imágenes del escritor que nos ha legado la crítica no son sino un síntoma más del exceso formal que,

como violencia, pasión y contradicción, recorre el universo lugoniano. Buscando ese exceso, ese "algo más" de Lugones mismo, que como problema crítico recurrente ha definido la lectura histórica de su obra, nuestro trabajo intenta aquí trazar la arquitectura del imaginario del joven Lugones, estudiar esta etapa fundadora del escritor al interior de la economía de sentido que construye su empresa heroica de identidad. ¿Cómo se escribe ese comienzo en los textos lugonianos? ¿Cómo se define allí la identidad del poeta soldado? ¿Cuál es su lugar de enunciación en el campo de batalla que construyen sus textos? ¿Cómo la poética, la política y la economía de las pasiones lugonianas dan cuenta del estado y situación de su proyecto épico de identidad en la etapa fundadora de su escritura?

El universo heroico es un mundo de absolutos, de blancos y negros, un mundo de polaridades carente de matices. "Serás un héroe o no serás nada", dice el imperativo que gobierna el universo épico lugoniano. En el punto de partida de su itinerario/carrera de combate, allí donde el héroe lugoniano no ha logrado definirse como tal, allí donde su yo no ha alcanzado la estatura de un "Yo", sus textos dejan leer como nunca la nada con la que limita su pretendida identidad absoluta: el vacío, la cueva que se abre en su imaginario allí donde se hace evidente la imposibilidad de su empresa heroica de identidad. Nuestro trabajo pretende aquí hacer con Lugones la experiencia de esa nada, viajar con sus textos a

ese espacio de absoluta negatividad. El estudio del régimen de la mirada y la lógica del sacrificio que regula esta experiencia en los textos lugonianos nos permitirá examinar y dar sentido a la apuesta socialista revolucionaria del joven poeta y al tono profético-apocalíptico que domina su escritura. Nuestro estudio de esta etapa de juventud del poeta se cierra hacia 1903 con un análisis del encuentro de Lugones con el Gral. Julio A. Roca, el "gran padre" de su imaginario heroico.

2. Mito de origen

Entrar en el mundo lugoniano exige localizar un punto de partida. ¿Cómo se funda su universo épico? ¿Cómo y dónde se inaugura la escritura lugoniana? ¿Cómo sus textos piensan su comienzo y fundación? La introducción de Las montañas del oro puede leerse como el mito de origen del universo épico del escritor, como un texto programático que consigna los límites y condiciones de posibilidad de su escritura en su punto inaugural.

Leer un mito es, según Jean-Pierre Vernant, leer un relato autorreflexivo.¹¹ En su estudio sobre El mito del nacimiento del héroe, Otto Rank sostiene que todo relato mítico constituye una cifra de la "novela familiar" que da forma a la génesis de la psiquis individual.¹² Leída como mito de origen del universo del escritor, la introducción de Las

montañas del oro construye un relato autorreferencial y genealógico que permite trazar un mapa introductorio del imaginario épico-mítico del joven Lugones.

En su principio, el texto nos presenta, en la imagen de un poeta guerrero, el modelo utópico de identidad que anima y estimula al escritor:

El poeta apostrofa con su clarín sonoro
 ... lo que dice, resuena
 como el flujo de bronce de una hornalla harto llena
 tan fuertes son sus alas, que aquel ser de ancho aliento
 parece que en los hombros lleva amarrado el viento

 La rubia primavera le elige por esposo
 El se acuesta con todas las flores de las rimas...
 El sol le dora el pecho, Dios le sonríe...
 Forja el hierro de su peto y de su casco
 La paciencia en los yunques de una ideal Damasco,
 I el Silencio custodia la hoguera donde amasa
 Con Bronce... el verbo que templará en la braza. (LMO 14)

La imagen define el proyecto lugoniano como una empresa de aspiraciones y alientos épicos. La soledad y el silencio recrean allí la escena en la que se proyecta la voz absoluta del poeta heroico. Un espacio que remite al monologismo que caracteriza, según Bakhtin, a la palabra épica.¹³ Mundo de pleno y de absoluto sentido, la utopía heroica que postula el poemario en su introducción hace evidente la voluntad formal que domina la escritura lugoniana, un proyecto que busca plasmar esa "inmanencia del sentido" que, según Lukács, define tanto al mundo como al género épicos. Monumentalidad, totalidad, unidad, identidad, autoridad, "Yo", inmanencia del sentido, éstas son las coordenadas del mito de origen que narra el texto de Las montañas del oro.

La geografía que construye el poemario coloca al poeta en la cima de un sistema jerárquico. "Los grandes hombres i las montañas", escribe Lugones, "es forzoso que siempre estén de pie".(LMO 14) Junto al poeta, en las alturas, componiendo el *pastiche* de una galería épica que otorga por momentos a la empresa lugoniana el estatuto de un cliché vacío de todo contenido, encontramos a los númenes del universo heroico lugoniano: Hugo, Whitman, Homero y Dante, figuras que condensan en una imagen paterna y fundadora el ideal y el modelo de referencia de su proyecto épico de identidad.¹⁴ Todos ellos poetas proféticos que enuncian la voz del padre. "Tan cerca le ha hablado Dios", apunta Lugones a propósito de Homero, "que él habla lo mismo".(LMO 16)

Pero el héroe y su proyecto no están solos. En oposición a las alturas épicas, el mapa que dibuja el texto nos presenta, hacia abajo, en el abismo, a la figura del monstruo que funciona como enemigo y alteridad de ese polo de identidad absoluta. Se trata de otras voces que cuestionan la autoridad del "Yo" heroico y el monologismo propio de su empresa: "las voces de antro"(LMO 14). Unas voces monstruosas que se dimensionan en la cueva, en el hueco que delata la imposibilidad última de la empresa totalizante y totalitaria lugoniana. Un vacío de sentido que, en Las montañas del oro, remite al mundo del deseo y de la carne: "las cavernas donde moran las larvas de los vicios, lo negro en lo monstruoso".(LMO 18)

En el contexto trágico que construye la introducción del poemario, la guerra que recorre el universo del escritor adquiere el estatuto de una lucha cósmica entre la figura de un Dios padre y una masa insubordinada que cuestiona su autoridad soberana. "Guerra a Dios muerte al mito" (LMO 17), gritan las multitudes. "¿Más con qué vais a llenar el infinito?" (LMO 18), pregunta el poeta. Implícita en el interrogante, la tarea permanente del héroe lugoniano apunta siempre un mismo objetivo: llenar el hueco, cancelar el vacío, obturar la cueva, construir un mundo de absoluto y pleno sentido. Una tarea y un cuadro apocalíptico que se completa en el texto con una llamada imperiosa y angustiante:

Un poeta!
 Un poeta! Es preciso. Dios no trabaja en vano

 Dios trabaja en el seno de una inmutable calma.
 Pero las grandes voces: el trueno, el mar, el viento.
 Dicen las predicciones de aquel advenimiento.
 -Yo escuché esas tres grandes voces: Dios ha querido
 Que esas tres voces sonaran en mi oído. (LMO 19-20)

El mito de origen que narra Las montañas del oro da cuenta de la continuidad del proyecto heroico que anima la escritura lugoniana. Héroe-guerrero, mito o profeta, no son en Lugones sino variables en el interior del programa de absoluta identidad que estimula al escritor. Trascendiendo sus postulados programáticos, sin embargo, la introducción de Las montañas del oro deja leer la precariedad del proyecto heroico lugoniano y del "Yo" que lo encarna y enuncia en su punto de partida. En el nacimiento de su escritura, en su

"advenimiento"(LMO 20), lejos aún de haber podido materializar imaginariamente su utopía épica de identidad, ese yo que todavía no ha alcanzado la altura ideal de un "Yo", ese héroe que todavía no ha llegado a consagrarse como tal, se nos presenta como un feto: "Como el feto de un astro futuro en el oleaje".(LMO 20) El parto traumático de un poeta heroico y de un pueblo de titanes, la "eclosión del huevo"(LMO 19) que pone en escena Las montañas del oro en su introducción, tematiza, por un lado, el cruce de una frontera fundadora que separa dos absolutos: ser/no ser, vida/muerte y, por el otro, da cuenta de la precariedad del poeta heroico en el arranque de su empresa de absoluto. Huérfano e indefenso, la escritura lugoniana nos presenta al poeta en ese comienzo como un Moisés, como el "arca errante del abismo"(LMO 19), como el "lecho de sombra de un ideal naciente"(LMO 19), que vaga a la búsqueda de una figura protectora, de un padre ideal, de una mano paterna que "cubra de bendiciones las cunas de los niños".(LMO 21)

El mapa que dibuja la introducción de Las montañas del oro presenta las dos posiciones entre las que oscila la escritura del joven poeta: arriba o abajo, cumbres o abismos. Subir, ser reconocido como un héroe, alcanzar esas cimas en las que brillan como soles los padres proféticos, o vagar por las aguas de una "montaña madre de muchos ríos"(LMO 20); alcanzar el ideal o ser tragado y devorado por el abismo del no ser, el ámbito de la impureza, el deseo y la lujuria.

Pureza-impureza, padre-madre, ser o no ser; ser absoluto, ser un héroe o morir, como dice el texto, en "el seno de la noche como un feto agonizante".(LMO 73)

Bitácora de nuestra lectura, Las montañas del oro define en su introducción no sólo las metas sino también las tareas urgentes del héroe lugoniano. Si la fundación de un sentido total y absoluto, si la construcción de un mundo y una subjetividad heroicas, constituyen el objetivo constante y el destino utópico del guerrero, la precaria situación del "Yo" en el texto, apunta la tarea urgente del poeta heroico en su punto de partida: encontrar una "casa", definir un lugar social y simbólico de enunciación o, como nos dice el poemario, encontrar un "padre" que legitime su pretendido linaje heroico. Leer al joven Lugones es leer el despliegue textual de esta topología cifrada que condensa su mito de origen; el relato del desarrollo y las peripecias de ese yo que busca definirse como "Yo", construirse como héroe.

3. La "otra escena" del héroe lugoniano

Definir el lugar de enunciación de la escritura del joven Lugones resulta fundamental para entender la dinámica y la lógica operativa de su proyecto épico de identidad. Las preguntas obsesivas del héroe no apuntan tanto al ser, como al lugar. ¿Dónde estoy? ¿Cómo me ubico en relación con esa frontera que, separando al ser del no ser, al todo de la nada, al sentido del no sentido, decide mi única posibilidad

de ser, ser un héroe, ser absoluto?

Joven provinciano, pobre pero de buena familia, Lugones se presenta en la escena porteña a mediados de 1896. Darío lo recibe en la gran ciudad augurándole un futuro de gloria. "Quienes sospecharon, quienes vieron, quienes profetizaron un poeta genial", escribe Darío en la crónica que narra la presentación del joven Lugones, "poeta socialista", en las salas de El Ateneo.¹⁵ La realidad inmediata, sin embargo, no convalida los augurios de Darío. La vida del joven Lugones recién llegado a la gran ciudad no pasa de la realidad del conventillo y de la redacción de periódicos y revistas. Ecos de esa realidad, los textos del joven Lugones nos presentan al poeta como una figura marginal al espacio social y simbólico que define el Buenos Aires finisecular. Trazando un mapa del panorama cultural porteño de aquellos años, Lugones escribe hacia 1897:

La Prensa posee su casita literaria, la Facultad de Filosofía y Letras la suya, luego viene la casita del Ateneo, y en último término la ranchería inconsistente de innumerables pandillas literarias. Cada una de estas instituciones tiene..., sus tendencias, sus gustos y sus amores. (PLLL 96)

En este mapa no hay lugar para el poeta guerrero. Figura excéntrica al entramado social, el "Yo" heroico se presenta y se construye como un ser sin casa y sin hogar, como un desamparado que rechaza orgulloso y despectivo cualquier relación con el orden comunitario. "Astro de su propio destierro" (LMO 33), como se define al poeta en Las montañas

del oro, el Narciso heroico es un sujeto incapaz de someterse a ningún "gusto", "tendencia" o "amor" que no sea el propio porque es incapaz de aceptar ningún compromiso que limite su libertad soberana. "Libre, absolutamente libre", escribe Lugones desde las páginas de El Tiempo, "yo no puedo ser sino un excomulgado en cualquier casa que no sea ésta".(PLLL 47)

El contexto no es propicio al programa épico lugoniano. La ciudad moderna no es lugar para héroes guerreros. Opaca a los sueños de grandeza de este joven poeta que se pretende un nuevo Homero, el Buenos Aires finisecular se presenta en su escritura como un espacio impuro y abyecto, como una nueva Gomorra dedicada a la "ornamentación de las cloacas", dominada por "apetitos de carroña" y consumida en el comercio de cadáveres. Los textos del joven Lugones presentan la ciudad como un auténtico estercolero en el que reina el "cerdo burgués", "la canalla burguesa lustrada a cepillo y plancha".(PLLL 29) La ciudad moderna es para Lugones un espacio regulado por la lógica mercantil; todo está allí a la venta, incluso el honor: "Pasamos de la edad del hierro para caer en la del plomo, todo está manchado de cobardías: hoy no se conquista se compra, más sencillo pero más indigno... la espada se hace imposible".(PLLL 79) Lugar de impureza extrema, dominado por la concupiscencia del dinero, la ciudad tampoco es un lugar para el arte puro e ideal. El mundo burgués es, según Lugones, un mundo opuesto a la belleza desinteresada del arte. "La burguesía tiene una guerra

declarada contra el arte. Buenos Aires cuenta con veinte mil almaceneros... que odian desastrosamente el arte".(PLLL 36)

El hombre superior, el artista, el genio, el poeta monumental, se define en sus textos como una figura sin cabida en el mundo mediocre y mayoritario del "justo medio burgués". "La república burguesa odia la intelectualidad relevante porque la república es el reino de los mediocres. El Genio no tiene cabida en ella. Porque el Genio es la aristocracia suprema".(PLLL 71) "Alma bella" para Hegel, es decir, conciencia que rehuye todo contacto con una realidad que vive como enajenación, el poeta es en Lugones no sólo una figura marginal, sino también, y sobre todo, un personaje que, clausurado en sí mismo, repudia con desprecio cualquier contacto o compromiso "degradante" con el orden social:¹⁶

Os aseguro que detesto la república, el ministerio, el senado, el tribunal, el código, el cuartel, la canonjía, el champagne sportivo, el chocolate abacial, la bula pontificia... el mallete francmasón..., el sermón oficial, la homilía alquilada del 25 de Mayo, el matrimonio civil, la caridad de Kermesse, la lotería, el gendarme, el diario y además todas esas terribles cosas que se llaman libertades modernas.(PLLL 46-47)

La marginalidad del escritor en la sociedad moderna, el antagonismo entre el arte y los valores burgueses, el exilio del poeta en la gran ciudad, constituyen tópicos clásicos de la sociología de la literatura.¹⁷ Trascendiendo cualquier lectura sociológica, sin embargo, la escritura lugoniana cifra su contexto de enunciación según las coordenadas que definen su empresa heroica de identidad. Es desde allí donde

deben leerse sus textos si se pretende captar la especificidad y la originalidad de Lugones como escritor. Allí donde la crítica sociológica identifica problemas de "campo intelectual", la marginalidad del joven Narciso lugoniano remite, en su carácter extremo, a un espacio que, más que social, es asocial, a un espacio de radical desamparo y extrema diferencia, a un lugar de verdadera desposesión simbólica, al espacio de todo aquello que no tiene lugar en el interior del orden socio-simbólico comunitario, un límite absoluto que se inscribe en las fronteras de la simbolicidad: la cueva.

Como Antígona, aquella que en su defensa de su verdad privada rompió toda relación con el orden de la polis, adentrándose en el ámbito prohibido del Ate, el héroe lugoniano, en su repudio absoluto de cualquier contacto o compromiso con las instancias que regulan la vida comunitaria, se interna en el espacio de radical exclusión y diferencia que designa en su imaginario la cueva. Un ámbito que Callois o Bataille no dudarían en definir como un espacio sagrado, es decir, un lugar absolutamente heterónomo que, como Otro, marca las fronteras del orden social: el ámbito de todo aquello que una comunidad ha tenido que separar para poder constituirse como tal. Un espacio que, fuera del mundo, no remite sino a lo (in)mundo, el mundo de los parias, la lepra o el excremento; pero también, el espacio de lo absolutamente puro, de lo monstruosamente inmaculado, el

summum del sentido que encarna la figura de Dios.¹⁸

No resulta extraña, en este sentido, la identidad que asume en el joven Lugones la figura del poeta en el exilio. No se trata, como en Darío, de un organillero que muere de frío fuera de la casa del "Rey Burgués"¹⁹, sino de Ezequiel, el profeta que buscando la pureza de la palabra divina se internó en el desierto; o de Job, una figura que, según René Girard, desempeña en la tradición judía, la función del *Pharmacos*, la de la víctima a través de cuya exclusión en el sacrificio una comunidad marca y funda el límite de lo social habilitando como prohibido el espacio de lo sagrado.²⁰ "Dios sin paraíso" (PLLL 33), como se define al poeta en Lugones, "héroe sin épica", que decimos nosotros, el poeta es un Job que enfrenta a la comunidad que lo excluyó armado con su propia inmundicia, con la teja que rascó sus pústulas leprosas²¹, o un profeta apocalíptico, un "mensajero de Dios" vengador y justiciero que anuncia a la ciudad que lo ha marginado el fin de los tiempos, el retorno de lo sagrado.

¡Oh, ciudad! Yo tengo para ti guardada la misericordia. Mis manos son como azucenas y rascaron el lomo de los perros que aplacaban en la corteza de los troncos la comezón de su sarna... ¡Oh ciudad! porque soy el Espíritu de Verdad que viene al colmarse los tiempos, a traerte estas palabras del Padre. (PLLL 32)

Como el Narciso heroico, los personajes que habitan la escritura del joven Lugones, son significativamente figuras que han roto toda relación con el orden comunitario; seres separados y excluidos en los márgenes del orden social y

simbólico: locos, putas, leprosos, santos. Estas figuras de alteridad componen la familia del héroe en el exilio. No ya la "familia de bronce", aquélla de los antepasados heroicos que reiterada construye su novela familiar, sino la "familia de Job".(PLLL 54) Allí encontramos al loco Antonio Pagano, aquél que ha roto con el sentido común, "un caso excepcional... de la teratología moral", un loco "cuya ferocidad es tal que ha olvidado el habla, solamente brama".(PLLL 54) Allí también aparece la "Fiera-Sexo"(PLLL 30), esa mujer lúbrica y horrorosa, ese verdadero "organismo proteico de corrupción"(PLLL 30), que es la puta para Lugones. Este margen absoluto es el espacio de lo popular, el mundo de los parias, de los intocables, la "Bestia-Pueblo"(PLLL 38), para este poeta de elegidos. Pero también, éste es el lugar del santo o del anacoreta; el lugar que ocupa Sosistrato en La estatua de sal, o "el Hijo del Hombre" en Las montañas del oro, personajes como el héroe lugoniano que, en su búsqueda de la absoluta pureza, han roto toda relación con el orden del mundo. Trascendiendo cualquier posible relación con el prójimo o el semejante, el espacio de lo sagrado desde el que se enuncia la escritura del joven Lugones es, en sus extremos, el espacio de aquéllos que, en su radical diferencia y separación han sido excluidos de la alternancia vida-muerte que regula el ciclo vital: el lugar/no-lugar de los muertos que no se mueren --los muertos en vida, ese "cadáver viviente" que es la clase obrera para

Lugones en La montaña-- o el no-espacio de los vivos que no han nacido --ese feto nonato pero ya parido que es el ciego en el imaginario lugoniano, "un feto que habla, que anda, que sufre, que odia".(PLLL 40)

Allí donde el héroe lugoniano no ha logrado aún definirse como tal, su escritura se enuncia desde un margen absoluto, desde una frontera que enfrenta directamente el segundo término de la contradicción todo-nada que organiza su universo simbólico: la cueva, el lugar de la imposibilidad de su "Yo" y de su empresa de absoluto. Un límite al orden social y simbólico y un *topos* que Lacan define como el lugar de *La Cosa*, el *Das Ding*, encarnación de un goce mítico; el lugar del *Otro* que, como vacío, como falta, como no dicho, como prohibido, hace posible el orden social y simbólico: la condición de (im)posibilidad de la conciencia, del placer, de la representación, del lenguaje y de la vida comunitaria. Freud define el sueño como la "otra escena" donde se recluye, más allá del principio de realidad, el mundo de las alucinaciones.²² Esta "otra escena", desde la que se encuncian los textos del joven Lugones, es un espacio donde, trascendiendo toda ley o limitación, se escucha la palabra de ese *Otro* que dimensiona en la cueva: la "gran voz de los abismos"(LMO 70). Aquí, quizás, radica el secreto de ese tono violento y exasperado que caracteriza la escritura del joven Lugones.

En la palabra del joven Lugones se tambalea por momentos

la distancia que separa al sujeto del enunciado del sujeto de la enunciación. La cueva, la "otra escena" del héroe lugoniano, constituye un espacio diferente para nosotros, pero no para el sujeto heroico que allí se ubica. En los límites de la ficción y de la literatura, trascendiendo el orden de la fantasía, e incluso al sujeto que la enuncia, el tono profético de la escritura del joven Lugones deja oír la fuerza de una palabra sagrada en la que se escucha la voz del Otro que habla desde la cueva. Una voz que pretende decirlo todo, incluso aquello que, como prohibido, como imposible, como no dicho, hace posible la representación, el deseo y el placer.

"Temor de los normales", llamó Darío al joven Lugones.²³ Martínez Estrada lo consideró un "ser demoníaco".²⁴ Groussac lo catalogó como un "monstruo".²⁵ El joven Lugones no era, en efecto, "uno más" en la camada de poetas modernistas que eclosiona hacia fin de siglo. La contundencia de los epítetos hace evidente la diferencia y la especificidad de Lugones. La resistencia de la crítica a "tomar en serio" al joven poeta, su insistencia en reducir su lectura a un problema de "campo intelectual", al horizonte de una "época", a un problema de influencias; o a trivializar su escritura como simple "asunto de jóvenes", como lo hace David Viñas, no da cuenta sino de una resistencia frente a la palabra de ese Otro que se escucha en la escritura lugoniana, una resistencia frente a

la fuerza de una voz que se enuncia desde una frontera próxima al delirio.²⁶ Como todos aquellos "soñadores del absoluto" que pretenden decirlo todo, decir la verdad última de lo real, el joven Lugones era, sin duda, un sujeto de temer:

Le temían más que una fiera, más que el rayo, más que al veneno, más que a la peste; como se teme a un hombre que quiere decir la verdad, y por eso lo aislaron. Mejor. Desde su lazareto él continuó clamando, arrojando sus bocanadas de metralla, esgrimiendo su garrote de asceta sobre todo lo infame, sobre todo lo puerco, sobre todo lo vil... con la dignidad de un santo, látigo y espada a la vez... acorazado de virtud, fortificado de iras, imperioso como el instinto, sincero como el odio, consagrado por sus propias manos pontífice de la verdad ante Dios y ante sí mismo. (PLLL 55)

4. El viaje

La forma del viaje es el denominador común de la escritura del joven Lugones. En todos los registros que recorre --científicos, religiosos, satírico-morales, políticos o poéticos--, y en un modelo contra-épico que no remite a los grandes padres de su imaginario heroico --Homero, Dante, Whitman y Hugo--, sino que busca sus referentes en Poe, Baudelaire, Lautréamont, Wells y también en Quevedo y Madame Blavatsky; la escritura del joven Lugones no hace otra cosa que narrar reiteradamente un viaje a ese lugar de absoluta negatividad con el que limita su pretendida identidad absoluta: la cueva y a todo aquello que, para usar la fórmula lacaniana de la sublimación, el poeta "elevó a la

dignidad de ese lugar": el monstruo.²⁷

En los textos del joven Lugones el viaje es el relato que da forma a la experiencia de ese espacio de radical diferencia que enfrenta el poeta en la etapa fundadora de su itinerario: la cueva, el lugar de lo que, parafraseando a Lacan, podemos llamar *La Cosa lugoniana*, el lugar de la imposibilidad de su "Yo" y su proyecto épico de identidad.²⁸ Puede tratarse del viaje al abismo de la diferencia que escribe el primer ciclo de Las montañas del oro; de los viajes científicos que narran Las fuerzas extrañas; del viaje al cuerpo materno, a la "mater-ia" fundadora de la cosmogonía lugoniana, que cuenta "El origen del diluvio"; del viaje del narrador de "Licantropía" a las colonias de inmigrantes; o del viaje a las cloacas, al vacío del cuerpo social que emprende el moralista lugoniano. En todo caso, se trata de un viaje en intensidad, un viaje que debe leerse como experiencia alucinógena, o como "experiencia interior": "un voyage au bout du possible de l'homme".²⁹

En su lectura del caso Schreber, Freud sostiene que hay un saber del delirio que es próximo al delirio de saber. Estudiar la forma del viaje que narra la escritura del héroe lugoniano, no es sino una forma de saber de esa nada con la que limita su identidad absoluta, una forma de saber del Otro que allí se dimensiona. ¿Cómo se define ese espacio? ¿Cuáles son sus límites y sus fronteras? ¿Cuáles son las condiciones

que hacen posible su experiencia?

La escritura del joven Lugones es siempre el relato de una experiencia límite, la escritura de la transgresión de una frontera. Objeto de la primera separación, Otro prehistórico excluido por la ley que funda la simbolicidad, el lugar de *La Cosa* es, según Lacan, un espacio separado por una ley absoluta. Objeto del *Spaltung* original, encarnación del goce, el lugar de *La Cosa*, sostiene Lacan, es un espacio protegido por la ley moral y el principio de placer.³⁰ Los textos lugonianos escriben esa ley y ese límite con la precisión de un cartógrafo. Puede tratarse del "Límite de la noche" (PLLL 102), del "Límite de la inmensa ruta de ópalo" (LMO 75) en Las montañas del oro, del "límite inferior del sonido perceptible" (LFE 14) en "La metamúsica", o los límites que "dividen las provincias de Córdoba y Santa Fe" (LFE 49) en "Licantropía". Figuración de la ley simbólica, este límite escinde el imaginario del escritor en dos campos antagónicos. A un lado de la frontera encontramos el sentido, la sociedad, el mundo de lo contable y lo narrable, el uno y el dos, el blanco y el negro, la economía y la lógica proposicional del lenguaje, la posibilidad del deseo y del placer, el espacio de lo posible, de aquello que puede conocerse y representarse, un mundo incompleto donde el ideal no puede enunciarse sino como utopía. Del otro lado del límite se abre el abismo, el espacio de *La Cosa*, aquello que

Lacan ha conceptualizado como "lo fuera de significado"³¹, aquello que, más allá del deseo y del placer apunta al goce, lo inútil, aquello que fuera de toda economía no sirve para nada, lo Real, lo incontable e inenarrable, ese resto que como falta irreductible sostiene como (im)posible la utopía épica lugoniana, la cueva y todo aquéllo que en el universo lugoniano ocupa ese lugar: el monstruo.

El viaje que narran los textos del joven Lugones supone una transgresión de esa ley absoluta que funda el espacio de la cueva como imposible y prohibido. Cruzar esa frontera es, para el héroe lugoniano, entrar en contacto con *La Cosa*, con ese límite constitutivo y constituyente del orden social y simbólico comunitario. En los relatos científicos de Las fuerzas extrañas se trata del límite del conocimiento y de la representación. Aquello que no puede escribirse, los "colores de la música", lo que no entra en el pentagrama en "La metamúsica"; el punto terminal de una serie, el cero absoluto en "El psychon"; el punto que, como vacío, da consistencia a todo cuerpo en "La fuerza Omega". En "La estatua de Sal", se trata de lo prohibido y separado por la ira de Dios, el objeto de la visión mortal de la mujer de Lot. En "Licantropía", del margen absoluto en el que habita ese monstruo impuro que es el inmigrante. En el primer ciclo de Las montañas del oro, del abismo del no ser, de ese lugar/no lugar que es "la Nebulosa Thule", el espacio de muerte y desolación donde vive "la Musa de los Ayes". Los contenidos

cambian, sus registros y modelos también varían, pero independientemente de sus referentes en Poe, Baudelaire, Wells o Lautréamont, el viaje que narran los textos del joven Lugones apunta como constante a un mismo objetivo: 1) la cueva, el lugar sublime del imposible Real que funciona como límite a su proyecto de absoluto; y 2) el monstruo, la diferencia que "da cuerpo en su escritura" a ese vacío irrepresentable.

¿Cómo hablar del joven Lugones sin hablar del deseo, de "esas pasiones" que, según el poeta, "vuelcan el corazón como una lava" (LMO 36)? El deseo es el móvil del viaje a la cueva que narran sus textos. Hueco que cava como privación la satisfacción imposible de cualquier demanda, Lacan define el deseo como la "metonimia de la falta en el ser".³² Lugar de la falta en el todo épico, la cueva es el espacio que funda y sostiene el deseo en el universo lugoniano. Se trata de un deseo que adquiere en su escritura la fuerza de una pasión incontenible, una "especie de sed febril" (LFE 181); un deseo que se manifiesta en el héroe como derrota, "las flaquezas del casto", o como perversión, "los ensueños lascivos". (LMO 43) Trascendiendo el límite que lo funda, el deseo que anima al héroe en ese viaje que ponen en escena sus textos es un deseo que Kant no dudaría en definir como moralmente puro, es decir, un deseo no determinado "patológicamente" por ningún objeto empírico.³³ Un deseo sin objeto que, en Lugones, se

presenta como un deseo de nada y de muerte, un deseo de cueva:

Un velo de púrpura espantosa cubría mis ojos. Ya no sabía sino aborrecer. Gozaba en la muerte. Hubiera querido borrar el género humano como se borra una mancha. Mi desesperación era feroz, el deseo de la nada me poseía. (PLLL 92)

"En medio de aquel trágico horror yo estaba solo" (LMO 21), nos dice el poeta en Las montañas del oro. La experiencia límite de ese viaje que describen los textos de Lugones es, en efecto, una experiencia de horror. El tono macabro de Las montañas del oro, que Guillermo Ara atribuye a influencias literarias, el horror que hacen evidentes los relatos de Las fuerzas extrañas, por no hablar del pavor que destila su prosa periodística, es una marca de identidad de la escritura del joven poeta. Primer síntoma del cruce de la frontera que cancela como prohibido e imposible el espacio de la cueva, el horror apunta en Lugones el encuentro con esa Cosa que habita al otro lado del límite que perverso el poeta transgrede en su viaje "más allá" del principio de placer y de realidad. Un encuentro con aquello que habita al otro lado del "límite de la noche" (PLLL 102): lo excremental, lo inmundo, lo espantoso, lo que ha sido separado y excluido en el espacio de lo sagrado. Cruzar esa frontera es, en palabras de Lugones, enfrentarse con un mundo de:

gemidos, maldiciones, blasfemias, sollozos, quejidos, dislocaciones, injurias: todos los formidables rumores de ese rico río de lágrimas ancho como el viento que la humanidad arroja al abismo... frialdades cadavéricas, miembros desollados como las mondadas frutas de una

heredad de maldición, erizamientos de cabellos, sudores de pavor, lenguas arrancadas, gargantas ceñidas por torzales patibularios, mandíbulas desencajadas por la angustia: todas las espantosas granzas de la trilla implacable que los arcángeles justicieros ejecutan para limpiar el buen grano de la mies humana. (PLLL 102)

Este viaje al vacío puede leerse con Freud y su teoría del fetichismo como el síntoma del horror a una falta que hace imposible la totalidad: como horror frente a la castración.³⁴ El horror es en Lugones, sin embargo, no horror a la falta sino, por el contrario, horror a aquello que, protuberante y excesivo, "da cuerpo" en sus textos a ese vacío constitutivo al orden social y simbólico que designa la cueva. El horror es allí horror al monstruo que, habitante de la cueva, escribe como mancha o suplemento en el *Todo* épico, el imposible *Real* sobre el que descansa su proyecto de absoluto. Efecto de lo que Jacques-Alain Miller ha llamado una "respuesta de lo Real", es decir, de un retorno desde más allá de lo simbólico, retorno desde la cueva, el monstruo es la figura que activa el horror que recorre el universo lugoniano; un horror que, no ya como ausencia sino como presencia excesiva, remite al campo del goce.³⁵

Puede tratarse de la figura impura del inmigrante en "Licantropía"; del Pueblo, los parias, la "Bestia Pueblo", un cerdo leproso que habita en las pocilgas del establo social; de la sustancia horrorosa que es la "mater-ia" fundadora de la cosmogonía lugoniana, un cuerpo anamórfico repugnante en "El origen del diluvio"; de la puta, la "fiera-Sexo". El

horror que hace estallar la figura del monstruo apunta siempre a una presencia abrumadora e innegable, a la realidad primaria de un cuerpo palpitante hecho de carne, "más viva que la vida misma"; un cuerpo sublime que encarna ese deseo puro de nada y de muerte que anima al guerrero en su viaje a la cueva. La descripción de esa "fiera sexo" que es la puta para Lugones, es un índice del horror que suscita en el héroe ese "encuentro con lo real":

Es verdaderamente de horror, de ese horror malsano, perfumado de pacholi y contaminado de mercurio aquella calle Santa Teresa, pocilga suburbana donde la fiera Sexo, irritada de exigencias indignas del sol, se revuelca bajo el candado mal seguro de las alcobas, a través de cuyas rendijas transpira el vaho sudoroso por la faena de abominable mecanismo, que proscriben los aranceles de la prostitución.

La bestia humana está pintada con implacable maestría... el vicio todo asqueroso bajo la fisonomía de yeso de la máscara, todo repugnante bajo el molde de los corpiños, entre cuyos hilvanes crujen vértebras reblandecidas por la ataxia... el organismo proteico de corrupción que anuda a cada nervio sus alambres corruptores, sensibilizados por sales venenosas...(PLLL 30)

No debe extrañar al lector que la voz del poeta se defina en Las montañas del oro como "una lira siniestra y enlutada, -que vibra como un féretro sonoro"(LMO 37). Tampoco debe sorprendernos el hecho de que todos los relatos de Las fuerzas extrañas tengan como resultado la muerte. La muerte como final, traza en el viaje que narran sus textos, una línea de abolición que apunta el destino necesario del sujeto que la enuncia. Desde el lugar desde el que se ubica en el arranque de su itinerario de combate, es decir, desde la

cueva, desde el lugar de la imposibilidad de su "Yo" y su proyecto de absoluto, escribir para el joven Lugones fue escribir su propia muerte, el relato de su imposibilidad como héroe. Un destino de muerte que el poeta representa siempre como fragmentación del "Yo", como disolución de una identidad unitaria. La muerte del héroe se escribe en el primer ciclo de Las montañas del oro como desmoronamiento de la utopía de grandeza que postula su mito de origen. De esa imagen monumental del poeta guerrero, que servía como guía y modelo a su empresa épica de identidad, sólo quedan aquí "los escombros de una altiva estatua"(LMO 42); de su proyecto fundacional de un sentido total y absoluto sólo quedan fragmentos, "las ruinas que pueblan mi cerebro".(LMO 33) Es en "Licantropía", sin embargo, donde se hace más evidente la ruptura mortal del "Yo" que causa el viaje a la cueva. Especie de "Dr. Jekyll y Mr. Hyde" criollo, en este relato de Las fuerzas extrañas, la escisión del "Yo" heroico adquiere el estatuto de una verdadera crisis esquizofrénica en la que el sujeto heroico pierde el "concepto de unidad".(LFE 59) Ese "Yo" se pierde aquí en "él", en el "eso", en el "aquello". Dividido y escindido, el sujeto heroico enfrenta allí a su "doble especular", a su monstruo, en la figura de una mancha, de forma y proporciones simiescas.

En su subversión del límite y de la ley que funda lo simbólico y el placer, el viaje a lo imposible abre para el "Yo" heroico la posibilidad de consumir ese deseo puro que

confiesen sus textos, la posibilidad de un goce que se afirma voluptuoso como deseo de muerte, deseo de cueva. Transgrediendo el límite que establece la ley simbólica, y "más allá" del placer y del sentido que allí se funda, nos dice el poeta:

[Ya] no queda sino la voluptuosidad de destruir desatando el subterráneo diluvio en vorágine de tinieblas y de agua. Destruir y desaparecer hecho cosa, extraño para sí propio como el cadáver de un desconocido...(EZ 15-6)

En un reciente trabajo sobre la poesía lugoniana, Gwen Kirkpatrick, ha querido ver en el carácter excesivo y disonante, típico de la escritura del joven poeta, una marca formal precursora de la vanguardia.³⁶ Resulta innegable el tono baudeleriano de muchos de sus textos, como también son evidentes sus referencias a Poe y a Lautréamont, su amistad con Rubén Darío y ciertas veleidades formales de su producción poética, pero nada más alejado de la vanguardia que la empresa heroica lugoniana. Lejos de cualquier propuesta vanguardista y de toda poética de transgresión, el viaje mortal que relatan sus textos y la economía gozosa que lo regula, se afirma en su escritura como condición de posibilidad de lo que el poeta llamará una "tercera épica", un heroísmo que busca el absoluto, no en la absoluta pureza de las alturas sino en la absoluta impureza de la abyección:

En efecto, al ser la vida como un río la primera épica le miró desde la orilla; la segunda remó en misteriosa barca sobre su cambiante superficie; únicamente la tercera se sumergió en su turbias aguas, descubrió los secretos de la onda esquivia... revolvió los limos del

fondo, el indeciso hormigueo de sus pululantes larvas y amasó... aquellos sórdidos jugos en una maravillosa flor de sangre pura, que culminará eternamente... Aquello fue la eucaristía de la escoria. (PLLL 140)

La "eucaristía de la escoria" es la experiencia escatológica sobre la que se funda la "tercera épica" lugoniana y aparece regulada por lo que el poeta denomina la "lógica formidable de las equivalencias".(PLLL 51) Una lógica que, en inesperada fórmula hegeliana, funciona conforme al principio de identidad de los contrarios. Si, como afirma Lugones, en el fondo del abismo "suele encontrarse o la inmaculada claridad o las boñigas del estercolero"(PLLL 54); si de acuerdo con este joven poeta apocalíptico, "la noche no es sino la razón del triunfo de cada aurora"(PLLL 48), la experiencia límite que postula la "tercera épica" lugoniana y su "lógica formidable de las equivalencias", pretenden fundar la posibilidad de un mundo heroico de absoluto sentido, en el más absoluto no sentido. Esta "tercera épica" traza un itinerario de una banda de Moebius que en su extremo busca su opuesto. Se trata de un viaje a la cueva, al lugar de *La Cosa* donde, más allá de cualquier contradicción, coexisten lo puro y lo impuro, el placer y el displacer, lo heroico y lo monstruoso. Lejos de la voluntad de transgresión y apertura que caracteriza a la poética de vanguardia, la "tercera épica" lugoniana postula la posibilidad de fundar un nuevo absoluto en la cancelación apocalíptica de la lógica oposicional sentido-no sentido que regula el orden social y

simbólico. Este proyecto y su economía de goce explican el sentido que cobra para el joven Lugones el sacrificio, como forma de acceso a lo heroico en la muerte, y el de la revolución, como ceremonia sagrada de destrucción del cuerpo social: una nueva vida que exige necesariamente la muerte, un nuevo principio que exige necesariamente la abolición del orden social, un viaje que, trascendiendo el orden del más y del menos, busca en el abismo de lo imposible la realización de un absoluto superador de cualquier contradicción, "una maravillosa flor de sangre pura"(PLLL 140), como diría el poeta.

5. Ver

Leer los textos del joven Lugones es entrar en un espacio poblado de voyeurs, videntes, poetas visionarios, profetas apocalípticos o aparatos ópticos como los que encontramos en Las fuerzas extrañas. Carlyle sostiene que el ojo es, junto con la espada, una de las herramientas y atributos principales de todo héroe.³⁷ Como en Carlyle, los héroes lugonianos se definen por su capacidad óptica. "Ellos... dominaron", según Lugones, "el espectáculo del universo perceptible".(PA 36)

Merleau-Ponty desde la fenomenología, como Lacan desde el psicoanálisis, han señalado que la visión es producto de una esquizia o desencuentro entre el ojo y una "mirada primordial" que, articulando el campo óptico, preexiste y

desconoce al sujeto. Tanto para Lacan, como para Merleau-Ponty, la visión es resultado de una fractura en el espacio de lo visible, de un corte u opacidad en la relación sujeto-objeto que, como invisible, como trauma, marca la condición de posibilidad de toda visión. Ver y tener conciencia reflexiva de esa visión exige, para Merleau-Ponty, postular y asumir una ruptura en la relación continua entre el hombre y el mundo, asumir la existencia de una *caesura* que, poniendo un límite a la forma como totalidad, hace visible a los objetos. Esta ausencia invisible que Merleau-Ponty define como condición de posibilidad de toda visión, constituye para Lacan el *objeto a* en el campo de lo visible; el lugar en el que, como vacío, se constituye la mirada del Otro que estructura simbólicamente el espacio de lo visible. Más allá de cualquier mimetismo, y de la geometrización propia del espacio cartesiano, Lacan y Merleau-Ponty sostienen que la pintura moderna (Cézanne, Paul Klee, Munch, etc.) debe leerse como un intento por captar en la representación esa mirada o "tercer ojo" que como imposibilidad, como límite invisible, constituye la condición de visibilidad del sujeto y de cualquier objeto.³⁸ Entre el todo y la falta, entre el ojo y la mirada, la empresa heroica lugoniana construye una dialéctica que se juega entre el ver, el darse a ver y el verse.

Ver es en Lugones ver la cueva, el espacio de su imposibilidad. La pulsión que hace evidente la escritura del

joven poeta apunta, en el relato del viaje que describen sus textos, una voluntad de integrar en la representación ese espacio imposible que designa la cueva, una voluntad de hacer visible aquéllo que en su imaginario marca como límite, como opacidad, como mancha o escotoma, la imposibilidad de su proyecto épico de identidad: la cueva y el monstruo que la habita.

Las montañas del oro describen al poeta como un "Ojo ebrio de mirar asiduo".(LMO 44) La empresa heroica lugoniana, proyecto de omnivision, postula al "Yo" narcisista y a su escritura como una gran máquina panóptica. No en vano los héroes, al decir de Lugones, "[v]ieron y oyeron... lo que nosotros no podemos ver ni oír: la maravilla de la divinidad, presente en aquella sombra y en aquel silencio".(PA 36) Al margen de cualquier realidad inmediata u objetiva, el "Yo" heroico es ciego a toda percepción que no sea la que le dicta su propio deseo. La fe, atributo fundamental de todo héroe, según Lugones, "es ciega como el sol, que según la querella con las tinieblas no ve más allá de sus propios resplandores".(PLLL 67) Visión ciega a la "realidad objetiva", lo que moviliza al ojo lugoniano no es, en todo caso, una presencia sino una falta, la cueva, el espacio del Otro, el lugar invisible e irrepresentable donde se materiliza esa "mirada primordial", ese "tercer ojo" que estructura el campo de lo visible, el espacio del "ojo más opaco"(LMO 35), como lo llama Lugones en Las montañas del

oro.

La luz, como evidencia de una falta, inscribe en los textos del joven la distancia entre el "Yo" y el mundo que hace posible la visión. La luz delata en la escritura lugoniana el lugar de la falta en el *Todo*, ese hueco que remite al espacio del *Otro*, la cueva. En Las montañas del oro, se trata de los puntos luminosos que erupcionan en las heridas del cuerpo materno: "las luminosas llagas" (LMO 68), las "luminosas perlas" (LMO 72), el flamante píxide lleno de heroicos fervores". (LMO 72) En Las fuerzas extrañas, se trata de la luz que escapa a la representación y al conocimiento y pone en funcionamiento las máquinas ópticas que pueblan el texto. La luz funciona como condición de (im)posibilidad de la visión en el universo lugoniano. Si puede verse algo en sus textos, es gracias a esta luz que hace posible la visión pero que, al mismo tiempo, cancela la posibilidad del absoluto al hacer evidente la discontinuidad, la falta en la forma, la cueva desde la que emana. Más allá de la luz y de la visión que ésta hace posible, se abre la cueva y la mirada que allí se configura, un espacio ciego en el que no hay lugar para la visión.

Hay en la escritura lugoniana un elogio de la ceguera que hace de la carencia de vista una condición de visibilidad en ese espacio negativo que es la cueva. Verlo todo, ver incluso eso que le falta al todo para ser un *Todo*, ver la cueva, ver ese límite que marca el objeto a en el campo de lo

visible, supone en Lugones renunciar a la luz, renunciar a la visión en beneficio de la mirada del Otro.³⁹ Al igual que Homero, la ceguera es, según Lugones, condición de todo poeta heroico:

Nosotros tenemos buenos ojos. Somos poetas señores, y en nuestras almas, como en las estrellas fijas siempre es de día. Homero no podía ver el sol... ¡Qué importa! Su noche estaba poblada de astros. Un humilde pajarito, el pinzón, canta mejor cuando le han arrancado los ojos. (PLLL 67)

La ceguera es en Lugones una renuncia a esa luz que hace imposible el absoluto, en beneficio de un acceso a esa "mirada primordial" que como falta se evidencia en la cueva, en el espacio Otro. El ciego, como Narciso, es según Lugones un ser sumido en sí mismo, una figura ajena a la experiencia que supone para el sujeto el encuentro con el mundo; un personaje ajeno al encuentro con esa luz que hace posible al sujeto como ser incompleto fundando al mismo tiempo la posibilidad de la visión. Encarnación del poeta heroico, el ciego es en Lugones un feto, un nonato al mundo de los hombres; una figura externa a la *Metáfora paterna* que hace posible, según Lacan, el acceso al orden simbólico que regula el universo de lo visible. "El ciego", nos dice Lugones, "es un ser que lleva perpetuamente consigo; o mejor dicho, en quien persiste la misteriosa noche del claustro materno". (PLLL 40)

Así como el profeta apocalíptico, es hablado por la voz del Otro que enuncia desde la cueva; así también, el poeta

visionario que es el joven Lugones, es mirado, ve y es visto por la mirada del Otro que se dimensiona en la cueva. Próxima a la alucinación, la visión del poeta deja ver el vacío que como opacidad organiza el espacio de lo visible. Ver ese vacío y la mirada que allí se configura, es para el héroe lugoniano encontrar una mirada mortal; la mirada de "La cabeza de la Medusa"⁴⁰, aquélla que clausurando la distancia entre el "Yo" y el mundo, obtura el hueco que hace posible al sujeto reflexivo. Ver la cueva, en este sentido, es hacer la experiencia de "eso" que, trascendiendo lo incompleto de todo gesto, realiza, como acto, la totalidad de la muerte. Quizás no haya otro texto en todo Lugones donde se haga más evidente la dialéctica de desconocimiento y reencuentro mortal del ojo y la mirada que en Las montañas del oro:

Oh no mires mis ojo; hai un vértigo- dormido en sus tinieblas; hai relámpagos- de fiebre en sus honduras misteriosas... Oh, no mires mis ojos, que mis ojos están sangrientos como dos cadalsos... i alzábanse tus ojos en espanto- i yo apartaba mis terribles ojos,- i en tus ojos había luz de llanto,- i mis ojos cerrábanse implacables, -i tus ojos abríanse sonámbulos, i quería mis ojos tu locura,- i huía de tus ojos mi pecado:- i al fin mis fieros ojos, como un crimen, -sobre tus ojos tímidos brillaron,- i al sumergir en mis malditos ojos -el rayo triste de tus ojos pálidos,- en mis brazos quedaste, amortajada- bajo una eterna frialdad de mármol. (LMO 32)

La función hace al órgano como la visión al ojo. El encuentro del ojo y la mirada, y la cancelación de la visión que la acompaña, no sólo paralizan al sujeto en una encuentro mortal, sino también hacen desaparecer el órgano, consumen literalmente los ojos. La pérdida de los ojos, la ceguera, es

junto con la muerte el destino final de los viajes lugonianos. Como se narra en "La metamúsica", "Juan", el científico loco que busca ver lo imposible, ve lo prohibido, lo que escapa a la representación, e inmediatamente, "se puso de pie, espantoso. Sus ojos acababan de evaporarse como dos gotas de agua". (LFE 107)

Esta sed de mirada que, más allá de la imagen y de la propia visión, se deja ver en los textos del joven Lugones, habilita una experiencia gozosa de carácter sadomasoquista, una experiencia que se juega entre el ver y el darse a ver, una experiencia que hace al "Yo" y al otro objetos de una mirada gozosa que los trasciende.

La dialéctica de la mirada es siempre en Lugones una estrategia de construcción heroica, es decir, de postulación del sujeto como absoluto. Como apunta Slavoj Žižek, mirar desde el lugar del Otro es, en todo proyecto autoritario, y para el sujeto que allí se ubica, por un lado, una forma de negar su división constitutiva haciéndose uno con la ley simbólica que desde allí se enuncia, y por el otro, traspasar esa división sobre un otro que funciona como víctima de una violencia sádica.⁴¹ El discurso moral que abunda en la escritura de Lugones, debe leerse, en este sentido, como una gran máquina panóptica de la verdad que, en la proyección de la mirada disectoria de la ley, busca perversa y sádica gozar del otro como objeto, gozar del otro en su imposibilidad, en su cueva, gozar del cuerpo visible del enemigo como monstruo.

Provisto de lo que en los textos lugonianos se postula como "una enérgica y penetrante visual"(PLLL 29), el héroe guerrero

[p]enetrará en las tumbas, y en el hueso sacro mondados por los gusanos descubrirá la mancha arseniosa denunciadora del vicio oculto. El posee para eso un aparato mejor que el de Marsh. Descorrerá las sábanas de la cortesana y con su dedo implacable mostrará la víbora oculta en el ombligo. Quitará brutalmente sus morriones a los capitanes de la fama, romperá los alamares de sus dormanes, y les presentará desnudos, con el haber total de sus lacras y sus tiñas.(PLLL 55)

Como ha señalado Oscar Masotta, la lógica del escándalo es un elemento central en el universo lugoniano. Hacer ruido, gritar, mostrarse, construirse como víctima del sistema, de la injusticia de una sociedad que se niega a reconocerlo heroico, es un gesto repetido en todo Lugones, y particularmente acusado en sus años de juventud.⁴² Esta victimización del "Yo" que hace evidente su escritura, apunta a un ejercicio exhibicionista un tanto escandaloso que ofrece al sujeto como objeto y víctima de esa mirada primordial, esa mirada del Otro que mira desde la cueva. Si el ver remite en Lugones a una experiencia sádica, el "darse a ver" remite a su contrapartida, al masoquismo, y a entrega del cuerpo en el sacrificio:

Ven a ver cómo sufro! cómo irritan- el humor deleitoso de mis llagas,- esas bocas que ríen risas negras- bajo el frío albayalde de las máscaras! Hiéreme con tus agudos ojos,- despliega en mí tu tiranía de águila... yo exaltaré el cariño de tus garras,- como aprieta el cilicio a los riñones- el lujurioso asceta en sus batallas.(LMO 42)

La dialéctica de la mirada apunta a una tercera

imposibilidad constitutiva del modelo narcisista de subjetividad: el "verse". Verse es reflexionar, verse a uno mismo como otro, separarse de sí, pensarse y verse desde el lugar del Otro, asumirse como objeto de esa "mirada primordial" que nos preexiste, que nos niega y nos desconoce como absolutos, como héroes pero que, al mismo tiempo, nos asigna un lugar en el entramado de relaciones simbólicas que es el espacio social. La reflexión que funda la visión es un ejercicio vedado para el Narciso heroico lugoniano. Verse, tomar conciencia de sí, reflexionar, supone para ese "Yo" enfrentar su propia imposibilidad, fracturarse, enfrentar su cueva y el monstruo que la habita. Como lo hace evidente "Licantropía", salirse de sí para el héroe guerrero, es perder "el concepto de unidad" (LFE 59). "Ver que era lo que salía de mí, siendo yo mismo" (LFE 59), es para este ser de "una pieza", por un lado, partirse en crisis esquizofrénica, y por el otro, enfrentarse con su monstruo, con una mancha u opacidad que "da cuerpo" a su imposibilidad como héroe.

Ver, darse a ver y verse no son, en todo caso, para el "Yo" heroico lugoniano sino formas de inscribir la experiencia alucinante y mortal de esa nada, de esa cueva que se abre en sus textos allí donde la imposibilidad de su empresa heroica de identidad se hace evidente.

6. La lógica del sacrificio

Heroísmo y sacrificio son los términos de un binomio

inseparable en la escritura del joven Lugones. El sacrificio constituye lo que podemos llamar su modo de producción épico característico. La economía del sacrificio se articula en Lugones en el interior de un discurso místico-religioso del que son prueba elocuentes textos como "Sudor de sangre" (PLLL 92), "De la viña mística" (PLLL 92), "Gemas dolorosas" (PLLL 105) y "Oración de sangre" (PLLL 154). Marcel Mauss ha definido el sacrificio como una forma ritual de intercambio simbólico con la divinidad.⁴³ Escena que cancela una violencia presimbólica de carácter sagrado, el sacrificio es para René Girard el rito que traza el límite fundador de lo humano y lo social.⁴⁴ Lacan, por su parte, sostiene que el sacrificio es un rito destinado a dar consistencia al orden socio-simbólico comunitario. Para Lacan el sacrificio supone una ceremonia de encuentro con el deseo del *Otro*, con el *Che Vuoi?* que se dimensiona en el ámbito de lo sagrado; un rito destinado a satisfacer ese deseo, que garantiza la existencia de ese *Otro* a quien (pre)supone como destinatario y receptor.⁴⁵ Tal y como se presenta en los textos lugonianos, el sacrificio define una economía que postula la inmolación del "Yo" como una ceremonia ritual destinada a cerrar la cueva, a cancelar la falta en el *Todo* épico. Desde los límites del espacio social y simbólico desde el que se enuncia, y en el interior de la economía de muerte que lo regula, el discurso místico-religioso construye una escena del sacrificio

dominada por el dolor y la sangre que, por un lado, hace del "Yo" heroico un nuevo Mesías, y por el otro, postula a Dios como un Otro que da la garantía última del pago de una deuda simbólica.

"El Hijo del Hombre" escribe en Las montañas del oro la escena paradigmática del sacrificio. El texto ubica al sujeto en los límites del orden social y simbólico, en el desierto y sobre "Una roca culminante-como un ara".(LMO 81) El poeta se presenta allí como una especie de chivo expiatorio o un *Pharmacos* que enfrenta directamente la palabra y el deseo de la divinidad, la palabra y el deseo de ese Otro que habla desde la cueva, una palabra de muerte y un deseo que se enuncia como deseo de sangre:

[I] la tierra pide sangre con sus bocas de venganza:- con la boca de los montes encendidos,- con la boca de los mares que interrogan el misterio de las playas...(LMO 63)

En 1897, en su reseña de Las montañas del oro, Rubén Darío le dice a Lugones: "La sangre te dice sus rimas secretas".⁴⁶ Fuente de vida, alimento en el "corazón de los fuertes", "pimpollo" en el seno de las vírgenes, virtud que mana del cuerpo del asceta flagelado por los cilicios, baño y gloria de las batallas, la sangre es el bien simbólico que circula en la economía del sacrificio que regula el imaginario heroico del joven Lugones:

!Oh, bendita flor roja! más hermosa que el martirio; más querida que las carnes amarillentas de una muerta adorada en una juventud lejana que no supo reproducirse, más temida que el veneno de todas las serpientes por las

cobardías sagaces, ocultas bajo la sonoridad de las cotas; tu revelas la vida en las entrañas maternas, la fuerza en los músculos, el castigo en los cadalsos, la gloria conseguida en los triunfos, la guerra en los estandartes, la prosapia real en las flores.(PLLL 154)

La sangre constituye para Lugones la garantía y condición heroica de cualquier empresa: un medio de intercambio simbólico con ese *Otro* que habla desde la cueva y una ofrenda destinada a satisfacer su deseo de muerte. "El heroísmo recibió la unción de tu púrpura", escribe Lugones en "Oración de sangre", "consagrando tu esplendor la magnificencia de las armas... Con tu heroico sabor apagan su sed los leones, los sables y los holocaustos".(PLLL 154) Oleo en el bautismo de todo héroe, la sangre es en los textos lugonianos una moneda destinada al pago de una deuda simbólica con el *Otro* que, hablando desde la cueva, desde el lugar de su imposibilidad, parece sostener con su palabra y su deseo la posibilidad, en el sacrificio, del "Yo" como sujeto épico.

El concepto de "caridad" resulta fundamental a la hora de entender la lógica y la dinámica del sacrificio heroico: "La caridad tiene la más absoluta identidad con el heroísmo. La caridad tiene por objeto consolar a Dios..."(PLLL 93) Como en Lacan, el sacrificio lugoniano es una forma de colmar el deseo del *Otro*, de cancelar el espacio de su imposibilidad. Acto de amor con ese *Otro* que (pre)supone la cueva, el sacrificio es en el discurso místico-religioso lugoniano un acto de "caridad" y de solidaridad con Dios en su falta, en

su "angustia", en su cueva. Por ello, los textos del joven Lugones imaginan al escritor como un nuevo Mesías destinado a completar la tarea divina. El sacrificio de Cristo, sostiene Lugones en "Sudor de sangre", no ha bastado para pagar la deuda o culpa de la humanidad. "La tierra exige nuevas purificaciones de sangre".(PLLL 30) Resumen totalizador, el mártir heroico que encarna la figura del "Yo", metáfora que condensa la historia en su persona, se postula en su escritura como un nuevo Mesías que va a pagar con el "sudor de su sangre", con su muerte, la deuda o culpa de la humanidad. Un mártir que, saldando esa deuda, cerrando esa cueva, va a hacer posible la inmanencia del sentido que define el mundo heroico en una relación continua, gozosa, entre Dios y los hombres.

"Gemas dolorosas" constituye la mejor puesta en escena de esta economía del sacrificio. Forma de intercambio simbólico con la divinidad que se juega sobre la ofrenda de sangre y, al mismo tiempo, comunión gozosa que se inscribe sobre la entrega del cuerpo, el texto no sólo hace evidente la tarea de cierre que tiene la ofrenda en la economía del sacrificio, sino que también apunta el goce mortal que hace posible el cierre de ese vacío y el contacto con el ámbito de lo sagrado. El relato narra la muerte de una monja que ofreció a Dios toda su sangre a cambio de un rubí destinado a obturar "el terrible agujero abierto por el clavo de la crucifixión"(PLLL 106) en el cuerpo de Cristo. El sacrificio

épico de la "hermana Inés", el personaje heroico del relato, supone la entrega del cuerpo en un "martirio liberador" que, entre "éxtasis sobrenaturales" y "delirios" de "luminosa agonía", adquiere caracteres sexuales.

Esta tematización sexual del sacrificio como escena amorosa es una constante de la escritura del joven Lugones. No en vano el martirio que aguarda al poeta heroico al fin de su viaje se presenta en Las montañas del oro como una "cruz sin víctima ofrecida- como un lecho nupcial".(LMO 47) Acto de amor entre el héroe y Dios, entre este joven Mesías y el Otro que se dimensiona en la cueva, el sacrificio invoca en Lugones la intensidad y la sensualidad de la cópula. No debe extrañarnos, pues, que los textos místicos lugonianos estén, sin excepción, narrados por una voz femenina. En la escena amorosa que construye el sacrificio, el "Yo" heroico se figura como objeto de deseo de ese Otro que, como ausencia, mira y habla desde la cueva. Ofrecerse como víctima, como objeto destinado a colmar y a satisfacer el deseo de la divinidad en el sacrificio, supone para el Narciso heroico lugoniano no sólo asumir una posición femenina en la enunciación, sino también, cancelar su propio deseo, renunciar al propio sexo en beneficio del deseo del Otro. En otras palabras, postular la castración como única posibilidad de pureza. Así como "el símbolo del amor heroico" es en Lugones "un pájaro que se desgarras las entrañas"(PLLL 36), así también, el símbolo de la pureza que busca fundar el

sacrificio lo constituye Orígenes, el "formidable tirano de la carne"(PLLL 59), aquel que renunció a lo que el poeta llama "el mortificante don del sexo".(PLLL 54) Orígenes es para Lugones, una figura que, buscando la comunión absoluta con Dios, renunció a lo que funda la vida y el deseo como falta: el sexo, la "fuente de la vida"(PLLL 59).⁴⁷

Fin del viaje, destino de toda la escritura del joven poeta y objetivo de su visión escatológica, la muerte en el sacrificio inscribe al héroe en la vida eterna del mito cancelando el límite que, como falta, hace posible la vida. "Yo quiero el abismo"(LFE 180), dice el anacoreta Sosistrato en "La estatua de sal", haciendo evidente el deseo de muerte que lo impulsa en su búsqueda de lo prohibido, de eso que le falta a la realidad para ser total, de eso que le falta al yo para ser un "Yo", en su caso, para ser uno con Dios. Destino necesario de ese "soñador del absoluto" que es el Narciso heroico lugoniano, la muerte buscada en el sacrificio, el suicidio, constituye para el joven poeta "la más alta expresión de la conciencia del yo" (PLLL 44):

En la acción suicida hay una afirmación obscuramente formulada: el convencimiento de que es preciso matar, la aceptación de la lucha por la vida. ¿Matar? Sí, pero, ¿a quién?(PLLL 44)

La respuesta lugoniana apunta al "Yo". El sacrificio revela en Lugones la verdad última de su empresa heroica de identidad: la muerte. Consumación de ese deseo del Otro, de ese deseo de muerte y de sangre; el sacrificio constituye en

Lugones una ceremonia de inmólación que, por un lado, hace posible cancelar ese hueco del sentido que designa la cueva y, por el otro, consagra al "Yo" como héroe en el martirio que exige esta tarea; el héroe que se consagra como tal en la muerte accede a su condición épica como cadáver.

El cadáver es el producto final del proceso de producción heroico que en la escritura lugoniana construye el sacrificio. Vacío de todo deseo, consumido en la ofrenda de sangre que supone en Lugones el sacrificio, el "Yo" hecho héroe no es sino un resto vacío de toda vida, de toda sangre, de todo deseo. Como en "El milagro de San Wilfrido" que narran Las fuerzas extrañas, el producto épico del sacrificio, el héroe consagrado como tal, no es sino una reliquia sagrada, un trozo de carne muerta, un cuerpo sublime en su absoluta pureza; o, como nos dice el texto, un "mármol artístico", un cuerpo que, trabajado por el martirio, alcanza la "gloria de los apogeos" como despojo, como cadáver. (LFE 73) Convertirse en cadáver, negar la vida en beneficio de la eternidad de la muerte, ésta es la verdad última de la vida heroica.

7. Entre la revolución y el apocalipsis

Lugones milita en el Partido Socialista entre los años 1896 y 1898. Se trata de un período de intensa actividad política del escritor de la que son testimonio su colaboración con José Ingenieros en La Montaña y sus artículos y discursos publicados en El Tiempo. La militancia

socialista revolucionaria del joven Lugones constituye un problema recurrente en la historia de la recepción crítica del poeta. Resulta difícil integrar esta temprana apuesta política del escritor en un itinerario que, en sus extremos, desemboca en el fascismo. Para sus críticos y detractores, entre ellos Natalio Botana, director de Crítica en los años 30, el socialismo de juventud del poeta constituye una prueba más de la inconsistencia y del oportunismos lugonianos.⁴⁸ David Viñas desde la izquierda, y Federico Ibarguren desde la derecha, coinciden en catalogar este episodio en el prontuario cívico del poeta nacional como un desvío intrascendente propio de toda juventud.⁴⁹ Nuestra hipótesis de lectura, sostiene la necesidad de pensar la lógica y coherencia del temprano socialismo lugoniano, desde el interior de la economía que define su empresa heroica de identidad.

Entrar en el universo político-ideológico del joven poeta equivale a enfrentarse con un collage que desafía una simple taxonomía; estamos ante un laberinto que, sin atenerse a contradicciones conjuga en un mismo enunciado a Michelet con Adolphe Retté, Renan, Hugo, Tostoy, Verlaine, Madame Blavatsky, Leon Bloy y Kropotkin. Al margen de contenidos, y por encima de especificidades, el cemento unificador que da coherencia a la andadura ideológica lugoniana, y lo que permite entender su militancia socialista revolucionaria es,

como siempre, la pasión que imprime a cualquiera de sus empresas el impulso heroico de su universo simbólico. La revolución fue para el joven poeta --como dirá el propio Lugones hacia 1904, en un resumen de su experiencia socialista-- "un fervor de lo imposible, muy análogo a la vocación sin esperanza que implicaba el nuevo ideal y esto explica cómo tendencias tan irreconciliables en el terreno de las ideas podían determinarse sucesivamente en el terreno de la pasión".(PLLL 57) Desde la componente pasional que regula su empresa heroica de identidad, el socialismo fue para Lugones una religión y la revolución una ceremonia sagrada que tuvo al poeta como sacerdote supremo.⁵⁰ Un rito que, en el sacrificio del cuerpo social, buscó reinscribir ese margen de radical diferencia con el que limita su "Yo" y su empresa heroica de identidad, esa Cosa que designa en su imaginario la cueva.

El universo político-ideológico del joven poeta trasciende cualquier posible especificidad de prácticas. "Pascua de resurrección", "redención de los oprimidos y los humildes", sacerdocio del arte, la revolución fue para Lugones un hecho sagrado y sincrético en el que se conjugaba política, arte y religión. "Esa Revolución social a la que aspiramos", escribe Lugones, "es toda Arte. Hay una estética de la ruina, una estética superior combinada por el huracán, el terremoto, el rayo, el pueblo, que son traductores del pensamiento de Dios".(PLLL 72) Todo artista es un

revolucionario y todo revolucionario es, según Lugones, un devoto dispuesto al heroísmo del sacrificio, un caballero de la orden del pueblo en la palestra de la lucha social. Como catalizador y vanguardia de la transformación revolucionaria, el poeta es un "misionero de Dios", un profeta apocalíptico que augura la instauración de un nuevo orden social: "El genio con sus clarividencias es el primero que anuncia la revolución que está por venir".(PLLL 25)

La mirada que el poeta visionario proyecta sobre su contexto reitera un diagnóstico simple y radical. La sociedad capitalista es una sociedad marcada por la impureza del dinero, la república es una puta, el cuerpo social un cadáver, y el burgués un perro coprófago dominado por el "apetito de carroña": "Manchada está la tierra y los cielos estremecidos por la muerte de las viudas, y violadas por los hombres la pureza de las estrellas".(PLLL 32) "¿Cómo es que las gentes de la gran vida y la gran muerte", se pregunta el poeta, "no procuran refrenar esos apetitos de carroña impunemente ostentados, este comercio que empeña su combate de ofertas ante el formidable cuadro de agonía?"(PLLL 45)

En el marco de la "tercera épica" lugoniana y de su "lógica formidable de las equivalencias", la revolución se define como un nuevo principio que exige necesariamente la disolución apocalíptica de la sociedad, la inmolación del cuerpo social en el sacrificio. La revolución se escribe en Las montañas del oro como un viaje de descenso a los abismos,

como un viaje a la cueva. Se trata, en "Mentempsicosis", de un viaje a los infiernos en el que el poeta encuentra "la gran bandera de venganza- que corona las iras de mis sueños".(LMO 47) La lógica de "ascensión a los extremos", esa "incontrastable lógica oscura"(PLLL 38) que regula el imaginario del joven Lugones, postula la revolución como posibilidad de fundar una nueva pureza a través de la más absoluta de las impurezas: "La revolución proletaria sube como la noche trayendo sombras, borrascas, anegamiento, huracán --lo siniestro pero también, y esto lo saben pocos, una maravilla de estrellas".(PLLL 46)

Como Job o Ezequiel, en todo caso, siempre una figura sagrada, el poeta es un obrero en la tarea de destrucción de la sociedad burguesa, una labor que en Lugones exige romper cualquier vínculo con la impureza del "sistema". Lejos de apuntar a la clase obrera o a la masa (siempre turba amenazante en Lugones), el sujeto revolucionario que construye el discurso político lugoniano lo compone un conjunto de figuras de absoluta marginalidad: la puta, el loco, los parias, los miserables, los personajes monstruosos que habitan con el poeta en el exilio ese margen que designa la cueva. Ellos son "los futuros empleados del terror"(PLLL 46), los vengadores que subvirtiendo toda ley, llevando a su límite la corrupción y la descomposición de la sociedad harán posible el nacimiento de una nueva pureza, el parto de una nueva sociedad. "La hora final en el cómputo de los siglos

está cercana", escribe el poeta en "El misal rojo", "¡Qué inmensa noche se acerca estrellada de teas, mojada de lágrimas, conmovida de gritos como la solemnidad de un parto!"(PLLL 33)

La revolución supone, pues, la subversión de la ley o límite que, en el sacrificio, traza la frontera del orden comunitario. La revolución, y el apocalipsis que es su complemento necesario, deben leerse como un intento de integrar en el cuerpo social ese límite sagrado que designa la cueva. "Regresamos a la suprema pureza por la suprema violencia"(PLLL 45). Una violencia que, al ejercerse sobre el cuerpo corrupto de la sociedad burguesa, adquiere el estatuto de la autopsia de un cadáver:

la tarea socialista a emprenderse sobre estos pueblos cortos en años pero decrepitos en vicios consiste en procesar a la sociedad burguesa... reabriendo cicatrices, enconando pudores, pregonando vergüenzas, sublevando maldiciones, hiriendo fibras, desafinando nervios, amargando gargantas, punzando corazones, de la misma manera que para despertar a un dormido se le sacude por los cabellos.(PLLL 50)

En la frontera del sacrificio en la que se ubica, la revolución inscribe en Lugones un tiempo mítico, crítico y excepcional que se sitúa en el límite entre la vida y la muerte. Se trata de un instante místico que cancela la historia, que detiene el curso del tiempo. Una frontera y un tiempo que, por un lado remite a un "advenimiento", y por el otro, lo hace a la muerte, a un momento crepuscular que no es noche pero tampoco día, a una aurora que es parto pero

también agonía:

No vivimos en la noche, no. Pero sí en el crepúsculo, lo que es peor. No creo yo que sea un ocaso; afirmo firmemente que es una aurora. Mas las auroras son pálidas, angustiosas y --para quien ha llegado a las sutiles sensaciones psíquicas de una vitalidad superior-- doloridas. Pálidas, angustiosas, doloridas como las mujeres en trance de parir. No se verifica el cotidiano triunfo solar, sin enormes derramamientos. Las nubes se van, pero mojadas de sangre. El primer rayo de luz es una mortal puñalada. (PLLL 44)

El apocalipsis es el resultado y la verdad última de la revolución. Como sacrificio de la sociedad y cancelación de la historia, la revolución no es sino el fin de los tiempos, el apocalipsis, la consumación del todo mítico con el que sueña el poeta, el fin de todo posible discurso. Derrida ha definido el discurso apocalíptico como un tono que escapa a la lógica de la razón y de la verdad filosófica. El "tono de gran señor", que caracteriza toda escritura apocalíptica, construye su autoridad, según Derrida, en la flexión de una voz oracular que, anunciando la muerte, enuncia aquello que imposible escapa a cualquier enunciado filosófico.⁵¹ Como vacío en el discurso de la razón y como límite de la verdad, el tono apocalíptico del discurso revolucionario lugoniano denuncia la inscripción en su propio enunciado de esa voz del Otro que habla desde la cueva. Una voz oracular que anuncia el retorno desde lo sagrado, de eso que le falta al todo para ser un *Todo*, de eso que le falta a la historia para ser un mito, el retorno de la Cosa. Visión alucinada y alucinante, el apocalipsis lugoniano escribe el retorno horroroso desde lo

sagrado de ese Otro que se dimensiona en la cueva: el gran vengador, el verdugo que va a cancelar la vida y el tiempo histórico inaugurando en la muerte la vida eterna del mito; un mundo épico donde, más allá de toda contradicción, coexisten cimas y abismos, pureza e impureza, héroes y monstruos. Lugones escribe en "El misal rojo, Profecía":

Veréis cómo surge de la noche un torvo guerrero prendido a su mano un relámpago posada sobre la bóveda de su frente como un águila la idea del odio, desparramando sus ojos feroces fulgores de tizón, llameante su ceño... y lo veréis como se lanza por la cuesta de pedernales centellante bajo el estruendo de los cascos, enderezando su corcel, todo mojado de amargos sudores, hacia el abismo, hacia la abyección, hacia la infamia del mundo en ruinas, hacia la boca de la tromba donde se despeña -avalancha, torrente, huracán, y todo eso- rompiendo la sombra con la violencia de un puño asestado contra un vidrio, haciendo fulminar una inmensa llama cuando da contra el fondo la montaña de su Venganza. (PLLL 30)

La revolución y su correlato en el apocalipsis dejan leer la voluntad de destrucción, la pulsión de muerte que anima al guerrero lugoniano. Una voluntad de aniquilación que pretende la fundación *ex-nihilo* del universo a partir de la muerte. Ser para la muerte, éste es el destino del héroe lugoniano.

8. Roca: o el encuentro con el padre.

La búsqueda de un padre ideal y modélico constituye una constante en la escritura del joven Lugones. En el mito de origen que traza Las montañas del oro se trata de un Dios padre capaz de cerrar la cueva, de clausurar la indeterminación, de "llenar lo infinito" (LMO 18). La figura

ideal de este gran padre remite, en la "novela familiar" que construyen los textos lugonianos, al mundo heroico de los antepasados, a la "familia de bronce" (PLLL 77). Un panteón modélico que invoca en su escritura el Olimpo donde habitan los ancestros esenciales de su mundo épico: Güemes, el caudillo del cuerpo de oro (LGG 268); Rosas, "hermoso tirano de ojos azules" (PLLL 74); San Martín, dueño de un gran sable; Belgrano, el santo del heroísmo; pero también Sarmiento e incluso Mitre. "Un pueblo de héroes... la familia de bronce". La familia de "los que están más alto que nosotros para mostrarnos dónde hay que llegar". (PLLL 77)

El padre absoluto con el que sueña el poeta heroico apunta a un paradigma homoerótico de perfección masculina. No se trata ya del padre, producto de la *Metáfora del Nombre del Padre*, la metáfora constitutiva de la subjetividad, aquella que, según Lacan, rompe la identificación narcisista del sujeto, sino de *Un Padre*. Una figura ideal que va a situarse en una posición tercera en relación con el conflicto "Yo"-realidad, héroe-monstruo, que recorre el imaginario lugoniano.⁵²

En todo caso, un paradigma de identidad que apunta a una figura masculina hiperviril, un hombre superdotado, una imagen claramente homoerótica que se condensa en un pronombre grandilocuente: el "El" de la "Gesta Magna":

EL

Era el luminoso cómplice de la aurora,
El fiero concurrente del Destino. El consorte

De la espada

El sol era su estrella.

Un solo corte

De su acero hizo trizas el baluarte funesto
De la sombra. El espanto decía "soy su gesto",
Y el prodigio "soy su caballo". Sordamente
Las tormentas bajaban a visitar su frente
Como si se tratase de una sagrada encina.
Su brazo era el martillo de una industria divina.
Frío, tenía un solo color, pero éste era
El de bronce...(PLLL 108)

La lógica oposicional que regula el imaginario del joven Lugones opone al hombre ideal, al modelo absoluto, el hombre posible. No ya "El" hombre, sino el hombre. No ya el héroe, sino el burgués; un hombre incapaz de cualquier absoluto, de cualquier "hazaña" que no sea la deglución de billetes; un hombre que, incapaz de consumir sus deseos, se muestra incapaz para el ejercicio masculino del mando: el impotente. El burgués Carlos Pellegrini encarna el contramodelo masculino que la escritura lugoniana opone al "El" ideal:

Pellegrini que desea la presidencia con anhelo inaudito, la teme al mismo tiempo como un adolescente en celo ante los muslos abiertos de una prostituta. Duda de su virilidad en plena erección, fenómeno que sólo experimentan los inferiores de corazón y de cabeza. ¿En dónde están, pues, sus energías?(LM 4, 5)

Hacia 1900, el encuentro en la redacción del periódico La Tribuna de Lugones con el que será por segunda vez presidente de la república, el Gral. Julio A. Roca (1843-1914), marca un hito en la trayectoria del joven poeta. Los biógrafos de Lugones describen el encuentro Lugones-Roca como acontecimiento clave en la vida del poeta, como un momento epifánico de reconocimiento inmediato entre el joven genio y

el viejo jefe militar, una "comunidad de esencias".⁵³ Julio A. Roca adquiere perfiles míticos en la escritura lugoniana. La biografía inconclusa que el poeta le dedica en 1938 otorga a "El general" "el título de constructor de la nación entre los grandes que así venera la patria".(R 51) Figura grandilocuente, Roca será el personaje destinado a ocupar en el universo lugoniano el lugar de ese "Gran Padre" ideal que ansioso buscó el joven escritor. Un padre modélico que, dando cuerpo a su ideal heroico, va a cancelar imaginariamente la cueva, el espacio de la imposibilidad del "Yo" y de su empresa épica de identidad. Un padre que, terciando en la oposición polar héroe-monstruo, sentido-no sentido, va a permitir a Lugones comenzar a construir imaginariamente su proyecto épico de identidad.

El encuentro del joven poeta con la figura paterna de Julio A. Roca, marca una redefinición radical de la economía que regula la empresa heroica lugoniana. De la tragedia y la lógica del sacrificio, pasamos ahora a una lógica sintética; del socialismo revolucionario de juventud pasamos al liberalismo del hombre maduro. El encuentro de Lugones con Roca supone también para el joven poeta una redefinición de su posición social y simbólica de enunciación: de esa orilla con la cloaca, de ese límite social y simbólico en el que se situaba la figura del héroe en el exilio, pasamos ahora a la "casa" del poder, a un espacio de reconocimiento y convalidación social de esos sueños de grandeza que animaban

a este joven poeta aspirante a convertirse en un nuevo Homero.

El giro y la escena de consagración se completa simbólicamente en Noviembre de 1903, fecha en que Lugones se presenta en el Teatro Victoria de Buenos Aires apoyando a Manuel Quintana, candidato de Julio A. Roca a la presidencia de la nación. La conferencia debe interpretarse como una presentación en sociedad de un poeta heroico que abandona sus sueños de juventud para ofrecer sus armas a las instituciones y a los hombres del poder. Se cierra una etapa; el Quijote lugoniano retorna de Puerto Lápice, el "Yo" entra en la casa paterna pidiendo perdón por sus excesos de juventud:

Muchos que por entonces volvíamos de Puerto Lápice a donde habíamos ido en clásica aventura, aprendiendo por el camino todo lo que se acaba de oír, y comprendiendo que si la realización de la democracia es inevitable para cosas mejores, la pugna no ha de entablarse con el lobo burgués, sino con el endriago del caudillaje... (CP 18)

La guerra, como vemos, no se agota. Lo que cambian son los adversarios: del cerdo burgués se pasa ahora al "endriago del caudillaje": la masa deseante, la turba. Una guerra que en los textos del Lugones liberal, se articulará en un discurso de civilización y barbarie que, como veremos, se juega en términos femenino-masculinos.

Notas

¹ Rubén Darío, "Leopoldo Lugones", Obras completas, vol. II (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950) 992.

² Alfonsina Storni, "Alrededor de la muerte de Lugones", Nosotros 26-28 (1938): 221.

³ En un nota necrológica que traza la formación heroica de Lugones y los "trabajos" que lo consagran como un Hércules de las letras, Arturo Capdevila escribe: "la profunda unidad de Lugones... es el concepto de la vida como heroísmo: el heroísmo como medio y aún creo que como previsorio fin". "La formación de Lugones", Nosotros 26-28 (1938): 324.

⁴ Rubén Darío, "Leopoldo Lugones" 993.

⁵ Jorge Luis Borges, "Lugones", Nosotros 26-28 (1938): 150.

⁶ Leyendo Las montañas del oro Guillermo Ara se pregunta: "¿En qué medida responde la exasperada subjetividad de estos poemas a experiencias íntimas del poeta?". A lo que el crítico responde: "Quizás no sea aventurado afirmar que no hay en Las montañas del oro experiencia alguna de orden erótico que pertenezca al autor y que todo lo que en el libro es angustia, desesperanza, sensualidad enfermiza y gusto por lo horrible o sepulcral es consecuencia de préstamos literarios". Leopoldo Lugones (Buenos Aires: La Mandrágora, 1958) 38.

⁷ En el contexto de una lectura sociológica, Angel Rama considera que los vaivenes ideológicos del joven Lugones son producto de una "carencia de público". "El zigzagueo ideológico de Leopoldo Lugones o de José Ingenieros", apunta Angel Rama, "la mixtura frecuentemente oportunista e individualista que hace que en ellos el racismo se codee con el socialismo, que a través del anarquismo se aspire a la omnipotencia del poder, que las ideas opositoras sean simples medios de ascenso social, repone la imagen de un tiempo en que el movimiento de renovación intelectual... se produce dentro de una elite (o vanguardia) reducida que carece de un grupo social amplio dentro del cual elaborar su acción orientadora poniéndola a la prueba de una praxis". Las mascaradas democráticas del modernismo (Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985) 136-37.

⁸ A propósito de la evolución política del joven Lugones, David Viñas escribe: "Rimbaud a los veinte, Goethe a los treinta. Es una fórmula que se reitera en este período señalando un momento de ruidosa rebeldía juvenil,

espectacular casi siempre, tolerada en principio con cierta alarma por el grupo gobernante y luego favorecida con todo la condescendencia que va gestando la anexión. Lugones, como en otras pautas, en ésta también resulta arquetípico". Literatura argentina y realidad política (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1964) 289.

⁹ En esa suerte de "prontuario" criminal de este desafortado poeta que fue el joven Lugones, Groussac escribe en La Biblioteca una nota biográfica que acompaña la publicación en la revista del poema lugoniano, "La voz contra la roca". Dice allí Groussac: "Nació en Río Seco, provincia de Córdoba... Antes de concluir sus estudios preparatorios abandonó el colegio y echó a andar por esos montes y valles provinciales, leyendo, borrajando papel... Así preparado llegó a Buenos Aires y escribió en algunos diarios, lanzando rayos y centellas contra burgueses y pelucones, eunucos clásicos y cuanto no fuera socialismo y decadencia... Alguien hubo que, sin escandalizarse de la algarada juvenil y sólo atento a lo vibrante de su voz, quiso ver de cerca al monstruo, encontróse con un joven modesto, respetuoso, ingenuo admirador de Hugo y Leconte de Lisle, a quienes imita, y de Michelet, a quien acaba de descubrir... A esto se reduce el dossier criminal del joven Lugones: fáltale un poco de sosiego material para ser todo un burgués como sus maestros..." Paul Groussac, "Leopoldo Lugones", La Biblioteca 5 (1897): 481.

¹⁰ Rubén Darío, "Un poeta socialista. Leopoldo Lugones", PLLL 31.

¹¹ A propósito de la forma genealógica característica de todo relato mítico, Jean-Pierre Vernant escribe: "Para el pensamiento mítico toda genealogía es al mismo tiempo, e igualmente, explicación de una estructura; y no existe otro modo de explicar una estructura que presentarla bajo la forma de un relato genealógico." Mito y pensamiento en la Grecia antigua, trad. Juan Diego López Bonillo (Barcelona: Ariel, 1983) 24.

¹² Otto Rank, The Myth of the Birth of the Heroe (New York: Vintage Books, 1959).

¹³ M.M. Bakhtin, "Epic and the Novel", The Dialogic Imagination 3-41.

¹⁴ Desde una perspectiva crítica de tradición marxista, Fredric Jameson, en su estudio sobre Wyndham Lewis, establece una diferencia entre una "épica auténtica", propia de una tradición preindustrial, donde los "arquetipos" propios del relato épico constituyen parte integral de una "cultura

orgánica", y una "épica artificial" propia de un mundo moderno, donde dichos arquetipos constituyen clichés, o restos de una tradición vacía de todo contenido. Jameson escribe: "It can therefore be asserted that the poet of artificial epic does not compose immediately with words, but rather works...juxtaposing and reunifying them into a sensuous continuity of the verse paragraph." El uso que hace Lugones de Hugo, Whitman, Homero y Dante, como garantes onomásticos del proyecto heroico que se enuncia en Las montañas del oro, podría interpretarse, en este sentido, como una prueba del carácter "artificial" y vacío de la empresa lugoniana. Al margen de la voluntad de historización que subyace al comentario de Jameson, cabría no obstante preguntarse: ¿Existió alguna vez una épica original? ¿Existieron alguna vez las condiciones que postula el mundo mítico? ¿No es todo relato épico, en tanto práctica significativa, una composición con palabras las que, a su vez, son también "trabajos", cifras de una visión de mundo? Leída como imposibilidad, como lo hacemos aquí, la épica apunta un núcleo Real, fundamentalmente ahistórico que hace cuestionable la distinción entre épica auténtica y épica artificial propuesta por Jameson. Toda épica, en tanto construcción mítica, es en nuestra lectura un relato destinado a camuflar una imposibilidad fundamental, la imposibilidad de un mundo absolutamente pleno de sentido. Fables of Aggression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1981) 62-8.

15 Rubén Darío, "Leopoldo Lugones. Un poeta socialista", PLLL 31.

16 La renuncia al orden del mundo característica del "alma bella" apunta según Hegel a un rechazo absoluto de la realidad como ámbito de realización y enajenación del sujeto. Para Hegel el "alma bella": "[v]ive en la angustia de manchar la gloria de su interior con la acción y la existencia; y, para conservar la pureza de su corazón rehuye todo contacto con la realidad y permanece en la obstinada impotencia de renunciar al propio sí mismo llevado hasta el extremo de la última abstracción..." Fenomenología del espíritu 384.

17 Véanse los clásicos trabajos de Angel Rama, Los poetas modernistas en el mercado económico (Montevideo, Universidad de la República, Fac. de Humanidades y Ciencias, 1967); y de Rafael Gutiérrez Girardot, Modernismo. Supuestos históricos y culturales (México: FCE, 1988).

18 Esta coincidencia de los opuestos constituye, según Bataille y Callois, unos de los atributos fundamentales de lo sagrado. Véase George Bataille, La part maudite (Paris:

Minuit, 1967)); y Roger Callois, L'homme et le sacrée (Paris: Gallimard, 1950).

¹⁹ Rubén Darío, "El rey burgués", Obras completas, vol. V, 625.

²⁰ René Girard, Job: The Victim of His People (London: Athlone Press, 1987).

²¹ "La teja de Job", nos dice Lugones, "es en sus manos un instrumento de exterminio más provechoso que la piedra "de ancha base y cónico vértice" con que Héctor quebraba las corazas legendarias de los enemigos del Ilión. Con esa teja irá a desencajar los goznes del pórtico académico, a reventar los cerrojos de las aduanas literarias que decomisan el oro puro... a conmover con eternos golpes, con golpes formidables como palpitaciones de corazón la indiferencia atea, el innoble lucro, el oficialismo de sacristía... y los goznes y las llaves y los cerrojos quedarán esparcidos en pedazos como el puñado de muelas de una mandíbula abofeteada".(PLLL 55)

²² Sigmund Freud, "La interpretación de los sueños", Obras completas, vol.1, 672.

²³ Rubén Darío, "Lo que encontré en Las montañas del oro", PLLL 177.

²⁴ La relación de temor y fascinación que despierta la figura "demoníaca" de Lugones en Martínez Estrada, su admirador y discípulo, es cuanto menos sorprendente. "Yo sabía, desde que leí La guerra gaucha" -escribe Martínez Estrada- "que Lugones era un ser demoníaco... un licornio, un hipogrifo o cualquier ente absurdo al que no podía darle mi imaginación una forma semejante a la de los otros seres de carne y hueso.... Ahora a veinte años de desaparecido, pienso que su trato me ofuscó en otra forma y que durante esos años estuve más sugestionado que antes de conocerlo; porque sin duda, Lugones no era un hombre como todos los hombres, y lo que yo consideré un ser de carne y hueso, era simplemente una forma engañosa de ser sobrenatural. No he tenido de nadie la misma impresión, excepto de Helen Keller". Ezequiel Martínez Estrada, Retrato sin retocar, 18-19.

²⁵ Paul Groussac, "Leopoldo Lugones", La Biblioteca 5 (1897): 481.

²⁶ Para un estudio de las defensas y resistencias que opone la lectura de un texto delirante, véase el fascinante trabajo de O. Manonni sobre las memorias de Schreber, "L'autre scène", Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène 75-114.

27 Esta es la fórmula más elemental de la sublimación para Lacan, la elevación de un objeto al lugar de la Cosa. El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis 138.

28 Sobre el viaje como constante formal de todo relato mítico véase Joseph Campbell, The Hero with a Thousand Faces (Princeton: Princeton U.P., 1973).

29 George Bataille, "L'expérience intérieure", Oeuvres complètes, vol. V (Paris: Gallimard, 1973) 19.

30 En su lectura de Kant y su La crítica de la razón práctica, Lacan sostiene que "la ley moral se articula con la mira de lo real como tal, de lo real que puede ser garantía de la Cosa". La Cosa, propone Lacan, constituye como pérdida, como objeto prohibido de la primera, única y mítica experiencia de goce, un límite fundador del principio de placer. El seminario 7. La ética del psicoanálisis 89-105. En este sentido, el horror gozoso que, apuntando "más allá del principio de placer", desata la presencia del monstruo en la escritura lugoniana apunta precisamente a este encuentro con aquello que, como imposibilidad, hace posible cualquier placer.

31 Jacques Lacan, El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis 70.

32 El deseo, según Lacan, "es lo que evoca toda demanda más allá de ella misma, y es sin duda aquello de que el sujeto queda privado, tanto más propiamente cuanto más satisfecha queda la necesidad articulada en la demanda". Jacques Lacan, "La dirección de la cura", Escritos 2 607.

33 Sobre la problemática del deseo puro como deseo de muerte, véase el clásico estudio de Lacan, "Kant y Sade" Escritos 2, 744-73; y el excelente artículo de Bernard Bass, "Le désir pur. A propos de 'Kant avec Sade' de Lacan", Ornicar? 43 (1987): 56-91.

34 No faltan en Lugones índices para sostener esta hipótesis. Este viaje a la cueva que narran sus textos es, en la versión que narra Las montañas del oro, un viaje al lugar de la falta en el cuerpo femenino, a un vacío que Lugones presenta en el texto como el "genésico horror de las matrices". (LMO 49)

35 Jacques-Alain Miller, "Les réponses du réel", Aspects du malaise dans la civilisation (Paris: Navarin, 1987) 9-22.

36 Gwen Kirkpatrick, The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish

American Poetry (Berkeley: University of California Press, 1989).

37 La capacidad óptica sostiene Carlyle constituye el Alfa y Omega de todo heroísmo. El héroe, según Carlyle, es capaz de decir y de ver la "verdad" última de las cosas, el núcleo de todo, lo irrepresentable, lo sublime. "The primary outfit for a Heroic Man in what sort soever", escribe Carlyle, "To the poet, as to every other, we say first of all, See". "On Heroes, Hero-Workship and The Heroic in History" 138.

38 A propósito de la visión y su límite constitutivo, Merleau-Ponty escribe: "The proper essence of the visible is to have a layer of invisibility in the strict sense, which makes present as a certain absence." The Primacy of Perception, trans. James M. Edie (Evanston: Northwestern U.P., 1964) 187. Apuntando la dimensión Otra de la mirada como límite de la experiencia de lo visible, Lacan afirma: "La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber la falta constitutiva de la angustia de la castración". Jacques Lacan, El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre (Buenos Aires: Paidós, 1993) 80-81. Para un trabajo de conjunto sobre el problema de la visión véase Martin Jay, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought (Berkeley: University of California Press, 1994).

39 Yukio Mishima, otro mirón y guerrero como Lugones, escribe a propósito de la visión de lo imposible: "¿Qué es ver lo invisible? Es la visión definitiva, el rechazo final de toda visión, el propio rechazo de los ojos". La corrupción de un ángel, trad. Guillermo Solana, (Barcelona: Caralt, 1985), 138. Sobre Mishima y el problema de la mirada véase el excelente trabajo de Marguerite Yourcenar, Mishima ou la vision du vide (Paris: Gallimard, 1980).

40 Sobre los efectos aterradores y paralizantes del encuentro con la mirada de la cabeza de la Medusa, ver el ya clásico ensayo de S. Freud, "La cabeza de la Medusa", Obras completas, vol. III, 2697.

41 Slavoj Zizek, For They Know Not What They Do. Enjoyment as a Political Factor (London: Verso, 1991) 233-41.

42 Evaluando la lógica del escándalo en Lugones, Oscar Masotta escribe desde una perspectiva existencialista: "La elección original de Lugones podría ser definida por el intento de dar absoluta importancia al ser-para-los-otros en detrimento del

para sí, pero hipostasiando la libertad de este último sobre la superficie del primero... Asombrar, sorprender, fascinar al otro: tal la búsqueda de alguien que pretendía que los demás, desde fuera, le fundaran ese ser que sólo puede ser sostenido por uno mismo..." Leopoldo Lugones y Juan Carlos Ghiano: antimerchantilistas 51-2.

43 Henri Hubert y Marcel Mauss, Sacrifice: Its Nature and Function, trans. W.D. Halls (Chicago: The University of Chicago Press, 1964).

44 René Girard, Violence and the Sacred, trans. Patrick Gregory (Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1992).

45 A propósito de la relación entre el sacrificio y el deseo del Otro y el sentido del Holocausto, Lacan señala en el cierre de El seminario 11: "Hay algo profundamente enmascarado en la crítica de la historia que hemos vivido -el drama del nazismo, que presenta las formas más monstruosas y supuestamente superadas del holocausto. Sostengo que ningún sentido de la historia, fundado en las premisas hegeliano marxistas, es capaz de dar cuenta de este resurgimiento mediante el cual se evidencia que son muy pocos los sujetos que pueden no sucumbir, en una captura monstruosa ante la ofrenda de un objeto de sacrificio a los dioses oscuros... el sacrificio significa que, en el objeto de nuestros deseos, intentamos encontrar el testimonio de la presencia del deseo de ese Otro que llamo aquí el Dios oscuro". El seminario. Libro 11 283. Sobre el sentido del sacrificio en Lacan, véase también Slavoj Žižek, Enjoy your Symptom. Jacques Lacan in Hollywood and Out (London and New York: Routledge, 1992) 55-60.

46 Rubén Darío, "Lo que encontré en Las montañas del oro", PLLL 177.

47 El elogio de Orígenes como modelo heroico, "formidable tirano de la carne", es desarrollado por Lugones en su reseña del libro El bachiller de Amado Nervo. Véase el artículo de Lugones titulado, "Literatura mejicana" en PLLL 58-59.

48 Botana, en periódico Crítica fue uno de los enemigos más acérrimos de Lugones. En sus años de existencia, el periódico no perdió oportunidad para atacarlo. A partir de la participación del poeta en el golpe de estado de 1930, y echándole en cara sus constantes giros ideológicos, Botana republicará en Crítica muchos de los artículos satíricos del joven poeta. Véanse en particular: "L. Lugones antes y después de la revolución", Crítica, 23 de septiembre de 1930; "El respeto de L. Lugones por los coroneles", Crítica, 23 de diciembre de 1930; y "El respeto de L. Lugones por los

Uriburu", Crítica, 24 de diciembre de 1930.

⁴⁹ La contradicción propia del carácter apasionado de Lugones y su pasada militancia socialista no fue obstáculo, hacia 1930, para que Federico Ibarguren propusiera al poeta como jefe civil del movimiento nacionalista. Por el contrario, su "extremismo", su "impracticidad", su falta de "tacto" en el manejo político-ideológico, constituyeron, según Ibarguren, síntomas de un "pathos vigoroso", herramienta esencial y necesaria de todo líder o *meneur*. Describiendo a Lugones, Ibarguren apunta: "Literato sobresaliente, publicista, poeta de la generación llamada en su época 'revolucionaria', su fuerte personalidad estuvo siempre inclinada hacia los extremos tanto en materia de ideas --fue anarquista en el año 1910-- cuanto en los sentimientos suyos, apasionados y vigorosos. No es, eso sí, un político práctico. Pero por lo medular de su cultura y por el ritmo marcial y heroico de su espíritu hecho de épica patriótica (un poco a lo D'Annunzio), está más cerca de la juventud que cualquier otro personaje de su misma jerarquía. No quiero decir con esto que, para nosotros, Lugones sea la encarnación del jefe político que necesitamos para lanzarnos a la acción inmediata. No. Pero creo que, espiritualmente, es el único pensador de linaje (de formación clásica y 'antiburgués', por temperamento) capaz de contagiar a las huestes nacionalistas más decididas. Además su vigoroso "pathos" --que nada tiene de moderno ni de conciliador-- y la posición doctrinaria que sostiene con tesón... revelan que no se trata de un hombre improvisado". Orígenes del nacionalismo argentino, 1927-1933 224.

⁵⁰ Para un buen análisis de la función del poeta como sacerdote en la tradición romántica, véase, Paul Bénichou, La coronación del escritor (México: FCE, 1981); y Les mages romantiques (Paris: Gallimard, 1988).

⁵¹ Jacques Derrida, D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie (Paris: Galilée, 1983). Sobre el discurso apocalíptico, véase también Frank Kermode, The Sense of an Ending. Studies in The Theory of Fiction (Oxford: Oxford U.P., 1967).

⁵² Si la no constitución de la Metáfora del Nombre del Padre explica la destrucción del imaginario que supone el desencadenamiento de todo proceso psicótico; la estabilización del discurso paranoico se opera, según Lacan, allí donde el sujeto encuentra Un-Padre, una figura ideal que ocupa ese hueco en el significado que deja la ausencia de la Metáfora del Nombre del Padre, aquella que como falta e imposibilidad, como ausencia, escribe el lugar del sujeto en el orden social y simbólico: "Es la falta de Nombre-del-Padre en ese lugar", sostiene Lacan, "la que, por el agujero que

abre en el significado, inicia la cascada de los retoques del significante de donde procede el desastre creciente de lo imaginario hasta que alcance el nivel en que significante y significado se estabilizan en la metáfora delirante. Pero ¿cómo puede el Nombre-del-Padre ser llamado por el sujeto al único lugar donde ha podido advenirle y nunca ha estado? Por ninguna otra cosa sino por un padre real, no en absoluto necesariamente por el padre del sujeto, por Un-Padre. Aun así es preciso que ese Un-Padre venga a ese lugar donde el sujeto no ha podido llamarlo antes. Basta para ello que ese Un-Padre se sitúe en posición tercera en alguna relación que tenga por base la pareja imaginaria $a-a'$, es decir yo-objeto ideal realidad". Jacques Lacan, "De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis", Escritos 2 558-9.

⁵³ Para una descripción del encuentro entre Lugones y Roca, véase Joaquín De Vedia, Como los vi yo (Buenos Aires: Gleizer, 1922) 52-56.

V. La novia imposible

"El hombre debe ser educado para la guerra, y la mujer para la recreación del guerrero: todo lo demás es tontería".

Friedrich Nietzsche.¹

1. Todo un hombre

El retrato heroico de Lugones canonizado "escritor nacional" dibuja el perfil de una figura hiperviril. Críticos y lectores de Lugones insisten en presentar al poeta no sólo como un superdotado de las letras, sino también como un superhombre. Martínez Estrada considera a Lugones como "un semental inexhausto de metáforas".² Darío nos lo presenta como un Hércules de la pluma.³ Alfonso Reyes define al escritor como un atleta de la palabra.⁴ Su lectura, marcial y masculina, fue para algunos asunto exclusivo de hombres: "Las mujeres no lo leyeron", dice Mario Amadeo, "porque tenía la emoción sobria de los homéridas; ellas preferían el copetín lírico de Amado Nervo".(R 17) Para Manuel Galvéz, el "fenómeno" Lugones ofreció el espectáculo avasallador y por momentos intimidante de "todo un hombre":

Cuando le conocí producía la impresión de una personalidad poderosa. Los ademanes no distinguidos, eran viriles; la palabra siempre rotunda, sonora, vibrante, enérgica y a veces exasperadamente áspera... No se descubría en él ternura ni dulzura ni el menor sentimentalismo. Era muy viril, era todo un hombre. En los artistas hay algo, por poco que sea, de femenino; en él, nada de eso... era un gran criollo, como ya casi no quedan.⁵

Testosterona en la escritura o, quizás, homoerotismo; la

crítica parece cifrar en la imagen del escritor, los postulados programáticos del proyecto heroico lugoniano: una empresa que, en el registro genérico en el que se escribe, apunta su carácter esencialmente masculino. La imagen monumental de los padres de la patria en las biografías de Sarmiento, Ameghino y Roca, la hermosura del cuerpo viril de los héroes homéricos que glosan y estudian sus Estudios helénicos, la potencia fálica del sable de San Martín que fascina al joven poeta, o la belleza despótica de Rosas: "hermoso tirano de los ojos azules" (PLLL 74). La épica fue para Lugones asunto exclusivo de hombres: "No existe un solo poema épico sin héroe masculino", nos dice el escritor. "La vida heroica es de suyo viril". (PA 25)

¿Y la mujer? ¿Qué decir de la densidad que el tema y el problema de lo "femenino" adquiere en la escritura lugoniana, de sus referencias a las matronas ilustres, de sus estudios sobre Helena y Penélope --"Funesta" una y "Dama de la Odisea" la otra en sus Estudios helénicos--, de su idea de la pedagogía femenina, por no hablar de la mujer como tema y forma de Los crepúsculos del jardín?

La palabra heroica es en Lugones una palabra viril, enfática en su tono masculino. De lo que nos ocupamos aquí, sin embargo, no es del héroe y su masculinidad sino de sus límites, de aquéllo que no entra en la imagen heroica del poeta, del otro que presupone su proyecto épico de identidad. ¿Qué lugar y función desempeña la mujer en la escritura

lugoniana? ¿Cómo ese mundo homogéneo y cerrado que construye su empresa heroica de identidad da cuenta de esa "gran diferencia" que supone la diferencia sexual? ¿Existe una mujer heroica o, por el contrario, lo "femenino" se define en Lugones como pura otredad?

La mujer es el gran monstruo del imaginario heroico lugoniano. Suplemento que subvierte su voluntad de absoluto, la mujer es en Lugones un ser excesivo portador de un "algo más", un límite y una imposibilidad de su proyecto épico-mítico de identidad. En oposición al énfasis hiperviril que sostiene la crítica, y delata la escritura lugoniana, nuestro trabajo se pregunta en este quinto capítulo por el modo en que Lugones inscribe y trabaja esa diferencia que funciona como un límite a su proyecto de absoluto; como un síntoma, si se quiere, del vacío último sobre el que descansa su empresa heroica de identidad. Además: ¿qué modelos de femineidad construye la empresa épica lugoniana? ¿Cómo opera el problema de lo "femenino" en la dinámica político-ideológica del escritor y en las definiciones y soluciones formales de su escritura?

El marco que ofrece el problema de la diferencia femenina nos permitirá: 1) dar coherencia al liberalismo que define políticamente al escritor en el período 1903-1923; 2) dar sentido al programa estético que Lugones desarrolla en textos como La cacolita, Prometeo y El payador; 3) entender la función de la mujer como tema y forma de la escritura

poética lugoniana en Los crepúsculos del jardín; 4) avanzar algunas hipótesis de lectura de la correspondencia amorosa del poeta con su amante, Emilia Sánchez Cadelago, publicada póstumamente en El cancionero de Aglaura.

2. El sexo de los héroes

Si como sostiene Lévi-Strauss, el mito no tiene por función sino resolver una contradicción insoluble, puede decirse que el problema de la diferencia sexual constituye una de las contradicciones fundamentales que enfrenta la empresa mítico-heroica lugoniana.⁶ ¿Tienen sexo los héroes? ¿Hay espacio para la diferencia sexual en el interior del absoluto? ¿Y si lo hay, cómo el imaginario lugoniano explica el origen de esa diferencia?

Puede tratarse de Prometeo, de El payador, de La guerra gaucha, de su "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones", de Las montañas del oro; puede ser el mito de origen de la patria, de la civilización, de la vida o de la propia escritura, todo mito es en Lugones un relato que narra el origen de los sexos. Así como el absoluto no admite diferencia, el *Uno* mítico original, el *Todo* utópico, *modélico* y referencial, remite siempre en Lugones a un mundo armónico sin sexo y sin deseo. Dios, la encarnación del absoluto, la suprema plenitud de la vida, es para Lugones un ser hermafrodita. Jehová, nos dice el poeta en Prometeo, era un "nombre hermafrodita... De aquí resulta así mismo el nombre

de Eva, la primera 'mujer'; pues, según el Génesis, los primeros humanos fueron hermafroditas".(PRO 209-210) La gran madre de la cosmogonía lugoniana, la "mater-ía" fundadora de todo, se nos presenta en Las fuerzas extrañas, como un "sexo único" que paría y concebía por "fisiparidad, ovulación y hermafroditismo".(LFE 219) Toda representación del absoluto carece en Lugones de esa mancha fundadora de toda degeneración: el "humillante don del sexo".(PLLL 54)

Todo "organismo perfecto" es en Lugones resultado de una síntesis que cancela la diferencia sexual. La síntesis armónica entre la virgen y el efebo, la "síntesis virgo-viril"(PRO 358) en Prometeo, fue según el poeta el *desideratum* de las civilizaciones integrales y de sus grandes logros estéticos. El canon del Fidias, nos dice Lugones en Prometeo, no reconocía otra "distinción fisionómica entre la virgen y el efebo que la ligera inflación del entrecejo de este último".(PRO 357) La armonía perfecta entre el ritmo (masculino) y la melodía (femenina) constituye el "secreto" de la belleza de la música popular y de las sonatas de Beethoven en El payador.⁷ La historia se repite con el templo griego, la catedral, la guitarra, la música popular o las danzas gauchas. Lo que Lugones llama "la amplitud vital de los organismos completos"(PA 87), es siempre para el poeta resultado de una indiferenciación genérica.

Los héroes lugonianos, como los ángeles, no tienen sexo. Los héroes solares de Prometeo son seres "asexuales, o

creados sin concurso sexual".(PRO 107) "A pesar de su nombre femenino", nos dice Lugones, "Atenas era asexual en realidad".(PRO 146) "Hephaestos es también engendrado sin concurso sexual".(PRO 159) Todo principio, todo punto de partida, remite siempre en Lugones a un mundo unitario carente de diferencia sexual.

El Todo ideal que postula el mito lugoniano en su principio es un espacio no sólo carente de sexo, sino también de deseo. Las míticas civilizaciones integrales son en Lugones sociedades marcadas por la "serenidad" propia de un mundo de absoluto sentido, de plena identidad. Armonía es allí homeostasis, falta de falta, de esa ausencia, de ese "algo más", que nos desata y nos delata como incompletos, como un No-Todo: el deseo. Producto de ese medio, los héroes son en Lugones modelo de castidad. Martín Fierro, "modelo de varón", leemos en El payador, "su castidad como el aseo de su espada es belleza de su fuerza".(PA 177-8) "Expresión de la vida heroica", y por lo tanto suma de pureza, en los grandes poemas épicos para nada figura el sexo y el deseo. "Los amores que Homero canta serán irregulares, pero no obscenos", nos dice Lugones. "Siempre velan con oportunidad aquello que empezaría a ser excesivo".(EH 52)

El mito lugoniano construye un mundo no sólo sin sexo y sin deseo, sino también, un universo armónico ajeno a la mediación del lenguaje y a la violencia que funda la imposición de la ley. El ideal lugoniano de absoluta

identidad encuentra su paradigma en la pureza del *infans* y el sexo informe del niño. "En el niño", nos dice Lugones, "todo es flor. Su alma, como un agua muy pura, es indefinible. Además su sexo no tiene sino la forma, lo cual realiza el ángel, porque los ángeles no tienen sexo".(PLLL 56) Seres puros como los ángeles, los héroes lugonianos son siempre el resultado de una autogestación. Creación *ex-nihilo*, o para decirlo con Lugones, "*Prolem sine matrem creatam* y por lo tanto *extinctam sine sobole*"(PA 114), los héroes lugonianos no reconocen otra madre que la acogedora y monumental: la "Pacha mama" en La guerra gaucha, la "madre patria" o la "comarca natal". Entre el héroe y su medio, entre el gaucho y la pampa, entre el caudillo y la patria, media siempre en Lugones una relación inmediata similar a aquélla que se establece entre el hijo y la madre: el goce y la seguridad de un vientre protector, el calor de un regazo.

La mujer mítica, madre fálica o virgen, es siempre una mujer negada como tal, paradójicamente inalcanzable en la absoluta pureza de su identidad asexual. Como la mítica Gaia de la Teogonía de Hesíodo que Lugones reescribe en Prometeo, la "mater-ía" fundadora de la cosmogonía lugoniana, es una madre fálica que llevaba, "resumido y luego latente en su facultad de crear, el sexo masculino futuro".(LFE 249)⁸ El ideal femenino lugoniano es un ser recluso en la vastedad de la pampa como las mujeres gauchas en El payador, enclaustrado en las murallas del castillo como la pura dama castellana en

el medioevo literario, o encerrado en el gineceo griego como Penélope, "Dama de la Odisea" en sus Estudios helénicos. La perfección asexual que postula el mito lugoniano encuentra su paradigma en la doncella griega, virgen impoluta para el escritor. "Virgen indómita", nos dice Lugones, "y ese adjetivo sustantivado es nombre del diamante y del acero: 'adamas'. Pero todavía aplicado a la doncella toma el sentido de 'intacta' que dijérase heroico".(EH 205) Dios hermafrodita, madre fálica o virgen "intacta", en todo caso, el origen remite siempre en Lugones a un mundo absoluto carente de la marca de la castración.⁹

3. La gran división

El mito lugoniano no es sólo el postulado utópico de una identidad absoluta, sino también y sobre todo, el relato de una caída, el corte castrante que marca el origen de la diferencia sexual. El pasaje del uno al dos, de la autorreferencialidad del mito a la contingencia de la historia que supone la escisión fundadora de la diferencia sexual, adquiere siempre en Lugones el estatuto de una autentica catástrofe. Toda ruptura de esa mítica identidad total que postulan en un principio sus textos --sea en el campo del arte, de la política, de la familia o la sociedad--, se escribe siempre en Lugones en el orden del corte que marca la castración, el origen mítico del sexo y del deseo.

El mito de origen de la diferencia sexual construye en Lugones una matriz narrativa que informa el conjunto de su escritura y en Prometeo describe un ciclo de decadencia y descomposición. A la pureza asexual de los héroes solares, Prometeo opone la impureza sexual de los héroes lunares, monstruos femeninos, marcados por el apetito de la carne. Pasamos del sentido al más absoluto no sentido, de la totalidad al fragmento, de lo heroico a lo monstruoso. El sexo contamina el mundo, abre la "caja de Pandora" (PRO 310) que desata el deseo, "las tentaciones de la carne o los estímulos ciegos de la materia". (PRO 310) La castración rompe en Prometeo la "síntesis virgo-viril" (PRO 358), cemento unificador de las civilizaciones integrales. Al orden y la armonía propias de las sociedades clásicas sucede ahora "una crisis de inmoralidad, de anarquía y de feminismo". (PRO 241) De la casta Grecia pasamos a la lujuria de Bizancio; de la pureza del gótico a la "lascivia" del renacimiento¹⁰; de un mundo de héroes impolutos, dechados de castidad, al "hombre-bestia cautivo del instinto" (PRO 391) y a la disolución social de una época que carga con el estigma de la degeneración. La historia, con variables se repite en El payador. De la arcadia original pasamos allí a la "lujurias del sufragio universal" (PA 15), de la castidad de los gauchos a los impuros inmigrantes.

Todas esas grandes síntesis sociales disolviéronse. Así, la ya citada disolución romana, a la grande anarquía del Renacimiento, la formidable catástrofe del siglo XVIII.

Y como existe una relación profunda entre los desvíos sexuales con la crueldad de la sangre, todo ello coincidió también con guerras y revoluciones espantosas. (PRO 334)

El arte no es ajeno a la catástrofe que marca el corte castrante e inaugura la diferencia sexual. A la pureza de un arte "representativo", dedicado a dar forma a un ideal heroico de absoluta identidad, Prometeo opone, tras la caída, la voluptuosidad de un arte "expresivo" marcado por el sexo y el deseo. Al canon de Fidias, el ya sexualizado canon de Policletes. A la pureza marcial del orden dórico, el corintio, portador ya, en su columna --imitadora del cuerpo femenino-- de la marca de la diferencia sexual. En la misma pendiente se sume el arte gótico. En las catedrales del temprano renacimiento, nos dice Lugones: "La gravedad adolescente de los ángeles primitivos, volvióse morbidez femenil". (PL 171) A la pureza de las danzas y músicas gauchas se sucede en El payador el tango, "reptil de lupanar cargado de sugerencias obscenas". (PA 92) En todo caso, el filo de una caída, una decadencia continua e inexorable que encuentra en el arte contemporáneo--simple ejercicio hedonista de materialismo impuro y gozoso para Lugones--su *summum* de perdición:

Pero el materialismo actual ha infestado también el arte. Ora el amor carnal reducido en el culto de la hembra... Ora la redención de la humanidad dependiendo del acceso más o menos fácil a la satisfacción de las necesidades materiales. Y por encima las fuerzas ciegas, en forma de apetitos... (PH 5-6,157)

Toda crisis es en Lugones una crisis sexual. El sexo y

el deseo es el motor de la historia que narra la escritura lugoniana, la causa y la razón última de todos los males. Ruptura de una identidad pensada en términos de absoluto, la fractura que inaugura la castración resulta en una violencia sobre el cuerpo materno, un corte en la totalidad de esas mujeres fálicas que pueblan el universo del poeta. "Tajos", "heridas" o "cráteres", esta violencia castrante escribe en el segundo ciclo de Las montañas del oro una falta sobre el cuerpo de esas "gigantescas madres" (LMO 68) que son en el texto las montañas, las nubes, los árboles, las vacas, la mar o el carbón. En La guerra gaucha, se trata del horror y la violencia brutal que activa la invasión de la madre patria por las tropas realistas.

La violencia es en Lugones el síntoma de la presencia amenazante de un otro invasor que rompe la relación inmediata entre el hijo y la madre, el hombre y la naturaleza, el gaucho y la pampa. Marca de una extrañeza, la erupción de horror y de violencia que acompaña la quiebra del todo mítico, remite siempre en Lugones a la figura que desata la diferencia sexual: el inmigrante en El payador, los héroes lunares en Prometeo, pero sobre todo, la mujer deseante. Incitadora de todo conflicto y causa de toda decadencia, la mujer deseante es el gran monstruo del universo lugoniano. No se trata ya de una madre o una virgen pura, sino de una mujer cruzada por la castración, una mujer capaz de articular el deseo.

La ruptura del absoluto ideal abre en el imaginario del escritor un hueco: "La caverna"(PRO 228), el "sublime abismo"(PRO 88) en Prometeo. Se trata del espacio absolutamente Otro que designamos como la cueva: ese vacío que escapando a la simbolicidad remite al ámbito de lo sagrado, a lo imposible, aquéllo que con Lacan hemos denominado lo *Real*, "lo que no cesa de no escribirse",¹¹ Como vacío en la simbolicidad, *impasse* en la forma y espacio de goce, la cueva marca por un lado, una imposibilidad en el *Uno* original, y por el otro, un límite que hace imposible la relación heterosexual como relación complementaria. Monstruo y objeto privilegiado de la escritura lugoniana, *No-Todo*, la mujer y su deseo es en Lugones un ser en contacto con ese goce que, materializándose en la cueva, funciona como un suplemento irreductible a cualquier *Uno* mítico. La cueva inscribe así en los textos lugonianos, el lugar y la tarea del sujeto heroico: suturar la herida que abre la castración, ese hueco en el que habita el monstruo lugoniano: la mujer cruzada por la marca de la diferencia, la mujer deseante, esa "tenaz arruinadora de hombres".(D 132-3)

4. "Una tenaz arruinadora de hombres"

El espacio homoerótico lugoniano está poblado de "foscos célibes de la guerra"(LGG 241), hombres puros y castos, personajes ajenos a todo contacto con lo femenino. En el interior de un mundo pensado en términos de absoluto no hay

lugar para la diferencia sexual. La mujer, ser imperfecto definido por su falta, es una figura sin posibilidad alguna en el espacio de total identidad que postula su empresa heroica de identidad. Monstruo en su imaginario heroico, ella es una imposibilidad en su proyecto de absoluto.

La mujer ha constituido un punto fundacional, una constante y, al mismo tiempo, un límite al saber científico que pretende fundar el psicoanálisis. "Prehistoria" de la sexualidad, la vida erótica de la mujer constituye, según Freud, una "impenetrable oscuridad". Describir lo que es la mujer, sostiene Freud, sería para el psicoanálisis "una labor impracticable".¹² Límite a su proyecto de absoluto, ser en contacto con ese espacio Otro, la mujer es en Lugones no sólo un límite a la ciencia sino sobre todo un enigma, un gran interrogante.

Su sexo es la tempestad. En la mujer está contenida la Esfinge. El misterio de su carne tiene todos los riesgos de la sirte, es una afirmación del vértigo como el grupo de abismo de la profundidad oceánica... En los ojos femeninos flota constante una especie de histerismo metafísico, que como el agua de las cisternas inexploradas está lleno de hostilidad y de llamamientos. (PLLL 44)

El enigma femenino escribe en Lugones una incógnita que se formula en el "abismo" al que alude la cita: el vacío en el que se dimensiona su deseo. A la pregunta freudiana, ¿qué desea la mujer?; Lugones responde: *Todo* y "algo más". Más allá de toda demanda, de toda posible satisfacción, el deseo femenino apunta incommensurable en Lugones a un espacio que

trasciende los límites de la simbolización: el espacio de un goce que escapa a cualquier posible conocimiento. Ser inscrito y definido por su relación con la cueva, con el lugar de la falta en el todo épico, la mujer es en Lugones siempre un *No-Todo*, una figura que manifiesta su imperfección como un *surplus* compensatorio a la falta que le impone su condición, como un deseo excesivo que, más allá de todo límite, remite al campo del goce. Causa de toda decadencia, límite a cualquier totalidad, imposibilidad de cualquier armonía, "tonel de las Dainades" en Prometeo, el deseo ilimitado de la mujer es en Lugones la causa de la guerra que recorre el universo simbólico del escritor.

La mujer es causa de toda guerra. La sed de riquezas y de poderío, que el trabajo no alcanza a satisfacer, engendra la guerra. Pero el hombre que guerrea, no quiere riquezas ni poderío sino para la mujer. Los palacios que construye, las joyas y los primores que acumula, las fiestas en que derrocha, los honores que procura, las vanidades que costea, son para la mujer. Toda gran guerra está antecedita por un exceso de lujo y un desbordamiento de lujuria... Es que la insaciable desea y exige más; y como el trabajo no basta al fin para producir tanto como exige, tiene que hacerlo el robo. Toda pasión es, de suyo, insaciable: la fiera que nos devora por dentro. Así el estado de la mujer en los pueblos que su extravió arrastra al crimen. (EH 59-60)

El deseo femenino y el goce que como exceso lo delata, se escribe en Lugones como un suplemento que subvierte la imagen total del cuerpo femenino. Puede tratarse de trajes, adornos, perfumería oriental, alhajas, pedrería... El deseo excesivo de la mujer es algo que apunta a lo superfluo de todo lujo, a la "belleza por la belleza", al dispendio y al derroche, a lo

inútil e ilimitado de todo goce.

La mujer, ser portador de la diferencia y de un deseo que como exceso delata el lugar de la falta, escribe la muerte en el universo lugoniano. Máquina de desear, suerte de embudo que todo lo engulle, causa y razón última de todos los males, la mujer es para Lugones un ser que arruina cualquier posibilidad de heroísmo: "El triunfo de la mujer marca siempre la decadencia".(PL 205) Previsiblemente próxima a la figura de "La belle dame sans merci" estudiada por Mario Praz en el horizonte del fin de siglo, la mujer deseante lugoniana es siempre una "mujer fatal".¹³ Monstruo de nuestro héroe, ella fue la Eloísa que descarrió a Abelardo, la Colombina que manchó a Pierrot en "El Pierrot negro" de Lunario Sentimental, "La vampira" que succiona la sangre y la fuerza de sus amantes, la leona que pone en duda el valor y la entereza de los hombres. "La mujer argentina no es, como se le miente con dulzora cobardía, un ser admirable, sino por el contrario... una tenaz arruinadora de hombres".(D 132-3)

La sexualidad desaforada y el deseo incontenible de la mujer subvierte "el contrato sexual" que regula el universo lugoniano, aquél que fija y asigna genéricamente, espacios, lugares y tareas.¹⁴ Frente a la mujer heroica, encerrada en el ámbito del hogar, la mujer deseante rompe y cuestiona en Lugones el límite y oposición entre lo público y lo privado. Frente a la pura y heroica mujer castellana, que "no salía

del hogar ni siquiera muerta; puesto que era sepultada en el castillo mismo" (PRO 334), la mujer deseante rompe en su exceso cualquier posibilidad de contención. Su deseo incontenible y subversivo proyecta a la mujer fuera del "Santuario interior". La honesta mujer griega abandona el gineceo, "La funesta Helena" de sus Estudios helénicos huye a Troya, la matrona romana se lanza a la lujuria de la vía pública, las cortesanas invaden la ciudad, las "cocottes" dominan el bulevar parisino. "La mujer arrojada de su paraíso conviértese en elemento de disolución". (EPF 38)

Si la mujer y su deseo son la metáfora que condensa toda crisis en la escritura lugoniana, la puta es el *sumum* de estos "Sexcesos" (EPF 49). Gran monstruo del imaginario lugoniano, la puta es la "fiera-Sexo", la "bestia humana", la mujer horrorosa. La puta, "pozo de deyecciones a tarifa" (EPF 43), es para Lugones la destructora de cualquier posibilidad de pureza. Ellas son las "flores venenosas", "las moscas azules agentes de la disolución cadavérica". (EPF 49) "La cortesana es por excelencia el enemigo del hogar; de suerte que cuando su influencia predomina, peligra con ésta la civilización". (EPF 50) La puta es en Lugones una máquina de desear, la encarnación de un vacío abismal imposible de colmar; un ser que, apuntando a ese espacio Otro trasciende en su magnitud cualquier posible satisfacción. Por ser, naturalmente, epítome de lujuria, la puta constituye una máquina de consumir bienes y energías. La meretriz es "quien

más y con mayor desprendimiento gasta y hace gastar".(EPF 47)
 "El lujo excede ya en aquellas mujeres los famosos caprichos de las reinas antiguas. Cada una consume, transformado en dinero, el trabajo de millares de hombres".(EPF 50)

Libre de la sujeción del hogar, la mujer deviene además en lo que Elaine Showalter en estudio sobre la sexualidad en el fin de siglo ha llamado la "mujer rara", aquélla que no tiene un espacio asignado en la taxonomía de lugares y funciones que prevé para la mujer el imaginario social.¹⁵ Las alternativas son siempre extremas en Lugones: madre, virgen o monstruo. La mujer librada a su deseo es un "agente de la disolución social"(EPF 9); por ello la feminista es en el universo heroico lugoniano un "monstruo andrógino"(EPF 10) asimilable en sus efectos corruptores a la prostitución. Ellas, nos dice Lugones, son "Las Amazonas guerreras, las Juanas de Arco, las rusas exterminadoras de Sacher Masoch, en dos palabras: los marimachos soldadescos, las 'varonas'".(EPF 24)

Lejos estamos aquí del Darío lúdico que canta el devenir y el deseo; de su culto a la sexualidad y al movimiento, de su "Gitanilla", de su "Canto errante", o de esa Eulalia coqueta que cantan sus Prosas profanas¹⁶ Pensamos también en la celebración de la mujer en su "Balada en honor de las musas de carne y hueso":

Nada mejor para cantar la vida
 y aun para dar sonrisas a la muerte

que la áurea copa en donde Venus vierte
 la esencia azul de su viña encendida.
 Por respirar los perfumes de Armida
 y por sorber el vino de su beso,
 vino de ardor, de beso y embeleso,
 fuérase al cielo en la bestia de Orlando,
 ¡voz de oro y miel para decir cantando
 la mejor musa es la de carne y hueso!¹⁷

Pensamos en Baudelaire y su celebración de la puta y su exceso como alegoría del carácter efímero y contingente de la vida, de esa mitad del arte que define a la modernidad en El pintor de la vida moderna.¹⁸ Lugones, sin duda, está en otro lado, su proyecto apunta no a la celebración de la mujer y su deseo sino a su reglamentación y contención. Las preguntas del héroe guerrero: ¿Cómo contener el deseo? ¿Cómo volver a encerrarlo en la caja de Pandora? ¿Cómo suturar esa herida que abre la castración? ¿Cómo negar a la mujer en su diferencia? ¿Cómo construir una mujer heroica? Frente al deseo femenino y sus efectos corruptores, la respuesta lugoniana apunta a la educación y, sobre todo, a la maternidad.

5. De la virgen a la madre

El cuerpo de la mujer es terreno de batalla en la guerra por el absoluto que libra el héroe lugoniano. Objeto privilegiado de su escritura, el conflicto trágico que plantea al Narciso heroico el desarrollo e implementación de su empresa épica de identidad exige al escritor enfrentar esa "gran diferencia" que supone la diferencia sexual: crear una

mujer sin deseo, una mujer heroica.

El cuerpo de la virgen, mujer cerrada en sí misma, constituye el paradigma épico de femineidad y encarna el modelo de una posible patria heroica. "Una virgen heroica puede constituir sin esfuerzo el prototipo de la nación gloriosa y nueva".(PL 36) El ideal de belleza y totalidad que encarna la virgen heroica y etérea en su pureza inmaculada, no es ajeno en Lugones, sin embargo, a los imperativos de la biología. Derrame de las esencias, ruptura del "ánfora de la pura belleza", el tránsito a la pubertad marca para el escritor la pérdida irrevocable de todo ideal de absoluto. Presa de la falta y del deseo que desata esa ruptura, la virgen deviene en Lugones, bien la coqueta que prefigura la meretriz --la mujer víctima de su condición (lujo, gastos, adornos)-- o la solterona, la guerrera feminista. Frente a la puta o al marimacho, la madre se postula en Lugones como el modelo épico de femineidad que permite a la mujer, condenada a la imperfección "natural" de su sexo y condición, redimirse en la tarea heroica que supone la maternidad: el sacrificio del parto.

Las "hijas de la Pampa", las mujeres heroicas que son las "hembras primitivas" en El payador eran, según Lugones, mujeres anuladas como tales, es decir, no más sujetos de deseo, sino fieles mujeres dedicadas exclusivamente a la maternidad. "Su honorabilidad consistía en anularse ante el varón".(PA 44) La madre, mujer unidimensional sin otro deseo

que su prole, ser contenido en la identidad que define su función, es el único modelo posible de feminidad heroica. Como lo ha estudiado Nancy Huston, la evidencia antropológica reconoce en la epopeya paralelos frecuentes entre la escena del parto y la batalla.¹⁹ La maternidad se figura en la tradición épica como una guerra y el parto como un combate. Si al guerrero corresponde la muerte en la batalla, a la mujer la administración de la vida en la gestación y alumbramiento de los hijos. "Así, en la honra de la maternidad va el porvenir de la patria. Tanto hace por ésta, en el caso heroico, el hombre que le da la vida como la mujer que le pare un hijo".(PRO 425) Parto y batalla son el límite entre la vida y la muerte por el que discurre la escritura del habitante de frontera que es el héroe lugoniano. Formar a la mujer heroica es en Lugones educar a la mujer como madre, como víctima destinada a ese rito del sacrificio que es el parto.

Desde sus primeros escritos de juventud hasta el gran tratado de educación Didáctica, los múltiples proyectos pedagógicos en que abunda la escritura lugoniana, no tienen por objeto sino la construcción de madres. "En materia de tipos femeninos lo que más conviene a todo el país es la formación de buenas madres".(D 128) La madre es para Lugones la renovadora de la vida, la portadora de la sangre que garantiza el porvenir de la raza y de la patria. El éxito de todas las civilizaciones integrales, Grecia, Roma o el

gótico, consiste en haber cultivado y fomentado la maternidad. Este es el secreto de la prosperidad y fortaleza de esa potencia moderna: los Estados Unidos. "Las madres de familia deben ser modelos en ese pueblo que, de otro modo, no sería él, un modelo de austeridad, de virtud, de honradez y de libertad".(PLLL 22) La madre es en Lugones la "matriz" y el molde que cementa los caracteres heroicos; ella transmite el secreto de la vida épica, el valor y la entereza de todo lo grande, el amor a la patria, el culto a las tradiciones. Vínculo con el pasado glorioso, la madre es para Lugones la depositaria de las esencias y la garantía del porvenir. "Su pureza, que es dignidad suprema comprometería, si se perdiese, los destinos de la patria y de la raza".(D 128)

Formar a esa mujer heroica que es la madre es construir una mujer carente y vacía de cualquier deseo. No es otro el objetivo de sus proyectos pedagógicos: formar una mujer destinada exclusivamente a la administración del hogar y al ejercicio de sus funciones reproductoras. Seres inferiores, "las mujeres pasan su vida intelectual en una semi-infancia que perpetuamente las induce a considerar como una demasía el acto de pensar por sí mismas".(D 93) La formación de la mujer, en consecuencia, debe quedar reducida a los conocimientos mínimos e indispensables para su desempeño como madre. "Los institutos de enseñanza secundaria... así como las universidades deben quedar vedados a la mujer. No tenemos interés alguno en formar doctoras".(D 131)

El control riguroso del vestuario y costumbres femeninas acompaña en Lugones a la educación como herramienta y tecnología de la formación de la mujer heroica. Formar a la madre exige reglamentar todo exceso, todo lujo, todo "algo más" que pueda delatar el deseo femenino: joyas, zapatos, danzas, asistencia a espectáculos, etc. Si el vestuario de la madre queda reducido a la asepsia propia del uniforme, la exclusividad de su dominio del hogar, lo hace en Lugones a la reclusión de una cárcel. "Ninguna mujer, por reina que sea puede liberarse sin escándalo de la tutela del hogar".(EPF 26)

Cancelada en su deseo, la mujer heroica madre y esposa, es para Lugones un ser destinado exclusivamente al parto y sin acceso al placer sexual. "El amor estéril es la suprema corrupción al constituir un placer sin la compensación del resultado que normalmente produce, o sea la procreación de los hijos".(EPF 10) Si la maternidad es en Lugones un acto heroico, la fecundación y el parto constituyen el rito épico que consagra a la mujer como madre y como héroe. Una ceremonia del sacrificio que, más allá de cualquier placer, exige el dolor y la sangre. La mujer épica "inicia el poema heroico de la maternidad, con su sangre y lágrimas como las guerras y los apostolados".(PLLL 56) Entre la vida y la muerte, el himen traza en el cuerpo de la mujer, la frontera con lo sagrado sobre la que se juega toda empresa heroica en la escritura lugoniana:

¿Qué es el seno de una virgen? Es la nube; la nube cargada de fecundidad y de rayos. Sólo son útiles las nubes heridas... Divina flor de los sexos! El bautismo de tu virginidad es de sangre como el de los héroes. (PLLL 44)

Tránsito, rito del sacrificio que hace épica a la mujer, el dolor y la sangre que acompaña la muerte de la virgen en la fecundación y en el parto, hacen posible el nacimiento y la vida de la mujer como madre heroica en la entrega de la suprema ofrenda de amor: la pureza del sexo. Educar a la mujer es en Lugones educarla para este rito de paso, para este sacrificio de su cuerpo. "Si desde niña se la cuida con mayor ternura y cautela es teniendo en vista la futura esposa". (D 128)

El psicoanálisis ha insistido en la función determinante de la maternidad en la sexualidad femenina. Freud sostiene que la maternidad provee a la mujer con un sustituto al órgano que como falta marca la castración: un niño por un falo.²⁰ No muy lejos de la función de fetiche que señala Freud, la maternidad en Lugones construye en la figura del niño un objeto para su deseo incontenible; un tapón o pantalla del espacio *Otro*, de la cueva que abre en el imaginario del escritor la escisión fundadora de la diferencia sexual. "Sabido es que la maternidad suele curar las afecciones histéricas". (PRO 322) Como en la leyenda de Io y Zeus que el poeta reescribe en Prometeo, el hijo "calma" la angustia, "apacigua" el deseo, el desequilibrio que inaugura

en la mujer la separación de los sexos.²¹

Lugones fue un defensor a ultranza de los cuidados maternos como cemento constructor de caracteres heroicos. Desde sus primeros trabajos de adolescente publicados en Pensamiento libre hasta sus manifiestos fascistas, la defensa de la maternidad es una obsesión y una constante de todos los programas político-literarios lugonianos. La mitificación de la mujer y la interpelación constante de su función materna son, según Maria-Antonietta Macciocchi, señas de identidad de la ideología fascista. El fascismo, sostiene Macciocchi, por un lado identifica a la nación con la madre y, por el otro, en una suerte de "proxenetismo de estado", hace de la mujer una máquina de procreación continua en cópula permanente con el régimen que la soporta y define como madre y como mujer.²² En el contexto que dibuja esta ideología, cobra sentido la propuesta del Lugones fascista de elaboración de un "censo de vientres fecundos", "indispensable base de referencia para la protección y fomento sociales de la nupcialidad, natalidad, maternidad e infancia"(LGA 82); así como el programa de "defensa natal" que se postula en La grande argentina. Se trata, en ambos casos, de una concepción de la mujer no ya como sujeto sino como objeto unidimensional destinado exclusivamente a la función reproductora.

6. La defensa de la pureza

El programa lugoniano de construcción de una femineidad heroica no sólo define un proyecto de control de la mujer y su deseo, sino también y simultáneamente, articula una empresa de defensa de la pureza femenina; un discurso de "liberación" de la mujer de las imposiciones sociales que adquiere por momentos caracteres libertarios y feministas. Una empresa que, postulando la utopía de una esencia femenina pura, inocente y absoluta, busca liberar a la mujer, por un lado, de la condición subalterna que le impone su estatuto de sujeto en el interior del orden socio-simbólico marcado genéricamente en términos masculinos y, por el otro, del deseo que la define, no como sujeto sino como objeto, en ese entramado social y simbólico.

La defensa de la pureza femenina como realidad primaria anterior a cualquier imposición social rescata así a la mujer como "organismo natural". La sociedad, según Lugones, corrompe la pureza sagrada de la mujer, hace de su cuerpo una mercancía o, lo que es peor, un objeto de deseo. El sistema capitalista deforma el organismo femenino alterando su regularidad. Al ritmo de un tiempo menstrual se sucede el ritmo de la producción; a la naturalidad de la fisiología, las imposiciones de la sociedad. "La humanidad está atacada de clorosis como las púberes irregulares".(PLLL 44) Violentado por las exigencias y limitaciones propias de un tiempo profano, el cuerpo femenino --"hostia sagrada", al decir de Lugones, "que en el sagrario nupcial se inmola para

los triunfos soberanos de la vida"(PLLL 41)-- queda reducido en la sociedad moderna a mercancía sujeta a la puja del interés y el dinero, cuando no, a simple "carne de máquina" del sistema de producción capitalista.

Para mí toda la cuestión estriba en el medio. Y el medio es este: la factoría. Donde la lucha por la vida no está atemperada por el ambiente superior de algún ideal, donde la Religión se aprovecha para reclamos comerciales, donde la efigie de la Purísima Concepción es la marca registrada de una bodega, donde la bandera de la Patria sirve de banda decorativa para las carnes desnudas de una saltimbanqui... donde todo esta escarnecido, burlado, pisoteado por los aventureros del agio, no hay derecho a esperar, no se puede lógicamente esperar la cultura y el respeto que endulzan y hasta engañan a esa eterna desterrada del derecho, a esa cosa humana que se llama la Mujer.(PLLL 42)

El orden social, según Lugones, no sólo ha mancillado la pureza "orgánica" del cuerpo femenino, sino que ha inscrito a la mujer en una economía deseante que la niega como entidad absolutamente soberana. Establecidas en lo social, no ya como sujetos de una identidad inalienable, sino como objetos de deseo, "las mujeres, por el hecho de serlo", apunta el poeta, "están expuestas a una manotada brutal, a la chuscada asquerosa de los grupos de esquinas..."(PLLL 42) Construir a un modelo de femineidad absoluto, es decir, heroico, exige liberar a la mujer de ese lugar subalterno en el que la coloca la sociedad y, al mismo tiempo, sustraerla al deseo, liberarla de cualquier contacto con la diferencia. "El organismo de la mujer está profundamente afectado por la especial condición a que se encuentra sometido. Liberarlo de la sujeción económica equivale pues a hacerla superior".(PLLL

65)

La defensa de la pureza femenina es significativamente paralela a la defensa de la inocencia de la infancia como estado natural. El niño, como el genio, como la mujer pura, se postula en Lugones como un ser absoluto ajeno a cualquier limitación social, inocente en su desconocimiento del rubor o la vergüenza que funda la conciencia de la ley. "Del propio modo que los artistas superiores, el niño aprecia el mundo tal como lo ve, no de acuerdo con norma social alguna".(D 30) Nada debe restringir la libertad de este "pequeño César" que es el niño para Lugones. "La libertad es cosa que muy raras veces disfruta completa en la vida el ser humano para que ahorremos su goce relativo a la infancia".(D 111) Al igual que el sujeto épico o la mujer, el niño es para Lugones una figura excéntrica a las limitaciones que impone la vida social. Ni jardines de infancia, ni escuela, ni siquiera la ley deben mediar en la relación sagrada que el niño mantiene con su madre. Proteger la inmediatez de esa relación es uno de los puntos centrales de todos los proyectos pedagógicos o de asistencia social desarrollados por Lugones. "La protección de la maternidad, mediante el suministro de trabajo remunerativo a los padres", "la instalación de maternidades económicas", así como la "protección de la infancia abandonada y delincuente"(ACC 71), figuran entre las medidas propuestas no sólo en su manifiesto de Acción de 1923, sino también, en los programas sociales desarrollados

en La patria fuerte y La grande argentina.

La naturalidad e inmediatez de la pureza defendida en la mujer y el niño, construyen un paradigma de identidad que niega a su interior la posibilidad de cualquier diferencia. El mito lugoniano postula una relación inmediata entre el hombre y la naturaleza, entre el ser y el mundo, entre el niño y la madre. Se trata de una unidad simbiótica, pura en su identidad carente de diferencia, un espacio que en su postulación del absoluto niega cualquier límite a su total soberanía. Todo tercero es allí principio de impureza. Cruzada por el deseo, sometida a la ley que encarna el orden social, a la "tiranía industrial" que la separa de su "natural" quehacer en la maternidad, la mujer solamente puede ser puta o feminista. Atravesado por la ley o separado de la madre por la escuela, el niño se transforma de ángel en futuro delincuente. En el contexto que define esta lógica, la inscripción de la diferencia sobre el cuerpo de la madre no puede resultar sino en aborto o problemas de lactancia, en todo caso, la muerte. Paradigmático, en este sentido, es el destino del personaje del episodio "Baile" de La guerra gaucha: un niño que muere "emponzoñado por la leche de la madre, que lo amamantó temerosa todavía ante el supuesto ataque de los españoles". (LGG 54-55)²³

Tal programa de defensa de la pureza femenina articula una empresa de negación de la diferencia sexual que se desarrolla 1) negando la ley social y simbólica que funda esa

diferencia, asignando lugares y funciones específicas a hombres y a mujeres, y 2), borrando los efectos de la castración simbólica: el antagonismo entre los sexos, el dimorfismo sexual y el deseo como expresión de una voluntad de transgresión. Si en su voluntad de control y disciplina de la mujer, Lugones busca luchar contra el deseo, el proyecto de unión armónica entre los sexos que, de forma aparentemente contradictoria desarrolla su escritura, postula la utopía unitaria de una síntesis complementaria entre el hombre y la mujer. Coherente con este programa, el objetivo de la pedagogía lugoniana no es otro que atenuar la diferencia sexual. La coeducación, la escuela mixta o las visitas entre institutos femeninos y masculinos que promueve Didáctica, no tienen otro objeto que la atenuación del "dimorfismo sexual" y del deseo que lo acompaña; el "restablecimiento del equilibrio moral entre los sexos", base de toda posible armonía social.

En la escuela mixta la emulación estudiantil atenúa el dimorfismo sexual tan exagerado... ampliando la sociabilidad entre los hombres y las mujeres un poco más allá del exclusivo sexualismo.

Porque la reducción de la vida social a la táctica amorosa, hace que la mujer exagere la coquetería, su debilidad característica, a fin de extremar la tendencia protectora que caracteriza también al amor masculino, produciendo recíprocamente la exageración enfermiza del trabajo con que exagera a su vez aquella protección... Pero la emulación mental... atenúa como he dicho el dimorfismo extremo y de consiguiente enfermizo, tendiendo también a restablecer el equilibrio. (D 126)

El retorno a una mujer pura y a la "naturalidad" de una relación no mediada por la ley y el deseo que es lugar de

transgresión, se textualiza como discurso libertario. Frente al matrimonio y a la monogamia, instituciones que restringen la libertad femenina y la "naturalidad" de un amor "original", frente a todo lo que puede limitar la expansión "vital", la empresa heroica apunta la posibilidad mítica de una mujer pura en su naturalidad anterior a la imposición mortificante de la ley que funda el orden social y simbólico comunitario. La sociedad y sus instituciones "han violentado la sagrada función de los sexos".(PLLL 41) "La naturaleza ha sido violentada en su armoniosa ley de concurrencia".(PLLL 41) Recuperar una feminidad pura, es en Lugones recuperar para la mujer la posibilidad de un amor libre de las imposiciones de la ley, libre de la vergüenza e hipocresía del orden social, pero también, en sus extremos, libre de todo deseo.

Todo cuanto tienda a restringir la función de amar, es mezquino e inferior. Cada flor es una protesta viva contra esos mismos reglamentos de la condición humana. La mujer es un templo vivo e inviolable por el amor. El amor es su santidad, es su honor, es su gloria y todo cuanto ama en ella está bendito por la naturaleza.

Y a despecho de la guerra contra la fecundidad de las entrañas predicada por todas las sectas de la negación de la Vida como una inferioridad espiritual, a despecho de las castidades reglamentadas, a despecho del falso concepto de las monogamias, la humanidad camina hacia la Pascua de los Sexos, hacia las dulces y pacíficas Nupcias de la Naturaleza.(PLLL 45)

7. La diferencia femenina como problema lugoniano

¿Qué es una mujer? ¿En qué consiste la diferencia sexual? La respuesta a estas preguntas adquiere en Lugones la

evidencia y la fuerza de una tautología. "Y después de todo, la mujer será eternamente desigual al hombre por la sencilla razón de que no es igual".(D 131) Simple y eficaz, en el vacío de su contundencia, la respuesta de Lugones da cuenta de una imposibilidad constitutiva al Narciso heroico: la imposibilidad de integrar simbólicamente los efectos de la castración. Sobre el fondo de esta imposibilidad, la empresa épica lugoniana apunta a un mismo objetivo: la utopía del *Uno* ideal, la construcción de un mundo sin diferencia, un mundo carente de sexo y de deseo.

El problema de la "diferencia" femenina ha definido un tema central y recurrente en el horizonte de la crítica contemporánea. Para Jacques Derrida la mujer es, como "peligroso suplemento", uno de los múltiples nombres al problema/solución que enfrenta todo programa teórico fundacional. Descentrada y separada de ella misma, figura sin esencia, irreducible a toda identidad o propiedad, la mujer constituye para Derrida un punto ciego que marca como *différance* la verdad y el límite último de todo enunciado filosófico. En *Éperons*, su lectura crítica del estilo en Nietzsche, Derrida escribe:

Il n'y a pas d'essence de la femme parce que la femme écarte et s'écarte d'elle-même... Il n'y a pas de vérité de la femme mais c'est parce que cet écart abyssmal de la vérité, cette non-vérité est la 'vérité'. Femme est un mom de cette non-vérité de la vérité.²⁴

Rompiendo con cualquier concepción esencialista de la diferencia sexual, Lacan considera a la mujer como un

producto de su inscripción y lugar en el orden social y simbólico. Como *Impasse* en la significación que funda la castración, la mujer es para Lacan "una excluida por la naturaleza de las palabras". No existe, según Lacan, el universal de *La* mujer. Frente al polo masculino y el universal de *El* hombre, sostenido por el significante que como excepción y falta lo designa --el falo del mítico padre original, el padre freudiano de Totem y tabú--, la mujer es para Lacan un particular que escapa al orden del discurso y al saber de la ciencia. No existe *La* Mujer, sostiene Lacan. La mujer, *No-Todo* en el interior de un espacio signado simbólicamente en términos masculinos, es siempre según Lacan *La* Mujer, una figura marcada por la falta e incompletud. *Todo* y "algo más", exceso en la discursividad, límite al saber de la ciencia, decir *La* Mujer, sostiene Lacan, es siempre decirla incompleta, maldecirla, difamarla, decirla como *La* Mujer, como un ser cruzado por la marca de la castración: "On la dit femme", escribe Lacan.²⁵ *La* Mujer, figura excéntrica y excesiva al orden simbólico, accede según Lacan a un goce que trasciende la significación fálica fundada por la castración; un goce que apunta al orden de lo contingente, al lugar del *Significante de la falta en el Otro*, el *S(A)*. Suplemento que no hace posible la simbolización, el goce de *La* Mujer, sostiene Lacan, imposibilita, a su vez, el mito del amor y de la sexualidad como relación armónica y complementaria. Más allá de cualquier complementariedad intersubjetiva, el hombre

aborda a la mujer como objeto causa de su deseo, como el *Objeto* a que ocupa en su imaginario el lugar de su *partenaire* imposible, el imposible Real de *La Mujer*.²⁶

Frente a la mujer como "diferencia" o frente a *La Mujer* marcada por la falta en el orden fálico patriarcal, Luce Irigaray, desde el feminismo, ha cuestionado los planteos de la deconstrucción y del psicoanálisis en un edificio teórico que reformula la relación e inscripción de la mujer en lo simbólico sostenida por Lacan. La postulación del cuerpo materno como entidad absoluta, y la reivindicación de la relación madre-hija como relación reflexiva y complementaria, permiten a Irigaray construir una femineidad exterior al orden social y simbólico signado genéricamente en términos masculinos. El feminismo de Irigaray supone la recuperación de una imagen total, absoluta y original de la mujer como realidad prediscursiva destinada a enfrentar la ley y la significación fálica que funda el orden patriarcal.²⁷

La mujer deseante es siempre en Lugones, como en Lacan, *La Mujer*, cruzada por la marca de la castración: un límite a su proyecto épico de absoluto, un *No-Todo* que subvierte su empresa totalizante y totalitaria. Inscrito en el espacio de absoluta negatividad que designa la cueva, el goce femenino y el deseo que como exceso lo delata, remite en Lugones a un espacio que trasciende la simbolicidad, el lugar de lo que Lacan ha llamado el lugar del *Significante de la falta en el*

Otro. Definida en esa falta constitutiva del orden social y simbólico que designa la cueva, la tarea lugoniana de construcción de la mujer heroica, supone hacer posible la imposibilidad de *La Mujer* como *Todo*. Construir la mujer absoluta es en Lugones construir el falo perdido de *La Mujer*, el universal capaz de cancelar esa falta en el *Otro* que, más allá de toda necesidad, introduce la contingencia en el universo del escritor. Hacer de la mujer un *Todo*, construirla como *La Mujer*, es para Lugones hacer posible "la novia imposible" del héroe; aquélla que, lejos de ser un obstáculo para la relación sexual, haría posible la ideal "Pascua de los sexos" que pretende construir el escritor.

En definitiva, la empresa de construcción heroica de *La Mujer* se articula en la escritura lugoniana en un doble frente: 1) como un proyecto de control y contención del deseo femenino que como exceso deja leer la falta de la mujer, una tarea que culmina en Lugones en la construcción de la mujer sin deseo que es la madre; y 2), como un programa de pureza que busca liberar a la mujer de la ley que la marca y la define como *La Mujer* al interior del orden social y simbólico.

El proyecto lugoniano de construcción de una mujer heroica en su pureza, puede relacionarse, pues, con las propuestas feministas de Luce Irigaray. Ambos proyectos buscan definir la identidad femenina como una realidad total, ajena a las limitaciones e imposiciones de la simbolicidad.

Siguiendo a Derrida podemos afirmar que la no verdad de la mujer nos dice en Lugones, como en Nietzsche, la verdad última de su condición dentro del orden social y simbólico: *¡/a Mujer*. Negar la condición y lugar de la mujer como falta, supone necesariamente postular un proyecto de corte mítico, reivindicar un origen anterior y externo a la simbolicidad. En esto, el feminismo de Irigaray no deja de ser arquetípico. No se trata, como en Lugones, de las matronas romanas, sino del cuerpo presimbólico de la madre. En todo caso, un mito fundacional, un origen prediscursivo y una subjetividad que se niega a pensarse sino es en el espejo de lo siempre otra vez igual.

8. La mujer y el discurso liberal

Como lo ha estudiado Christine Buci-Glucksmann, lo femenino definió una imagen alegórica privilegiada en la modernidad.²⁸ Desde Baudelaire y la figura de la puta, hasta la imagen de la masa multitudinaria, la mujer constituyó un núcleo metafórico sobre el que una época pensó y modeló la alteridad. Metáfora privilegiada del discurso político lugoniano, el problema de *La Mujer* y su deseo gozoso define en sus textos una matriz que permite pensar y dar sentido a la apuesta liberal del escritor en el período comprendido entre los años 1900 y 1923.

La mediación de todo conflicto, de todo binomio polar (civilización-barbarie, izquierda-derecha, Europa-Asia,

masculino-femenino) son, según Lionel Gossman, estrategias de síntesis y armonización características de la retórica que informa la ideología liberal.²⁹ Definido en este contexto, el fantasma de una síntesis capaz de superar en un todo indiferenciado la escisión fundadora de la diferencia sexual, de obturar el límite que marca *La Mujer* y su goce, constituye el marco donde se articula en el Lugones liberal un modelo de sociedad heroico en su carácter orgánico, sintético y armónico: la utopía de una *Madre-Patria*.

Análoga a su programa de defensa de la pureza femenina, la apuesta liberal de Lugones en el período comprendido entre 1903 y 1922, funda una empresa de negación de la ley y de la violencia que acompaña su imposición. Una estrategia que se implementa a través de un programa estético-pedagógico que pretende a) negar la ley simbólica y la diferencia masculino-femenina que allí se funda, y b), mediar en el conflicto sexual, social y político que recorre el universo del escritor. Estrategia de totalización, el liberalismo lugoniano constituye, así definido, otra manifestación más de la voluntad de orden y sentido que define su empresa heroica de identidad, otra forma de construir el *Todo* épico.

Si la mujer como monstruo condensa metafóricamente en Lugones todos los males, si su deseo está en el centro de toda crisis, política, social o estética, dar solución al problema que supone la mujer y su exceso es simultáneamente dar solución a la crisis política, social y estética, que

atraviesa según el escritor la sociedad moderna.

La inscripción de la ley simbólica constituye en Lugones el punto de partida de todo conflicto social. Llámese "ley de la fatalidad", fundadora de la diferencia sexual, ley despótica, "Dogma de la obediencia" o autoritarismo germánico, violencia sobre el cuerpo materno, o violencia sobre un cuerpo social, la ley es siempre en Lugones un límite que rompe una totalidad mítica en su absoluta soberanía. "La ley es siempre un acto de opresión así provenga de un monarca absoluto o de una mayoría, pues el origen de la opresión poco importa, cuando lo esencial es no estar oprimidos".(PA 155)³⁰

Como el héroe --personaje según Lugones "naturalmente exento de trabas preceptistas"(PA 143)--, las civilizaciones integrales, Grecia, el gótico, la Argentina de El payador o La guerra gaucha son sociedades sin ley fundadas en el ejercicio amoroso del poder, arcadias originales donde media una relación "natural" entre el pueblo y su "jefe". La ley, como siempre, rompe el *Todo*. Así como la castración hace imposible la mítica complementariedad de los sexos, la ley hace imposible el mito de una sociedad armónica fundada en el amor. La imposición de la ley simbólica divide a la sociedad en dos polos irreconciliables: los amos (masculino) y la masa (femenina). A un lado se ubican "todos los agentes del dogma de la obediencia, representado por la legalidad, cualesquiera sean sus diferencias superficiales: sacerdotes, militares,

capitalistas, políticos de todas marcas; mientras del otro lado está el rebaño servil".(MB 72) Herida castrante que saja un *Todo* mítico, la imposición de la ley funda la guerra social e introduce el goce como límite en el cuerpo de la sociedad.

Encarnación del goce en el espacio social, el estatuto de la masa es equiparable al de la mujer deseante. Como ~~La~~ *Mujer* marcada por el estigma de la diferencia sexual, la masa introduce en el cuerpo de la sociedad un deseo irreductible. Ser incapaz de administrar su propio destino, la masa es en Lugones una máquina de desear. "La masa no sabe realizar, solamente sabe desear".(PLLL 78)³¹ La ley es una herramienta inútil como medio de gobierno de la masa deseante. La violencia de la ley no puede sino alimentar el conflicto que inaugura su imposición. "Sólo el bienestar interno produce la estabilidad social sin necesidad de violencia".(D 221) Como en el caso de la mujer, "el verdadero principio político de dominación no consiste en obligar a entregarse a la masa, sino en acondicionarla para que se entregue por sí misma".(PLLL 78) Negar la violencia de la ley y paralelamente proyectar el mito de una sociedad armónica es en Lugones otra forma de negar lo irreductible de la diferencia, otra forma de postular un imaginario heroico en su totalidad.

Este repudio de la ley que define y caracteriza al Lugones liberal explica y da sentido al debate del escritor con la tradición judeo-cristiana. "Infección del alma

greco-latina"(EH 71), el cristianismo da cuerpo en el imaginario lugoniano a una ley autoritaria y despótica, fundada en la opresión del "dogma único" y "las monarquías absolutas". Acto de servidumbre, sumisión práctica al principio de autoridad, el "dogma de la obediencia" que encarna la ley cristiana no es en Lugones sino una máquina de sometimiento de la libertad, raciocinio y soberanía individuales; una barbarie de filiación asiática cuya violencia sobre el cuerpo social es paralela a su desprecio por la mujer. "El cristianismo eclesiástico", nos dice Lugones, "abominó de la mujer, tercer enemigo del alma, coincidiendo en esto... con la barbarie germánica".(EH 36) La imposición violenta del "dogma de la obediencia" que define al cristianismo, explica según Lugones, el fracaso de El imperio jesuítico, verdadero estado despótico para el escritor "imperio oriental" heredero de la España oscurantista fundado en "tres principios fundamentales: el comunismo, la autoridad absoluta y la renunciación de la personalidad".(EIJ 232)

La oposición masculino-femenino articula en Lugones un modelo que permite al escritor definir toda guerra o antagonismo como un conflicto sexual. La primera guerra mundial es así una lucha entre la barbarie germánica, encarnación de esa ley fálica que representa el "Dogma de la Obediencia", y una "Madre Francia", patria de las letras y de los intelectuales. En el caso de La guerra gaucha, se trata

de la invasión de las tropas realistas que violan la integridad de la *Madre-Patria*. La oposición masculino-femenino, omnipresente en Lugones, se traduce a partir de 1920 en un conflicto entre Europa, madre de la cepa latina, y la barbarie asiática de los soviets, nueva encarnación del "dogma de la obediencia". Si la mujer es siempre madre, la escena agónica que construye el antagonismo sexual en Lugones, hace de la figura masculina que impone la ley simbólica, un ser monstruoso en su violencia ilimitada. No se trata del varón, sino, como nos dice Lugones, del "macho instintivo".(D 219) Un hombre que ha roto la relación "natural" con su origen, una figura viril no "atemperada" por el contacto y los cuidados maternos.

En la versión lugoniana del mito de Prometeo, el titán roba a los dioses el secreto de la síntesis y la armonía del juego binario de oposiciones, agua-fuego, solar-lunar, masculino-femenino que sucede a la "gran división" que inaugura la castración simbólica. La mediación y la síntesis es la estrategia que despliega el discurso político del Lugones liberal. Fundar una sociedad armónica supone para ese Prometeo que quiere ser Lugones, unir el instinto con la razón, el amor con la norma, la ley con la naturaleza, el orden con la sociedad; curar, restablecer el equilibrio del cuerpo social. Frente a la ley dura y la indisciplina social, el liberalismo lugoniano propone la educación y "el carácter intermedio de la escuela"(D 42), frente a la imposición

autoritaria las "afinidades electivas", frente al castigo paterno, la mediación de la madre. Coherente con este programa, el proyecto pedagógico desarrollado por Lugones en Didáctica busca unir "la inclinación natural" con la "conveniencia social", naturalizar la ley, denegar su violencia. "Pequeña sociedad ideal", ajena a la violencia de la ley, "la escuela es ante todo un sitio de paz".(D 25) Un espacio de encuentro y de mediación, de sometimiento amoroso de ese otro femenino que es la masa. Lejos de toda imposición dogmática, el orden resulta allí "una conveniencia y un encanto".(D 16)

El mito de una sociedad armónica en este discurso político liberal pretende construir *La Mujer* en la figura de *La Patria*, construir una *Madre-Patria*. La estrategia de mediación y síntesis que articula este proyecto busca, por un lado, contener el goce de la masa --encarnación social de ~~La~~ *Mujer*--, y por el otro, denegar la ley simbólica que escindiendo el cuerpo social abre la cueva, el imposible último sobre el que se erige el mito lugoniano de una sociedad orgánica, sintética y armónica.

Construir *La Patria* es en Lugones construir el universal de *La Mujer*, hacer posible "la novia imposible", hacer posible el mito de la relación sexual como relación complementaria: unir el agua con el fuego, la ley con la naturaleza, el amor con la norma, lo masculino con lo femenino. La guerra gaucha escribe esta utopía de unidad,

esta "Pascua de los sexos" que busca el héroe lugoniano con ansiedad; una unión que, carente de la falta que funda el sexo y el deseo, remite en el texto a la inmaculada concepción. El poeta heroico escribe en La guerra gaucha la gestación de la *Madre-Patria*. Los montoneros juran la bandera que viste el cuerpo de su señora y patrona y al hacerlo la fecundan. Lugones describe la escena:

Desmontaron junto a la partida, y el jefe cruzó su espada sobre el pecho de la patrona.

Uno a uno, los montoneros depositaban sobre la hoja el solemne beso que en una brumita pasajera se desvanecía. Y a través del acero, la bandera viviente sentía en sus entrañas el magnetismo de esos espíritus, como una concepción. La misma castidad de aquellos ósculos que implicaban un compromiso de muerte, añadía a la ceremonia algo de terrible. Ya herida por amor, tantas emociones la vencían. A cada beso un alma oscura entraba como un soplo del huracán en su ser desfalleciente. De sus ojos, sin una palpitación, sin un suspiro, se deshilaba el llanto. Por instantes revertíale de adentro un borbollón de orgullo. (LGG 75)

9. "El consuelo de la belleza"

Prometeo, Piedras liminares y El payador articulan la dimensión estética de su empresa heroica de identidad: la vida como una obra de arte, y a la obra de arte como una herramienta y un espacio en el que se juega su proyecto de absoluto. "El objeto del arte es realizar, sobreponiéndose a la vida corriente, una vida superior". (PRO 334) La ideología de la estética como instancia superadora de las tensiones y contradicciones que desata la modernidad ha definido una tradición que se extiende desde Burke hasta Adorno, a través de Kant, Schiller, Kierkegaard.³² Para el psicoanálisis

lacaniano la belleza constituye un paliativo del dolor, un velo que encubre tanto el ser para la muerte, como el horror a la castración.³³ Fetiche que oculta la "gran diferencia" que supone la diferencia sexual, el arte es en Lugones "el consuelo de la belleza" (PRO 227) que cancela el "hueco del alma" (MB 214), que hace evidente la imposibilidad del *Uno* mítico.

La mujer constituye el soporte material sobre el que se dirime el programa estético lugoniano. Prometeo, Piedras liminares y El payador, postulan un ideal estético "orgánico" que tiene como referente una feminidad exterior y anterior a la castración simbólica. Construir la "obra de arte total" es construir *La Mujer*, hacer posible la organicidad de su cuerpo completo. Si la patria es siempre madre, *Madre-Patria*, su santuario, "El templo del himno" que diseña Piedras liminares, es un cuerpo austero y casto, virginal en sus formas. El templo de la patria será

un Partenón, que reproduzca las formas más virginales.

El cuello, ocasionando a la dócil curva de los tallos acuáticos, pero también firme de castidad, determinará la línea ascendente del edificio. Los hombros de gemelo mármol, cuya serenidad no turba la más mínima violencia... su ábside magnífico. Aquellos brazos... sugerirán los costados. El pecho, delicado y expansivo, inspirará la bóveda... (PL 37)

Frente a la contención y definición de la belleza "virgen" de las formas épicas, "la antiestética moderna" apunta en Lugones el exceso gozoso de *La Mujer*. Si el cuerpo puro de la virgen encarna la belleza y la pureza del ideal

heroico, la novela y la vanguardia, la "estética del mamarracho", remiten, en oposición, al mundo impuro y monstruoso de la puta. Lo inorgánico señala siempre en Lugones aquéllo que fluye más allá de todo control: los borbotones de palabras de ese caudillo de las letras que es el Dr. Sicardi y El libro extraño³⁴, o la barbarie pictórica del futurismo y el fauvismo; monstruosa fealdad para el poeta, arte de prostitutas cuyas musas son vulgares mancebas cuando no confesas cortesanas. En el "Salón de los independientes" que Lugones, cronista de La Nación, visita durante su estancia en París hacia 1914:

El retrato más apreciado por las damas del mundo es que las presenta en actitud más equívoca, y digamos la verdad: como prostitutas, con todo el uniforme del oficio. Así, el pintor ejerce un verdadero lenocinio, y la tela exhibe sin vergüenza el reverso de pudores para los cuales el desprecio sería un homenaje... El otro efecto, el efecto cubista o futurista, se patentiza en las damiselas intelectuales que se disfrazan de musas para no ser vulgares mancebas y es una vestimenta horrorosa de trapos charros, en el cual el instinto salvaje corre parejas con el afán de publicidad.³⁵

La falta se escribe siempre en Lugones como exceso. El exceso de *La Mujer* apunta al lujo y al dispendio ilimitado, el de la obra de arte al adorno y al detallismo. Si lo orgánico remite en Lugones a la solidez de un cuerpo compacto, a la sencillez y austeridad de la catedral o el templo griego, obras útiles para la sociedad; la "antiestética moderna", por el contrario, lo hace al despliegue pomposo de la prostituta, al "arte por el arte", a aquéllo que subvierte la austeridad de las formas clásicas.

Así como la castidad de la doncella griega se convierte en la lujuria de la meretriz; así también, la sencillez del gótico deriva en la perversión "detallista" del renacimiento. Frente a la utilidad de lo susceptible de cómputo, el lujo del detalle y del adorno apunta en Lugones al goce incontable de aquéllo que más allá de lo simbólico da cuenta de una falta. "Todo elemento arquitectónico que no presenta alguna utilidad, lleva un germen de decadencia. Es, por todos los conceptos, el lujo que ha envilecido la estética".(PL 142) Un exceso, en todo caso, que, detalle, lujo o adorno, inscribe al Todo orgánico como No-Todo, de igual manera que la castración marca a La Mujer como *La* Mujer.

La "vida superior" que pretende materializar el proyecto heroico lugoniano encuentra su apoyo y referentes en el neoplatonismo teosófico de Prometeo y su lema de "verdad, bien y belleza", en Ruskin y el gótico, pero sobre todo en la vocación monumental que estimula el programa estético del escritor. Todo es grande en Lugones. "Los argentinos tenemos el ojo hecho a la grandeza".(PL 217) Los proyectos arquitectónicos propuestos en Piedras Liminares confirman esta apreciación. Más allá de toda dimensión, de todo posible cálculo, "El templo del Himno" y "El monumento de la independencia" se diseñan como edificios inconmensurables. La dimensión de sus grandes tratados épico-míticos --Prometeo, El payador y Piedras liminares--, así como la pretensión absurda de querer escribir la patria en verso que supone Odas

seculares, son prueba elocuente en otro registro de esta voluntad monumental que recorre el universo del escritor. Una vocación de grandeza que no hace sino reconfirmar su pretensión de decirlo *Todo*.

La grandeza del arte consiste para Lugones en su capacidad de dar forma imaginaria a un modelo de síntesis armónico; un ideal estético superador de la diferencia sexual. La "síntesis filosófica-ética y estética" (PRO 241) característica de las civilizaciones integrales es siempre para el escritor una síntesis sexual. Puede tratarse de la "síntesis virgo-viril" del canon de Fidias, de la virginidad de "El templo del Himno" o de la síntesis masculino-femenina de las danzas y las músicas gauchas en El payador, prefigurar una "vida superior" es siempre crear un "organismo perfecto" capaz de subsumir los polos de la contradicción masculino-femenina. "El templo del Himno", que Lugones propone construir hacia el Centenario en "El monumento de la independencia", se diseña no sólo como una empresa monumental carente del límite que establece un presupuesto, sino también, como una obra de arte carente de la marca fundadora de la diferencia sexual. La utopía realizada de la "vida superior", es allí un grupo escultórico de doncellas puras en su castidad inmaculada.

¿Y por qué no había de sernos dado contemplar bajo una noble columnata que hubiesen armonizado ideas sublimes, doncellas argentinas congregadas al amparo de la grave musa en cuyas alas son fuerza de remonte a la inmortalidad la preza de los héroes y la fortaleza de las

castas, para gozar, ante la quietud antigua de la luna sobre las aguas, una hora de luz, de silencio y de pureza?(PL 217)

Como el niño, fetiche destinado a suplantarse el falo imposible de la madre, el arte funciona en Lugones como un fantasma destinado a llenar el hueco que abre en el imaginario del escritor la castración. Un fetiche que, como "consuelo de la belleza"(PRO 227), busca, por un lado, atemperar la angustia, y por el otro, eliminar el goce suplementario que hace imposible la totalidad, no sólo de *La Mujer* sino también de la patria y la sociedad. La función del arte no es otra para Lugones que hacer del sentido un dato inmanente a la realidad. Una tarea de estetización de la vida que involucrando directamente a la mujer exige, según Prometeo, llenar "El cántaro de la doncella".(PRO 402)

El programa estético que Lugones desarrolla en Prometeo busca "aclimatar" la belleza griega para controlar la "insaciable sed de deleite físico"(PRO 400) que domina a la patria/mujer. Construir a la nación como una *Madre-Patria*, es allí para Lugones una doble tarea que exige, por un lado, "espiritualizar" al país, y al mismo tiempo, colmar la cueva que abre en el cuerpo de la *Madre-Patria* el deseo vil de lo material. "El generoso, así como un caminante que marcha al sol, se prolonga en su misma sombra. El egoísta, como la cueva, tiene su sombra para adentro".(PRO 420) Frente a la "complacencia idiota del avaro", frente a la "preocupación de amontonar oro que viene de fuera"(PRO 420), es necesario

llenar "El cantaro de la doncella", colmar la falta de *La Mujer* y de *La Patria*. El dilema es claro, o se llena el hueco, o se cierra la cueva, o allí se cría el monstruo, el deseo venenoso, la concupiscencia del dinero o la violencia de la ley.

¡Ay de los que no han sabido llenar a tiempo el suyo! Colmaráseles de ponzoña exterior, o sea del egoísmo bestial que comporta el imperio de los estímulos instintivos... El egoísmo es el gran enemigo de la patria... Empieza por renunciar a la salud del espíritu con el pesimismo y termina con la traición... la moral del interés, el culto del dinero y el imperio de la fuerza. (PRO 419)

10. Mujer y forma poética

Los crepúsculos del jardín desarrolla en el registro poético el problema/solución que la mujer supone en la empresa heroica lugoniana. Tema y forma del poemario, la mujer es en Crepúsculos no sólo un problema discursivo, es el núcleo formal operativo en la escritura lugoniana. Escribir la forma poética perfecta es enfrentarse con el problema que supone *La Mujer* y su goce, enfrentarse con la falta e imposibilidad de *La Mujer* y de la forma perfecta.

Los crepúsculos del jardín, compendia en el interior de su forma el relato mítico que articula el problema de la diferencia sexual. El *Todo* mítico, modelo de referencia del principio ideal, envía en el texto a la forma perfecta del niño impúber: "Phanión" en "Los cuatro amores de Dryops". Ser sin sexo y sin deseo, forma completa, el niño impúber encarna para Lugones la hermosura de lo entero. Se trata, según el

poeta, de "Una edad de cuitas breves y fáciles sonrojos/ En que sólo se adora las manos y los ojos".(LCJ 125) Allí las mujeres son hermanas, y el cuerpo femenino, contenido en sí mismo, apunta la posibilidad de una mítica integridad formal. El modelo de referencia y el punto de partida mítico, remite en Crepúsculos al ámbito de lo "siempre otra vez igual", y aquello que lo soporta y hace posible: lo mimético, lo especular, "lagos", "espejos", y sobre todo, el orden circular de la metáfora.

La forma poética y el cuerpo femenino comparten en Crepúsculos un común destino trágico: la ruptura y disolución de una frontera, de un espacio de contención del sentido y la identidad. "Fue sencillo y veraz como un percance/ De un vaso que se rompe y se derrama".(LCJ 186) Si la pubertad es para el poeta derramamiento del cuerpo, la fractura de la forma poética supone un fluir, un desplazamiento del sentido. De lo mimético y especular, del orden circular de la metáfora pasamos ahora a la circulación metonímica del sentido.

La Mujer ya no es toda. La ausencia de la mítica mujer/forma total habilita en Crepúsculos un gesto catalogador frecuente en el poemario. Poemas como "Los cisnes negros", "El buque" o "Los amores de Dryops" ofrecen un verdadero catálogo de musas, amores y mujeres que se sucede a la pérdida de esa mítica mujer absoluta. Un listado que, sin ser el famoso de *Don Giovanni*, no hace sino poner en evidencia la imposibilidad del poeta de construir la forma

perfecta, de decir *La Mujer* como toda.

Los nombres y las circunstancias varían, pero Crepúsculos no hace sino repetir el ciclo que marca la eclosión de la diferencia sexual en el imaginario lugoniano. La ruptura de la mujer y de la forma marca en el texto la eclosión del deseo. A la pureza del niño impúber sucede la exuberancia del "amor carnal" que cantan poemas como "El buque"; surge la mujer deseante, la vampira que encontramos en "Historia de Timo" o la primera musa de "Los cisnes negros"; aquélla que ejerce sobre el poeta "la atracción inquietante de un florete", aquélla que "anticipa espontáneas perversiones".(LCJ 12)

La fractura de la forma, y la eclosión del deseo que la acompaña, rompe en el texto la relación inmediata y transparente de la escritura porque a la metáfora y su orden circular sucede la distancia de la ironía, el doble sentido que el deseo introduce en todo enunciado. El doblez de la "falacia irónica"(LCJ 78), los "epítetos de mofa"(LCJ 86) y la sorna displicente de la sonrisa.

La ruptura de *La Mujer como Todo*, su inscripción por la marca de la diferencia, aparece tematizada en Crepúsculos como un detalle o nota disonante que altera la economía formal de la escritura poética lugoniana. Se trata de un dato excesivo y suplementario que se adhiere a la forma del poema o al cuerpo de la mujer. Puede ser un lunar, "ese lunar que la individualiza/ como la tilde de una i"(LCJ 13), un

"pececito rojo"(LCJ 56) que brota de una sonrisa, "los alfileres de tu escote" o los "puntos de tus medias".(LCJ 92) En todo caso, un "algo más" que adorna la forma y el cuerpo femenino, una "coquetería" poética que prefigura la eclosión de lujuria que supone la joya y la "pedrería" en el texto. Un lujo desbordante que, más allá de sí, apunta en Lugones al espacio de un goce desenfrenado:

Pidiéndome la muerte tus collares
Desprendiste con trágica alegría
Y en la pompa fluvial la pedrería
Se ensangrentó de púrpuras solares.(LCJ 37)

El conjunto de sonetos que componen "Los doce goces" escriben en Crepúsculos el estallido del gozo que habilita en el poemario la ruptura de la forma poética y la fractura del cuerpo femenino. La mujer deseante no es aquí solamente el monstruo, inspiración repugnante del horror, sino también, el soporte de una experiencia que se inscribe más allá del sentido y del placer. "Tentación", "éxtasis de lo impuro", "delectación morbosa", entrega del cuerpo, holocausto de placer, erupción abrupta del deseo, "Los doce goces" escriben la violencia y la exasperación de un erotismo que, entreverado con los signos, pone en escena en la escritura lugoniana una verdadera tauromaquia de los sexos: una penetración violenta del cuerpo femenino que es al mismo tiempo una violación de la forma:

Abrióse con erótica eficacia
Tu enagua de surah, y el viejo banco
Sintió gemir sobre tu altivo flanco
El vigor de mi torva aristocracia.(LCJ 35)

El combate sexual que construyen las imágenes de lucha en el texto da cuenta de un erotismo y una violencia que encuentra sus instrumentos en "dagas", "estoques" y "floretes". Frente a la organicidad de la metáfora, la dispersión metonímica de las imágenes, apunta en "Los doce goces" una experiencia sádico-disectora del cuerpo femenino. Pese a su belleza, estos sonetos hacen evidente la forma que adquiere la relación entre el "Yo" heroico y la mujer deseante: la forma de la guerra.

El programa lugoniano de defensa de la naturalidad y pureza original de la mujer frente a las imposiciones y limitaciones de la ley socio-simbólica despliega en Crepúsculos una doble estrategia que remite, por un lado, a un ataque de todo aquello que sea dureza, contención, encierro del cuerpo femenino, y por el otro, a un discurso paródico de los estereotipos y formas literarias que, al igual que la ley simbólica, constituyen instrumentos de corrupción de la naturalidad de la mujer y de la forma poética. Frente al "fácil rigor y el servilismo/ Matemático de la simetría"(LCJ 73), frente a la contención de "corpiños", "avaros petos y mangas de tubo", que hacen a la mujer perfecta e insípida como un "cubo"(LCJ 113), hay en Crepúsculos una reivindicación de la naturalidad de la mujer en sus imperfecciones. En "Loas a tus imperfecciones", el poeta escribe:

Amada mía, sé imperfecta
 A despecho del canon adusto
 Y evita en la maceta de tu buen gusto
 La terca rigidez de la línea recta. (LCJ 109)

La letra rompe la naturalidad de la mujer. En el mundo estereotípico de la literatura romántica, de Chopin y del piano, la mujer queda reducida para el poeta a una "literaria muñeca" (LCJ 115) agobiada y desvirtuada por "Sonetos clásicos y postizos" (LCJ 115), "Siruposos madrigales", "Periódicos de modas, congregaciones y tarjetas postales". (LCJ 111) Trascendiendo cualquier posible limitación o barrera social o discursiva, el proyecto presente incluso en Crepúsculos, no es otro que recuperar una mujer total y absoluta, pura en su carencia de deseo, natural en su excentricidad frente a la simbolicidad: reconstruir *La Mujer*.

Lugones registra en Crepúsculos la imposibilidad última de su empresa heroica de construcción de una mujer pura y total. Paradójicamente, sin embargo, es esta misma imposibilidad la que sostiene como posible en su límite extremo, es decir, en la muerte, el proyecto épico del poeta.

Un poco de imposible vuelve al amor más puro.
 El recuerdo es solemne como un santuario obscuro
 Y en sus sagradas sombras te considero muerta
 Para poder amarte sin que nadie lo advierta. (LCJ 1133)

Elevar a la mujer al lugar de la imposibilidad; situarla en la muerte; fingir que se es responsable de la imposibilidad de una relación sexual pensada en términos de absoluta complementariedad; este es el núcleo del único amor posible, el amor imposible, y por ello lo llamaré "El perfecto amor".

11. El amor heroico

Entre los años 1926 y 1932, Leopoldo Lugones mantiene una relación amorosa con Emilia Santiago Cadelago. Sus biógrafos describen la relación en términos apasionados. El viejo poeta descubre allí la intensidad de un amor "otoñal". El cancionero de Aglaura, publicado póstumamente, recoge la correspondencia erótica entre los amantes. Emilia es allí Aglaura, la hija menor del primer rey de Atica fundador de Atenas. Lugones, su fogoso amante, firma como el caballero Osolón de Ploguel. El ideal de un amor caballeresco que permea y define la relación entre el poeta y su amante Aglaura, dibuja, al interior del imaginario épico lugoniano, el horizonte que hace posible la utopía de un amor heroico: una relación entre el héroe y su novia imposible, *La Mujer*.³⁶

Este ideal del amor heroico asimila las convenciones del amor cortés. Desde sus referencias a las cortes de amor de Leonor de Aquitania en El payador, hasta sus ensayos sobre la "Vita Nuova" de Dante y la "Doctrina del Perfecto Amor", el ideal caballeresco del amor cortés constituye una obsesión y una constante de la escritura lugoniana. El ideal del amor cortés define la utopía de un amor puro en su carencia de sexo y de deseo: "el misticismo de amor excluyente de toda inquietud carnal".³⁷ El "perfecto amor", según Lugones, se funda en el heroísmo de la renuncia voluntaria a su

consumación. Más allá de cualquier "vulgaridad", el ejercicio heroico del amor cortés "exige saber amar, sin lascivia, domando el instinto, disciplinándolo al yugo de la contingencia".³⁸ "El Perfecto Amor", sostiene el poeta, "triunfa... malogrando voluntariamente el fruto mediante la espiritualización del deseo".³⁹

El amor cortés es para Lacan la única forma que permite al hombre superar con éxito la ausencia de relación sexual. La negación de todo encuentro con la mujer y su deseo, característica del amor cortés, supone para Lacan elevar a la mujer al lugar del imposible Real de la relación sexual. El amor cortés, sostiene Lacan, es "una manera muy refinada de suplir la ausencia de relación sexual fingiendo que somos nosotros los que la obstaculizamos".⁴⁰ Esta imposibilidad fingida, que suple la imposibilidad Real de la relación sexual, permite al hombre, según Lacan, sostener la utopía de *La Mujer*.

La asumida imposibilidad del encuentro carnal con la amada, que define al amor cortés como práctica erótica caballeresca, configura el centro y la condición de la experiencia que pone en escena El cancionero de Aglaura. Pese a los postulados que sostiene el amor heroico, la extrema carga pasional de la relación entre los amantes se hace evidente en el texto en la propia materialidad de la escritura. Lugones firma muchas de sus cartas con sangre y

con semen.⁴¹ Frente a la dureza monumental de sus mármoles escultóricos, nos conmueve aquí la desmesura de una pasión capaz de dar cuerpo en la escritura a la práctica simultánea de todas las variaciones orales del sexo: *fellatio* y *cunnilingus*. Escribe Lugones: "Ahora voy, mi pichoncito de rosa, donde tú sabes, a besar lo que dejaste con íntimo perfume".(ECA 69) Y en otra carta: "Nada te enloquecería tanto, mi amor, como esas caricias. Así rendías a tu fiera rugiente, hasta devorarla tú también... toma mi vida, mis entrañas, mi sangre!".(ECA 76)

No todo es pasión en El cancionero de Aglaura. La intensidad del erotismo se erige en la correspondencia entre Lugones y su amada sobre el fondo de un límite imposible. Más allá del placer, la experiencia amorosa es siempre una experiencia de dolor. "Padecer tu posesión me es ahora más dulce que gozarla"(ECA 66). El sentimiento de pérdida se acompaña en el texto por un intenso dolor físico causado por un deseo que parece no encontrar satisfacción. Un sentimiento que apunta un cierto fondo masoquista. "Nunca soy más tuyo que cuando me matas"(ECA 71), escribe el poeta. El dolor se presenta repetidamente en el texto como el destino necesario de este amor imposible. "Eramos seres llamados al dolor y ésta era nuestra superioridad"(ECA 73). La intensidad erótica de la correspondencia se sostiene sobre una monótona y repetitiva alusión fetichista a los pies y a la intimidad de las caricias. Sobre el fondo de la veneración mística por la

virginidad y en el horizonte de esa imposibilidad que marca como límite su construcción heroica, cabría imaginar que no existió nunca entre el caballero y su dama una consumación "normal" de la relación sexual, y que los amantes evitaron la "vulgaridad" de la penetración. Lugones concluye: "Ponte a lo menos estas palabras mías en que se me está viniendo el alma allá donde guardes mejor la delicia que supe darte. Qué delicia mi ternura... Gota a gota te la voy dando como ves. Esta carta es para tus ojos y tus labios".(ECA 80) Goteo de semen. Escritura y correspondencia de una masturbación. Como ha señalado Miguel Espejo en su reseña del Cancionero de Aglaura, cabría preguntarse sino es acaso este sello seminal que firma la carta la marca del semen que nunca fue destinado directamente a la amada.⁴²

El fantasma de la imposibilidad de la relación sexual se construye en el imaginario lugoniano sobre el espacio del hueco que abre la castración, sobre el límite que la diferencia sexual marca a toda utopía de unidad y totalidad. Negar este límite, esta imposibilidad del absoluto, es en Lugones negar la posibilidad del placer y del deseo como experiencia limitada, en beneficio de un goce que más allá de toda frontera se afirma en la muerte. Amar es morir para el Narciso heroico lugoniano. "El amor no es sino un bello prólogo para la muerte".(LS 253). La muerte es la consumación del amor heroico. Amar en la muerte es para el héroe lugoniano satisfacer plenamente su deseo, borrar aquéllo que

lo funda como falta. Compañera constante del guerrero, la muerte es la novia (im)posible, aquélla que, completa, clausura todo deseo en beneficio de un dolor que apunta al goce. La muerte es el acto de amor heroico por excelencia. Enfrentar la muerte es para el héroe lugoniano enfrentar gozoso su verdadero amor. Una experiencia que en el límite de toda posible síntesis conjuga en Lugones el goce y el suplicio del cuerpo. Lugones narra en Lunario sentimental, la felicidad que supone para el héroe guerrero el encuentro con su amada:

El dolor se mezcla con frecuencia con mi goce complicando mis delirios con una asfixiante y extraña angustia. A eso de la media noche, un frío desgarrador me punza las espaldas; la médula de mis huesos se congela; agudos calambres retuercen mis coyunturas; toda aquella agua me pesa en el hueco del estómago como un bloque de mármol. Las puntadas se generalizan; es como si estuviera acostado sobre vidrio molido. Siento un ansia espantosa de huir, de revolcarme en el polvo tibio de los canteros, de respirar aire nocturno con todos los poros de mi cuerpo. Y al contenerme, al afirmarme en mi rigidez, mordiéndome la lengua hasta ensangrentarla para evitar el castaño de los dientes, pues ella está entonces dormida sobre mi pecho, experimento la beatitud inefable, las involuntarias lágrimas de mi desfallecimiento, deseando sufrir más todavía, aproximarme más a la muerte, para quererla más en proporción a mi tormento. (LS 256-7)

Notas

- 1 Friedrich Nietzsche, Así habló Zaratustra 106.
- 2 Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Lugones. Retrato sin retocar 13.
- 3 Rubén Darío, "Leopoldo Lugones" Obras completas, vol. II (Madrid: Afrodisio Aguado, 1950) 993.
- 4 Alfonso Reyes, "Leopoldo Lugones", Nosotros 26-28 (1938): 334.
- 5 Manuel Gálvez, Amigos y maestros de mi juventud 224.
- 6 Claude Lévi-Strauss, Anthropologie structurale (Paris: Plon, 1958).
- 7 "En las sonatas de Beethoven que señalan la perfección alcanzada por el más grande de los músicos las dos ideas fundamentales de la composición... parecen seres vivos... El tema rítmico representaría, pues, el sexo masculino, y la idea melódica al femenino. Así... el arte se ha alzado a la perfección espiritual".(PA 82)
- 8 Sobre la Teogonía de Hesíodo y la génesis de la diferencia sexual, véase Jean-Pierre Vernant, "One... Two... Three: Eros", en David M. Halperin, John J. Winkler y Froma I. Zeitlin, eds., Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World (Princeton: Princeton U.P., 1990) 463-78.
- 9 El complejo de castración, según el psicoanálisis, está centrado sobre el fantasma que da al niño la respuesta al enigma le que plantea la diferencia anatómica de los sexos (presencia-ausencia de pene). Diferencia que este atribuye a un corte punitivo del pene en la niña. La imagen de la mujer fálica, en principio la madre dotada de pene, ofrece al niño, según Freud, una fantasía con la que superar el horror que le despierta su falta en el sexo femenino. Sobre el complejo de castración véase: Sigmund Freud, "Teorías sexuales infantiles", Obras completas, Vol. I, 1262-1271 y "La organización genital infantil", Obras completas, Vol. III, 2698-2700.
- 10 La decadencia de la clásica "sencillez" del arte gótico, es resultado para Lugones de la "pompa orgullosa" que impone el progresivo dominio de la mujer en el renacimiento. "Tal fue la pendiente en que se inicia la decadencia del gótico", apunta el poeta. "Las poderosas representaciones

disolviéronse en la representación de figuras aisladas...la gravedad adolescente de los ángeles primitivos, volvióse morbidez feminil. La galantería sustituyó al casto platonismo de los paladines. La mujer no tuvo ya el culto del espíritu, sino el imperio de la carne. Su dignidad volvióse orgullo, descollando con lascivia insolencia en la moda de los senos desnudos propagada por Inés Sorel y en los calzados monstruosos con que las cortezanas de Venecia se alzaban hasta cuarenta y cinco centímetros del suelo, sobre verdaderos pedestales cónicos. Su egoísmo, o sea su prostitución material y moral, empezaba a convertirla en la fiera sin entrañas, que sería la equívoca pastora siglo XVIII o abominable 'sufragista' del siglo XX. La disolución de la síntesis cristiana, tiene su más indomitable germen de anarquía en esa depravación del mundo por el imperio de la mujer".(PL 170-2)

11 Jacques Lacan, El seminario. Libro 20. Aun 114.

12 Sigmund Freud, "Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis", Obras completas, vol. III, 3166.

13 Mario Praz, The Romantic Agony, trans. Angus Davidson (London, New York, Toronto: Oxford U.P., 1951)

14 Carole Pateman, The Sexual Contract (Stanford, CA: Stanford U.P., 1988). Para una lectura feminista de la clásica división entre esfera de lo público y lo privado, véase de la misma autora: The Disorder of Women. Democracy, Feminism and Political Theory (Cambridge MA: Polity Press, 1989).

15 Elaine Showalter, Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle (New York: Viking, 1990) 19-37.

16 Sobre el problema de lo "femenino" en Rubén Darío y su relación con el ritmo de su propia escritura y la experiencia moderna véase Angel Rama, "Prólogo" a Rubén Darío, Poesía (Caracas: Ayacucho, 1977) XXXIX-XLV. Para una lectura del erotismo de Darío en el contexto de la tradición esotérica remitimos a Cathy Login Jrade, Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica, trad. Guillermo Sheridan (México: FCE, 1983) 119-137.

17 Rubén Darío, "Balada en honor de las musas de carne y hueso", Obras completas, vol. V, 1034-5.

18 Como hermana del poeta y alegoría de la belleza del arte, la prostituta, como mujer deseada y deseante, constituye para Baudelaire el emblema de lo efímero y contingente que define a la modernidad. Ella es, según el poeta, el soporte a través

del cual los artistas crean sus más exquisitas joyas. Charles Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, Constantine Guys (Paris: René Kieffer, 1923). A propósito de la relación entre Baudelaire y la prostituta véase el ya clásico ensayo de Walter Benjamín, "Sobre algunos temas en Baudelaire" en Poesía y capitalismo, trad. Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1980) 123-71.

¹⁹ Nancy Huston, "The Matrix of War: Mothers and Heroes", The Female Body in Western Culture, ed. Susan Rubin Suleiman (Cambridge, MA: Harvard U.P., 1986) 119-36. Para un análisis feminista del problema del parto y la maternidad véase también: Emily Martin, The Woman and the Body: A Cultural Analysis of Reproduction (New York: Beacon Press, 1987).

²⁰ Sigmund Freud, "Sobre la sexualidad femenina", Obras completas, Vol.III, 3077-89.

²¹ Glosando la leyenda griega, Lugones escribe en Prometeo: "Su locura [la de Io] representaba la falta de mente de la humanidad lunar perseguida por la fatalidad o sea el tábano implacable... Las suplicantes, continuación evidente de Prometeo, el coro de las Danaides dice que sólo se apaciguó Io cuando tuvo un hijo de Zeus... Las dainades eran personajes acuáticos. El hijo de Zeus, que calmara la locura de Io, representa su esperanza. Por eso se dice que la "caja" de Pandora (una alegoría del sexo femenino conservada en el actual lenguaje de varios pueblos) conservó la esperanza, después que abierta por Epitemo, el sin mente, esparció por la tierra todos los males." (PRO 322)

²² Maria-Antonietta Macciocchi, "Sexualité féminine dans l'idéologie fasciste", Tel Quel 66 (1976): 26-42.

²³ Toda La guerra gaucha puede leerse como un conflicto entre la "madre-patria" o "madre-tierra" ("la antigua madre de los cerros, la *Pacha Mama*" (LGG 29) y un tercero, las tropas realistas, que rompe la relación primordial que ésta mantiene con los "hijos del país" (LGG 187). Las escenas de aborto o mal parto, en las que abunda el texto, confirman los efectos nefastos que tiene siempre para Lugones esta ruptura. A propósito de los efectos de la violencia sobre el cuerpo materno véase también el episodio "Talión" (LGG 251-261).

²⁴ Jacques Derrida, Spurs/Éperons, (Chicago: The University of Chicago Press, 1979) 50.

²⁵ La famosa aria de Leporello del *Don Giovanni* de Mozart, y la tarea de catalogación que imponen las conquistas de Don Juan, constituye el ejemplo clásico de esta imposibilidad de decir a la mujer como *Todo*. Contar *La Mujer* es allí el cuento

de nunca acabar, contarla "una a una", el famoso "mille e tre" de la ópera. Sin embargo, cabría recordar aquí a Darío y el infinito desplazamiento metonímico del sentido que impone al poeta su búsqueda desaforada de *La Mujer*. Un "canto errante", que apunta literalmente en un poema como "Divagación" la imposibilidad del universal de *La Mujer*; una imposibilidad de decir la toda que impone al poeta amarla en sucesivas especies: "¿Te gusta amar en griego?", pregunta Darío. "¿O un amor alemán?", "O un amor de sol, amor de España", "¿Los amores exóticos acaso..." Amor chino, japonés, hindú... en todo caso, un catálogo sin fin; "el abrazo imposible de la Venus de Milo". La imposibilidad de decir la mujer como toda, la imposibilidad de *La Mujer*. Sobre Don Juan y su actividad catalogadora, véase Diana Rabinovich, "Don Juan as Slave", Newsletter of The Freudian Field 1-2 (1991): 86-96. Para una excelente lectura del mito de Don Juan desde el psicoanálisis, Shoshana Felman, Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues (Paris: Seuil, 1980).

²⁶ Todo este desarrollo sobre el problema de la sexualidad femenina en Lacan encuentra su apoyo en El seminario. Libro 20. Aun. En especial sus capítulos VI y VII, titulados respectivamente: "Dios y el goce de La Mujer" y "Una carta de Almor". Para una excelente lectura introductoria al texto de Lacan véase Diana Rabinovich, Modos lógicos del amor de transferencia (Buenos Aires: Manantial, 1992). Para la posición de Lacan en el campo del feminismo remitimos a la introducción de Juliet Mitchell y Jacqueline Rose a Feminine Sexuality. Jacques Lacan and The école freudienne, (New York: Pantheon Books, 1982).

²⁷ Luce Irigaray, This Sex Which is not One, trans. Catherine Porter (Ithaca: Cornell U.P. 1985).

²⁸ Christine Buci-Glucksmann, "Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern", The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in Nineteenth Century, ed. Catherine Gallagher and Thomas Lacquer (Berkeley: University of California Press, 1987) 220-229.

²⁹ Lionel Gossman, "The Go-Between: Jules Michelet, 1798-1874", Modern Language Notes 4-6 (1974): 503-541.

³⁰ Paradigmático del carácter monstruoso que adquiere la ley y la autoridad para el Lugones liberal, resulta la serie de artículos titulada "La locura despótica", publicada en La Nación hacia 1917 y recogidos en La torre de Casandra, en la que el Káiser Guillermo II, representante máximo del militarismo y el "dogma de la obediencia", se presenta como un monstruo antediluviano, "Un monstruo imperial", un gigante

hipertrofiado destinado a perecer en los tiempos modernos. (LTC 76-97)

31 Andreas Huyssen, desde planteos próximos a la teoría crítica, ha estudiado la relación entre la masa femenina y la cultura de masas como un elemento constitutivo al discurso político-cultural modernista. La mujer funcionó allí, según Huyssen, como una metáfora de alteridad que permitió la constitución de la cultura y el ego burgués. Andreas Huyssen, "Mass Culture as Woman: Modernism's Other". After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism (Bloomington and Indianapolis: Indiana U.P., 1986) 44-62.

32 Para un estudio marxista de la ideología de la estética remitimos a Terry Eagleton, The Ideology of the Aesthetic (Oxford: Basil Blackwell, 1990).

33 Lacan desarrolla su concepción de la belleza como fantasma en su lectura de El banquete de Platón. Véase Le Séminaire. Livre 8. Le transfert (Paris: Seuil, 1991).

34 La lectura lugoniana de Sicardi y su Libro extraño hace evidente el sentido monstruoso que adquiere la novela en la mirada heroica de un proyecto como el lugoniano. Comentando el "desorden" del estilo de Sicardi, Lugones apunta: "El Dr. Sicardi tiene un ritmo que difícilmente abandona cuando lo ha tomado; es un compás de dodecasílabos en que las palabras saltan como los candentes escupitajos de un fuego de artificio. Esto perjudica notablemente así a la amplitud como a la energía de su párrafo. La selección de las palabras queda librada a la casualidad; es la música lo que resalta, y sacrifica así la firmeza de la expresión al número y valor tónico de las sílabas, la composición se convierte en un mero halago filarmónico". (PLLL 113)

35 Leopoldo Lugones, "La buena pintura", La Nación, 25 de julio de 1914: 6. Para la relación que adquiere en el imaginario lugoniano el arte moderno y la vanguardia con lo monstruoso véanse también Leopoldo Lugones, "El imperio del mamarracho", Sarmiento, 18 de mayo de 1912: 1; y "El triunfo de la antiestética", La Nación, 28 de noviembre de 1911: 8.

36 Para un estudio biográfico de la relación entre Lugones y Emilia Santiago Cadelago véase el estudio preliminar de María Inés Cárdenas de Monner Sanz de El cancionero de Aglaura, (Buenos Aires: Tres tiempos, 1984) 7-59.

37 Leopoldo Lugones, "La doctrina del perfecto amor en la 'Vita Nuova'", La Nación, 1 septiembre de 1935: 2da. sección, 1.

38 Leopoldo Lugones, "La doctrina del perfecto amor en la 'Vita Nuova'" 1.

39 Leopoldo Lugones, "La doctrina del perfecto amor en la 'Vita Nuova'" 1. Para un estudio histórico de la tradición del amor cortés remitimos a Howard Bloch, Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1991).

40 Jacques Lacan, El seminario 20. Aun 85.

41 María Inés Cárdenas de Monner Sans en su edición del Cancionero de Aglaura sostiene, en efecto, que muchas de las cartas de Lugones están firmadas con "sangre y con el elemento de las entrañas" (ECA 55). Dato que confirman no sólo las fotografías que incluye la edición, sino también las referencias directas del poeta en su correspondencia con Emilia Santiago Cadelago. Lugones concluye su carta del jueves 13 de Octubre de 1932 así: "No firmo para evitarte cualquier desagrado; pero estas gotas de sangre te llevan mi alma, palpitante mi corazón" (ECA 97).

42 Miguel Espejo, "Leopoldo Lugones, impotencia y militarismo", La Razón, 7 de abril de 1985, sección cultural: 1-4.

VI. La patria amenazada

"Cuando intento estudiar la vida superior en la persona de los héroes homéricos no lo hago por literatura, sino ante todo por patriotismo".

Leopoldo Lugones.¹

1. El poeta y la nación

El 13 de junio, cumpleaños de Lugones, festeja en la Argentina el día nacional del escritor. Prueba de una consagración, la fecha celebra y confirma una constante temática de la escritura lugoniana: la nación. Lugones no sólo fue el escritor nacional, sino también el escritor de la nación. Escribir fue para Lugones, entre muchas otras cosas, escribir la patria; dar forma imaginaria en su escritura a un ideal heroico de nación. Sus biografías de Sarmiento, Ameghino y Roca, héroes fundadores de la patria; sus tratados y monumentos líricos de homenaje a la independencia del país, Prometeo, Piedras liminares, Odas seculares; el mito nacional del gaucho que construye El payador; sus manifiestos políticos fascistas, La patria fuerte, La grande Argentina, El estado equitativo y Política revolucionaria constituyen en Lugones un repertorio de textos que confirma la dimensión nacional del escritor y de su escritura.

Reflejo del proyecto que sostienen sus textos, la inscripción canónica de Lugones en la literatura argentina erige la imagen monumental del poeta como héroe fundador y mito nacional. Como resumen totalizador y "hombre representativo", Lugones constituye para Dardo Cúneo una

figura ineludible en cualquier aproximación a la vida del país.² Para Arturo Capdevila, su discípulo dilecto y artífice máximo de su canonización nacional, Lugones fue el cantor privilegiado de la patria.³ Eduardo Mallea sostiene que enfrentar a Lugones y su obra es "ver al país hecho hombre en su máxima expresión inteligente".⁴ En un gesto reverencial, Martínez Estrada construye a Lugones como un mito nacional cuya vida, paralela a la de Sarmiento, tiene con él, como denominador común, una preocupación nacional.⁵ La identificación poeta-nación despliega en la crítica un binomio y una estrategia canonizadoras que se repite: el escritor como encarnación de la patria, y su escritura como cifra de los destinos espirituales del país.

Oponiéndose a esta estrategia, y obliterando la dimensión nacional de su escritura, la crítica ha definido, sin embargo, la política y la literatura como dos esferas separadas y aparentemente incompatibles.⁶ Por un lado, encontramos los estudios de corte estilístico y formal (Juan Carlos Ghiano, Guillermo Ara y Gwen Kirkpatrick⁷); y por el otro, los lectores de sus contenidos político-ideológicos (Alfredo Canedo, Enrique Zuleta Alvarez, Marysa Navarro Gerassi⁸). Intentando trascender esta oposición, nuestro trabajo postula, desde el eje heroico que anima su escritura, un hilo de continuidad entre la literatura y la política del escritor. Literatura y política constituyen en Lugones dos

facetas de una propuesta que es simultáneamente heroica y nacional; una empresa épica de identidad que, trascendiendo especificidades, busca construir e imponer la imagen absoluta de la nación como patria heroica.

Epica y nación son pues términos complementarios. El héroe es, para Carlyle, el personaje que da voz y forma a la patria; el lazo que une orgánicamente a los miembros de la nación.⁹ Trascendiendo un destino individual, Lukács sostiene que el héroe épico traza en su itinerario un devenir significativo para el conjunto de la comunidad en la que se inserta.¹⁰ Bakhtin, por su parte, apunta que el mundo épico remite siempre como escenario al pasado heroico nacional.¹¹

Queremos estudiar la estrategia que articula en los textos lugonianos la construcción épica de la nación. ¿Cómo se define una patria heroica? ¿Cómo se construye la utopía mítica de una nación absoluta? ¿Cuál es el estatuto del poeta y del ciudadano en esa comunidad? Además, nos proponemos leer en esta estrategia la tercera etapa de la "beligerancia" del escritor, definida políticamente por la apuesta fascista de Lugones hacia 1922. ¿Cómo se articuló este último giro político-ideológico lugoniano? ¿Cuáles fueron sus causas, lógica y condicionamientos? ¿Cómo se inscribió esta última metamorfosis del poeta heroico en su imaginario épico-mítico? Para decirlo de otra forma, estudiar la arquitectura que sostiene en Lugones la construcción heroica de la nación y

definir las condiciones del devenir del escritor hacia el fascismo en el entramado de la lógica que articula en sus textos su proyecto de construcción y defensa de la patria como una comunidad épica.

Respondiendo a estos objetivos, este capítulo analizará la imagen mítica de la nación como obra de arte y como *Madre-Patria* que el Lugones liberal construye hacia el Centenario, y el rito de identificación nacional que el poeta heroico pone en escena en sus conferencias sobre el Martín Fierro que integran El payador. En segundo lugar, estudiaremos las condiciones del giro lugoniano hacia el fascismo en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Por último, analizaremos la arquitectura de la patria heroica y el sentido del fascismo en Lugones, en el marco de la batalla que el "Yo" narcisista del poeta mantiene con la figura de ese monstruo que en su imaginario heróico es el inmigrante. Discurso paranoico que invoca las convenciones de la guerra, el fascismo, es en Lugones la figuración políticamente consecuente de su empresa épica de identidad.

2. El Centenario, Lugones y el mito estético de la nación como Madre-Patria

En 1910, la Argentina festeja el centenario de la revolución de independencia de la nación. El país, "granero del mundo", celebra orgulloso los logros políticos y materiales de su pleno desarrollo como estado: crecientes

exportaciones agropecuarias, extensión de sus vías férreas, inserción en la economía mundial, producidos por la implementación del proyecto constitucional liberal aplicado a la nación a partir de mediados del siglo XIX. La ciudad de Buenos Aires luce presumida las mejores galas de una sociedad que, autocomplaciente en su esplendor material, busca el reflejo de su identidad en la Europa de fin de siglo. El fasto del Centenario es, sin embargo, incapaz de ocultar las contradicciones y problemas que suscita el proceso de modernización. El urbanismo cosmopolita, la inmigración, la creciente combatividad obrera, el espiritualismo anti-positivista, el cuestionamiento de los valores de orden y progreso, forman también parte de lo que José Luis Romero llamó el "espíritu del Centenario".¹²

La Argentina del Centenario es testigo de la eclosión de un nacionalismo cultural de corte romántico que, por un lado, va a cuestionar la tradición republicana fundadora del estado liberal, y por el otro, va a rearticular imaginariamente la identidad de la patria. En La restauración nacionalista, texto clave de la ensayística sobre el ser nacional, Ricardo Rojas propone un proyecto educativo destinado a repensar y refundar críticamente la nación sobre la base de una pedagogía espiritual y humanista.¹³ Enfrentando una tradición liberal que tiene sus referentes en la Francia ilustrada y en los Estados Unidos, y prefigurando el concepto de hispanidad

acuñado por Ramiro de Maeztu¹⁴, Manuel Gálvez proyecta, en El solar de la raza, la imagen de una nación que, insegura de su futuro, busca los signos de su identidad en el pasado hispánico y católico.¹⁵

En contraste con los planteos y desarrollos de Rojas y Gálvez, el Centenario no es en Lugones una coyuntura de reflexión crítica, sino un momento consagradorio del poeta y de la nación. Hacia 1910, Lugones se consagra "poeta nacional" cantando y construyendo el mito monumental de la nación como "estado de belleza" y *Madre-Patria* acogedora. Lugones parece poder hacer realidad en el Centenario sus sueños de grandeza. Escribiendo la patria como comunidad heroica, el poeta se inscribe como héroe en el mito de la nación. Más que una redefinición ideológica de la identidad nacional, Lugones crea estética y políticamente una imagen mítica de la nación que traduce directamente a la patria; escribe el texto que hace inmanente a su propio enunciado la imagen de la nación como obra de arte total y "organismo perfecto". Prometeo, Odas seculares y Piedras liminares, constituyen los pilares de esta empresa mítico-nacional.

En Prometeo, Lugones cifra en clave mítico-teosófica, el programa de "aclimatación helénica" que exige la construcción de la nación como comunidad heroica. Como muchos otros modernistas, Lugones postula la Grecia clásica como el modelo heroico de una "sociedad integral" en sus logros políticos y

estéticos.¹⁶ Su proyecto de construcción de la nación como obra de arte toma como referente mítico el pasado griego. Volver a Grecia era para el poeta volver al mito. En Prometeo Lugones sostiene que la Argentina podría definirse como la "Atenas del Plata" si lograba reinscribirse en la tradición greco-latina y descifrar la verdad oculta de los mitos griegos.¹⁷ El secreto mítico de la Grecia clásica era para Lugones su unidad sincrética. En ese "estado de belleza", la vida era una gran obra de arte, y el arte una prolongación mítica de la vida que, integral y sintética, aglutinaba la política, la moral y la filosofía, en la tríada neoplatónica de "verdad, bien y belleza":

Aquella civilización determinada por una síntesis mental, que al comprenderlo todo abarcaba también la totalidad del espíritu, no padecía como la nuestra de *babelismo* anárquico ni de aislamiento suicida... No había diferencia esencial entre el arte y la vida del artista, puesto que la vida era un arte a su vez, hasta el primero de todos. (PRO 361)

Arte y política se conjugan en el "milagro griego". En una "estetización de la política", próxima a aquélla que, según Walter Benjamin, caracteriza todo proyecto fascista, Lugones define en Prometeo la política y el estado griegos como formas propias de las artes plásticas.¹⁸ La nación se postula como una obra de arte total, una comunidad política concebida como una totalidad viva en su organicidad. La función del arte y la política en la Grecia clásica era para Lugones materializar en la representación una imagen orgánica

de la patria en la cual la nación se presente y reconozca como tal: "El arte representaba... para los griegos la unidad nacional del espíritu".(PRO 351) En el horizonte que dibuja este programa, el artista y el político comparten una misma tarea; ambos son "constructores" de la comunidad estética que encarna la polis.¹⁹

En Piedras liminares, Lugones pone en práctica su lectura estetizante del pasado griego en una serie de propuestas arquitectónicas monumentales destinadas a celebrar el centenario de la nación: "El templo del Himno" y "El monumento del Centenario". Construir una patria heroica es para Lugones en Piedras liminares construir un monumento grandioso a la nación que es, al mismo tiempo, la representación monumental de la patria como absoluto. Producto de lo que el poeta llama una "megalomanía sublime", y proyecciones monumentales de su "Yo" narcisista, estas empresas confirman en su gigantismo y desmesura el estatuto heroico de la nación que pretenden construir y representar:

Veinte años, cincuenta años ha de durar su construcción, si es menester, hasta que sea digno de su objeto. No podemos ponerle plazo, como no podemos fijarle precio. Sólo así será, lo repito, algo en el mundo mucho más grande de lo que debiera, si su esfuerzo, como a todo buen héroe, no lo multiplicara por diez. Y he aquí un ideal argentino que puede también inspirar el monumento: ser el país héroe.(PL 232)

Representaciones de una comunidad orgánica y sincrética, "El templo del himno" y "El monumento al Centenario" se diseñan en Piedras liminares como obras de arte totales no

sólo capaces de sintetizar las diferentes artes (poesía, pintura, arquitectura, escultura, etc), sino también de dar forma a la nación como *Todo* integrando armónicamente las diferentes clases y estamentos sociales. En su falta de violencia, conflictos y diferencias de clase, la "patria de belleza" que encarnan ambos proyectos dibuja la imagen utópica de una comunidad perfecta; el ideal sintético de una patria de paz y armonía social en la que el arte funciona como cemento estético y pedagógico de una nación unida por el vínculo amoroso de la "fraternidad".²⁰

El ideal estético y político de la nación como absoluto, como ya hemos insinuado en otro capítulo, tiene como referente la imagen mítica de la madre. En un gesto paralelo al Canto a la Argentina de Rubén Darío, y en una suerte de Geórgicas criolla, Lugones dice y construye en Odas seculares un "monumento lírico" a la independencia del país como *Madre-Patria* pródiga y acogedora. Lugones escribe abriendo Odas Seculares:

*Patria, digo, y los versos de la oda
Como aclamantes brazos paralelos,
Te levantan Ilustre, Unica y Toda
En unanimidad de almas y de cielos.*(OPC 427)

La escritura lugoniana traza en Odas seculares el mapa completo de esa nación "Unica y Toda". Desplegando la geografía de esa patria materna, Odas seculares canta al Plata, a los Andes, a sus ciudades: Buenos Aires, Montevideo y Tucumán, a sus heroicos habitantes: gauchos, próceres e

inmigrantes. Lugones pretende en Odas seculares, por un lado, decir toda la patria, y al mismo tiempo, hacer inmanente a su escritura la *Gestalt* de la nación como *Todo*. Sacerdote de un rito que es nacional y materno, el poeta heroico, hijo predilecto de la *Madre-Patria*, busca formalizar en la letra, y más allá de la representación, un monumento a la nación que es, al mismo tiempo, como dice el texto, la "transubstancialización" lírica de sus esencias.²¹

En su plenitud y exuberancia, la Argentina de los "ganados y las mieses" que canta el poemario evoca la felicidad gozosa que supone la contemplación del cuerpo materno. Como el "seno de una madre valerosa", la tierra madre, la Pampa, "preñada de mazorcas", ofrece en Odas seculares a sus hijos, en el pan de las cosechas, el fruto de una "maternidad blanda y recóndita": las "viñas maternas" o la "Maternal Botánica" de sus trigales:

¡Oh tierra segurísima que ofreces
Como una teta enorme a nuestras bocas
El duro bien de la existencia...!(OPC 455)

La escena edípica en el poemario construye el circuito especular de una doble identificación: el poeta/hijo reconoce a la madre; y ésta, a su vez, legitima su canto filial. En el contexto que construye esta relación amorosa, celebrar la nación en su aniversario es para Lugones evocar la "intimidad" y "dulzura" de la propia infancia, el vínculo sagrado de una relación gozosa en su inmediatez.²²

El mito de la *Madre-Patria* cifra imaginariamente en Odas seculares, el liberalismo que define políticamente al poeta en el Centenario. Si la prodigalidad de la Argentina de "los ganados y las mieses" apunta la segura imagen de un país que se piensa como el "granero del mundo", la *Madre-Patria*, que construye el texto, dibuja la utopía de una comunidad natural, de síntesis inclusiva y armonizadora, abierta a la inmigración y a un destino de progreso ininterrumpido.²³ La *Madre-Patria* que construye Odas seculares es una nación abierta; una "casa" que es el "lícito patio de todos" (OPC 474); una madre acogedora capaz de desposar una "clientela de razas redimidas"; un país que, confiado en sus posibilidades de progreso, se ofrece abiertamente a la inmigración masiva, ya sea judía, italiana o sirio-libanesa. Como la figura de *La Mujer*, la *Madre-Patria* que construye Odas seculares se postula como una comunidad orgánica y sintética, ajena a la violencia que funda la imposición de la ley social y simbólica, y a los conflictos que definen la lucha de clases.²⁴ Esa nación heroica se presenta en Odas seculares como "un vasto esplendor de justicia/ Sin Iglesia, sin sable y sin ley". (OPC 474) Una patria liberal en la que

la sólida regla de la Constitución,
Abrió a todos los hombres el noble pabellón
Como árbol de justicia donde la primavera,
Con sus flores azules y blancas se embandera. (OPC 484)

En el carácter "integral" de la Grecia clásica y en lo sincrético de sus mitos, en la belleza monumental y

totalitaria de sus proyectos arquitectónicos, en la figura de la *Madre-Patria* pródiga y acogedora, Lugones despliega y construye hacia 1910 una imagen absoluta de la nación que se afirma y se sostiene en la voz fundadora del poeta heroico. Una patria que, como imagen absoluta, busca materializar en el enunciado de su escritura mítica la forma pura de una obra de arte total y de un "organismo perfecto".

3. "El payador" o el rito de la identificación nacional

En 1913, completando esta tarea de construcción mítica de la nación, Lugones dicta en el Teatro Odeón de Buenos Aires un conjunto de conferencias sobre el Martín Fierro que recopila y publica en 1916 con el título de El payador. Sin ser un gesto original, la celebración del Martín Fierro que Lugones desarrolla en el Odeón constituye un acto fundador de la literatura argentina. En un movimiento político y estético que debe mucho a sus lecturas de Carlyle, Lugones canoniza el Martín Fierro como poema épico y mito de origen de la nación, y como libro sagrado que contiene las esencias heroicas de la patria.²⁵

Epica y nación constituyen en El payador un binomio indisoluble. Género patriótico por definición, la épica garantiza el estatuto nacional de una comunidad.²⁶ Somos patria, sostiene Lugones en El payador, en la medida en que el Martín Fierro, poema épico y mito de la nación, cifra en

su relato las claves de su origen y de su destino. "Producir un poema épico es para todo pueblo certificado eminente de su aptitud vital; porque dicha creación expresa la vida heroica de su raza".(PA 18)²⁷

En su lectura canonizadora del Martín Fierro como poema épico nacional, Lugones articula la puesta en escena ritual de una palabra plena y original, reveladora y fundadora del ser íntimo de la comunidad nacional. "Gran enunciador", en la tradición de los profetas primitivos estudiada por Pierre Clastres, el "Yo" heroico lugoniano se postula allí como el intérprete privilegiado de la nación, como un "agente" divino del espíritu de la patria.²⁸ Junto a su propia "condición magnífica de revelador, el poeta es", para Lugones, "un agente involuntario de la vida heroica por él mismo revelada".(PA 41) En el rito del Odeón, Lugones se define como poeta nacional enunciando el relato mítico que da forma a la patria como *Todo*. En un gesto consagratorio, Lugones apostrofa en el Odeón a la élite de la nación; un público prestigioso compuesto, entre otros, por los miembros del gobierno nacional, el presidente Roque Sáenz Peña y algunos de sus ministros. La asamblea que compone ese público se figura y se constituye en El payador como comunidad nacional en torno al poeta y al relato mítico que los identifica como iguales. Canonizar el Martín Fierro como poema épico nacional es, en este sentido, canonizar la "fábula" fundadora de la

patria, un relato al que los argentinos debían volver para reconocerse como tales y asegurar su continuidad como nación. En el prólogo de El payador, que sirve como exposición de propósitos, Lugones escribe:

Titulo este libro con el nombre de los antiguos cantores errantes que recorrían nuestras campañas trovando romances y endechas, porque fueron ellos los personajes más significativos en la formación de nuestra raza. Tal cual ha pasado en todas las otras del tronco greco-latino, aquél fenómeno inicióse también aquí con una obra de belleza. Y de este modo fue su agente primordial la poesía, que al inventar un nuevo lenguaje... echó el fundamento diferencial de la patria.... He aquí por qué nuestro Martín Fierro es el objeto capital de este libro. Cuando un primordial mito helénico atribuía al son de la lira del aeda el poder de crear ciudades, era que con ello simbolizaba esta característica de nuestra civilización.

El objeto de este libro es, definir bajo el mencionado aspecto la poesía épica, demostrar que nuestro Martín Fierro, pertenece a ella, estudiarlo como tal, determinar simultáneamente, por la naturaleza de sus elementos, la formación de la raza, y con ello formular, por último, el secreto de su destino. (PA 14-15)

La lectura del Martín Fierro invoca en El payador los procedimientos y requisitos de la hermenéutica sagrada. Leer el Martín Fierro, texto fundador de la nación como comunidad de origen y destino heroico, es descifrar el secreto de la identidad nacional, el núcleo que señala su principio y su final. La voz de Lugones en el texto es, en este sentido, una voz profética, una voz que anuncia la llegada y que hace inmanente a su enunciado, nombrándolo, el origen único, el espacio/tiempo de lo sagrado. En una relectura de la tradición de la poesía gauchesca que supone un retorno a los valores rurales, y en una reescritura del clásico binomio

civilización y barbarie establecido por Sarmiento en su Facundo como fundador de la tradición liberal argentina, Lugones redescubre el origen sagrado de la patria en la Pampa y en la figura del gaucho.²⁹

El mito nacional que narra El payador repite la arquitectura general del imaginario épico lugoniano. Vacío original, espacio transhistórico, punto de partida y de llegada de la identidad nacional, la Pampa constituye en el texto el espacio *Otro* de la nación, la cueva de nuestra topología, el lugar *Real*, sagrado o sublime del mito lugoniano de la patria heroica. En la gramática familiar la Pampa remite a la figura de una madre arcaica. No ya la ideal madre mítica de Odas seculares, sino una madre bárbara y primitiva, expresión salvaje de un deseo incontrolado y desbordante. La Pampa, como dice el texto, es "la comarca originaria, el país de la lengua y la hechicería materna".(PA 40) Este es el mundo de la barbarie indígena; una inmensidad ilimitada que, ajena a la historia, remite en El payador al caos primordial: "En ese mar de hierba, indivisa comarca de tribus bravías la conquista española fracasó".(PA 36)

El gaucho, héroe del mito lugoniano de la patria, "fue el héroe y el civilizador de la Pampa".(PA 36) Personaje épico que clausura el espacio *Otro* de la patria, que obtura ese vacío original y materno que encarna la Pampa, el gaucho es la figura heroica que hace posible su plena realización como mito. "Hijo de la Pampa", el gaucho es, por un lado, la

víctima que en el sacrificio paga con su sangre el "tributo de muerte" que exige la clausura de ese límite a la nacionalidad que es la Pampa original; y por el otro, el eslabón primero que, como "subraza" y habitante de frontera, media entre el caos de la barbarie y el orden de la civilización haciendo realidad el mito sintético de la nación como totalidad orgánica:

El gaucho influyó de manera decisiva en la formación de la nacionalidad al ser... el tipo propio, el elemento diferencial y conciliador a la vez entre el español y el indio, el habitante peculiar del nuevo país incorporado a la civilización por la conquista. (PA 51)

El gaucho es el primer significativo del relato mítico lugoniano de la nación, el que sutura su límite fundacional y aquél que otorga sentido, como patrón y modelo, a su desarrollo. Como agente "genuino" de la raza y de la poesía nacional, y figuración de un tipo racial y lingüístico, el gaucho define para Lugones el prototipo del argentino. "Todo cuanto es de origen propiamente nacional viene de él". (PA 61) Construir la Argentina heroica como patria de belleza y libertad exige para el poeta actualizar ese punto de partida y modelo original. Más allá de cualquier posible recuperación concreta de ese pasado ideal, perdido para siempre en la historia, el valor del gaucho y su mundo radicaba para Lugones en su capacidad de evocación mítica.³⁰

El mito debe leerse en Lugones en el sentido estricto del término: *mûthos*, palabra fundadora.³¹ El Martín Fierro,

modelo de pura emergencia y autoformación, cifraba para Lugones en su relato el secreto de todo mito: su capacidad performativa y el poder gestante de su palabra, su capacidad de dar forma y hacer presente una identidad que se autogenera, como producto y producción, como forma y contenido, de un relato inmanente a su propio enunciado.³² En el mito, y a través de su ritual era posible cancelar la historia, "vivir el estado permanente de una comunidad superior".(PA 200) En la celebración de los héroes como prototipos y "ejemplares humanos superiores", la raza se materializaba como comunidad heroica, como obra de arte y "hecho real", en el sentimiento de una emoción eterna. Cuando el prototipo de belleza que encarnan los héroes revive en ritual mítico que los evoca, "el alma de la raza palpita en cada uno de nosotros".(PA 196)

La celebración ritual y la canonización épica del Martín Fierro es, en este sentido, la "herramienta" que hace posible la construcción mítica de la patria como comunidad heroica: por un lado, crea un monumento nacional en el que la patria se contempla a sí misma en su autogestación, y por el otro, pone en escena ritual un espectáculo mítico que moviliza las emociones identificadoras de la nación. En ese rito patriótico que son las conferencias del Odeón, las "bellas palabras" del poeta dicen y crean la nación, representan, es decir, hacen presente, la imagen heroica de la patria como raza y "comunidad familiar". Unidos en una misma emoción, el

poeta y su auditorio comulgan allí en las esencias de la nación. Uno y otro se reconocen como argentinos en el festejo de un mismo ideal. Comentando los efectos de ese ritual de identificación, Lugones escribe al final de El payador:

Nunca me he sentido más "hijo del país" que en estas horas de vida intensa con la poesía de mi nación y la poesía de mi raza. A veces cuando lanzaba mi gaucho sobre los renglones en imágenes que resultaban agradables, no por más, sino por veraces y sinceras, bien así como un paisaje en la fidelidad del agua, creía sentir que espoleado por vuestro aplauso, iba su corcel trotándose adentro; y que dilatándose en mi alma la Pampa misma con la iluminación de vuestro afecto, por ella corría el jinete, embanderado el pampero en la expansión de su galope, hacia el cielo infinito, campo heráldico de la patria, desde donde el sol horizontal, listando de largas sombras el polvo, parece abrir ante nuestro destino, inmensa, trocha de oro y hierro.... Felicitome por haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior; que así es como se forma el espíritu de la patria. A la epopeya con su genuino saber y calidad excelente; al auditorio con su sensibilidad, benévola, sin duda; pero también sutil hasta ser temible, corresponde la belleza del espectáculo. (PA 201)

Desde una perspectiva basada en la sociología de la literatura, Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano sostienen que Lugones construye en su lectura del Martín Fierro un mito que legitima a la "clase superior" gobernante de la nación, y al mismo tiempo, define la nueva función del intelectual en el campo político y cultural del Centenario: la de creador de mitos que asegura los destinos espirituales de la patria.³³ Lugones crea ese mito, y cumple esa función, poniendo en escena en su lectura canonizadora del Martín Fierro un rito de identificación nacional. Todo proceso de identificación se

juega, según Freud, entre dos puntos 1) el *Yo-Ideal* (*Idealich*), o punto de identificación imaginaria; y 2) el *Ideal del Yo* (*Ichideal*), o punto de identificación simbólica. Mientras el *Yo-Ideal* proyecta la imagen de una identidad plena y modélica en su perfección narcisista, el *Ideal del Yo*, constituye la instancia crítico-moral que ancla toda construcción imaginaria al orden social y simbólico que articula la historia como realidad "objetiva".³⁴ En la imagen mítica de la Argentina como "Atenas del Plata", en sus monumentales proyectos arquitectónicos, en la celebración de la nación como *Madre-Patria* y en la figura prototípica del gaucho, Lugones se inscribe y consagra en el espacio de la nación proyectando lo que podríamos llamar con Freud el *Yo-Ideal* de la patria: una imagen mítica de la nación que afirma la *Gestalt* primaria y absoluta de su identidad. Como el gaucho que, conquistando la Pampa, clausura el espacio Otro de la patria haciendo posible su nacimiento como comunidad heroica, así también, el poeta construye en el Centenario una imagen absoluta de la nación que se afirma mítica, en el puro goce narcisista de la imagen, negando la instancia crítico-moral que ancla todo discurso a la historia y a la realidad "objetiva", el *Ideal del Yo*. Si, como afirma Lugones en *Prometeo*, en el mito era posible vivir "el supremo goce espiritual de una hora de inmortalidad" (*PRO* 12); en el rito de identificación nacional que construyen sus conferencias del Odeón, Lugones se consagra como el poeta

nacional y enunciador privilegiado de la patria poniendo en escena el mito gozoso de la nación como entidad absoluta y eterna.

4. El retorno de la guerra

La Primera Guerra Mundial constituye un tema constante y una obsesión de Lugones y su escritura en el período 1914-1925. Junto con Ricardo Rojas, Alfredo Palacios, Ricardo Güiraldes y Alberto Gerchunoff, Lugones participa a lo largo de todo el conflicto en las numerosas campañas públicas organizadas por el Comité Nacional de Juventud.³⁵ Sus numerosos artículos periodísticos dedicados a la guerra componen tres textos claves de su apabullante y enciclopédica bibliografía: Mi beligerancia (1917), La torre de Casandra (1919) y La organización de la paz (1925). Al finalizar la guerra, y como prueba de su constante y beligerante apoyo de la causa francesa, Lugones recibe la Legión de Honor.

Julien Benda³⁶ y Zeev Sternehell³⁷ han señalado, en relación con el caso francés, la importancia de la guerra del 14 en el resurgir de un apasionado vitalismo nacionalista que prefigura desarrollos posteriores hacia el fascismo. Más que un acontecimiento de trascendencia político-ideológica, la Gran Guerra es para Lugones un hecho histórico de importancia afectiva y simbólica. Como en el caso de Céline y su Viaje al fin de la noche, o de Jünger y sus Tempestades de acero, la

guerra es para Lugones una "experiencia" en el pleno sentido del término, es decir, un "momento de verdad".³⁸ La Gran Guerra se inscribe en el imaginario heroico lugoniano como un trauma que rompe la armonía circular y autorreferencial del universo mítico que el poeta construye en el Centenario; como un corte castrante que reabre ese espacio Real, sublime o sagrado que, en su topología, designa la cueva; como una herida que hace evidentes los límites e imposibilidades de su empresa heroica de identidad. El trauma de la guerra es el detonante de la última metamorfosis del poeta heroico. La violencia de la guerra reactiva la "beligerancia" lugoniana, hace imposible su utopía liberal de la sociedad como "estado de belleza" y concordia ilustrada, y por último, cataliza el giro político-ideológico del escritor hacia el fascismo a partir de 1923.

En Mi beligerancia y La torre de Casandra, Lugones presenta míticamente la guerra como una "cruzada" que enfrenta a Francia e Inglaterra, países herederos del legado greco-latino, contra la "barbarie despótica" de la Alemania imperial del Káiser Guillermo II. En la geopolítica familiar que cifra en Lugones el conflicto, Francia se figura como la *Madre-Patria* de las letras y los intelectuales, la "madre de los hombres libres".³⁹ El Káiser Guillermo II, por el contrario, se presenta allí como un otro monstruoso ("Monstruo imperial")(LTC 81), lo llama Lugones en La torre de

Casandra) heredero de la barbarie asiática y del fanatismo cristiano, encarnación despótica del "dogma de la obediencia".⁴⁰ Conflicto entre la belleza y la norma, entre la naturaleza y la ley, entre el absoluto y su límite, entre la civilización y la barbarie, entre lo femenino y lo masculino, la Gran Guerra no hace sino reproducir, en otro registro, el conflicto héroe-monstruo que recorre y estructura el imaginario épico del escritor.

Tras su visita a Francia en 1921, a los campos de batalla de la Primera Guerra Mundial (Verdun, el Marne, Lorena), y a las ruinas de las catedrales góticas francesas destruidas durante la guerra, Lugones publica en La Nación una serie de artículos que recoge sus impresiones y recuerdos de su viaje: "La Francia mártir", "La catedral muerta", "Los campos de la muerte", "La Francia inmortal", "La Francia heroica". La guerra construye allí la imagen horrorosa de una escena castrante que rompe el cuerpo ideal, completo y unitario, de la *Madre-Patria*. Retorno alucinado de la historia a un mundo que, en su postulación mítica, se niega a aceptarla, la guerra como violencia contra el cuerpo absoluto de la *Madre-Patria*, adquiere en Lugones el estatuto de una catástrofe apocalíptica; en su horror y angustia, no encuentra paralelo sino en los cuadros del Bosco o los aguafuertes de Goya. Los campos de batalla muestran para Lugones el "desnudo cadáver" de esa *Madre-Patria*, un cuerpo/tierra materno "destripado" por la violencia

vivisectora de la guerra, cruzado de heridas y llagas de proyectiles, "pozos siniestros de torpedos", "agujeros de obús", "cráteres de minas". La escena, horrorosa y angustiante, traduce en la escritura lugoniana el impacto traumático que tiene esa violencia como ruptura de un ideal y una "forma perfecta":

Supóngase el infierno revertido a plena luz por un terremoto: un paisaje desgarrado de ruinas que parecen arañar y morder con la tortura de los estallados hierros y las dentelladuras de las quebrantadas murallas, fracturado de troncos, de vigas, de ejes, de ruedas, de trenes enteros patas arriba, martirizado por inmensas madejas de alambre de púa en infinito enmarañamiento; erizado de caballos de frisa, más feroces con el desorden que multiplica sus tremendos barrotes entrecruzados como dagas gigantescas; clavado por los árboles muertos que la metralla y el incendio redujeron a estacas; reventado por cráteres de tierra estéril que de trecho en trecho lo acribillan como una viruela monstruosa; desmoronado en interminables montones de piedra que fueron granjas, aldeas, iglesias, chozas, palacios; acuchillado por la sanja serpenteante de las trincheras; despachurrado por los tanques en caballones de lodo que parecen la rastrillada de un ataque de milodones; tumefacto y agrietado por lepras sulfúreas; desesperado por quemaduras bárbaras; deprimido por cicatrices en que se horrorizan simultáneamente la lividez tirante del costurón, la amoratada descarnadura de la llaga vitriólica, el ojo caseoso de la cucaraña; jorobado de barrancos brutales, pisoteado por titanes dementes, desequilibrado por aterradores escombros. Así, kilómetros y kilómetros, durante horas, durante días, sin ver más que eso, sin salir de eso bajo una angustia que empieza en asombro y acaba en la desesperación.⁴¹

La Primera Guerra despierta la lujuria del combate que, como ya señalado en otro capítulo, caracteriza al héroe lugoniano como guerrero. La proliferación verbal, la saturación de simetrías y la sonoridad del texto, demuestran, no sólo horror desesperante que desata la

violencia, sino también la fascinación sádica que despierta el espectáculo dantesco de los campos de batalla en el imaginario del poeta.

La violencia de la guerra marca para el Lugones liberal la fractura de la utopía de la obra de arte como espacio de síntesis y armonización de contradicciones sexuales, políticas y sociales. La destrucción de las catedrales góticas francesas hace evidente, para el poeta, la imposibilidad de ese ideal neoplatónico de "verdad, bien y belleza" que postula su estética totalizante. En "La catedral muerta", narra su visita a las ruinas de la catedral de Reims, Lugones, inspirado por Ruskin, escribe: "La catedral es la historia viviente de la edad media. Por eso destruirla es matar una civilización completa".⁴² Las ruinas de la catedral, fragmento de una civilización "integral", muestran, por un lado, el despojo irrecuperable de un ideal de belleza y por el otro, la destrucción de la belleza y la obra de arte como ideal heroico de síntesis y armonización social. Así como la originalidad no admite copia, la reconstrucción de las catedrales góticas resulta imposible en los tiempos modernos carentes del amor, la fe y la inspiración vital propias del gótico:

Si la propia restauración de las iglesias góticas deterioradas por el tiempo era en gran parte imposible, al tratarse de monumentos de inspiración, donde todo era cosa viva que una vez caduca ya no puede suplirla el artificio, la intentada reconstrucción pareceme una quimera. Empezaría por requerir siglos, como la empresa original, siglos cada vez más incompatibles en su

alejamiento con la inspiración vital de la fe ya ausente... sólo el amor reproduce la vida.⁴³

La guerra terminó siendo para Lugones una experiencia epifánica que confronta al sujeto con los límites de la empresa heroica de identidad. Llámese *Madre-Patria*, cuerpo materno u obra de arte, la guerra supone la ruptura traumática de ese ideal narcisista de identidad construido en el Centenario. En tanto que fractura de una imagen ideal, el trauma implica, según Lacan, un reencuentro con lo *Real*, con aquello que, inaccesible a toda experiencia, se inscribe más allá del principio de placer y de la representación como compulsión a la repetición y pulsión de muerte.⁴⁴ Reencuentro con lo *Real*, con lo imposible, el trauma de la guerra supone para el poeta heroico un reencuentro con la cueva, con el vacío con el que limita su pretendida identidad absoluta.

Verdadero "desengaño siniestro", como lo define Lugones, la "experiencia" de la guerra revela al poeta el vacío de la moral, la ley o la razón, como instancias de mediación y consolidación social. Más allá de todo ideal, la guerra hace evidente el fracaso de la ideología pacifista y democrática en beneficio de la realidad empírica de la fuerza y la vitalidad del dominio. La guerra revela al hombre como lo que es: un animal de combate, "una especie zoológica ajena a las concepciones artificiales que llamamos política y moral". (LOP 10) Lejos de esa patria de concordia y armonía que el poeta construye en Odas seculares, la violencia de la guerra hace

evidente que la fuerza bestial es un dato constitutivo al orden social. "Raza, propiedad, patria constituyen estados de fuerza como la vida misma de la cual son adecuaciones".(LOP 62) Resumiendo su "experiencia" de la Gran Guerra, Lugones escribe en La organización de la paz:

Fue así como puede apreciar la falacia de la ideología democrática y pacifista, basada en el progreso indefinido que postula el finalismo ético de la condición humana: ilusión generosa, si se quiere, pero disconforme con la realidad.(LOP 7)

En el horizonte apocalíptico que dibuja la Gran Guerra se constituye y toma forma el nuevo monstruo del imaginario lugoniano: el comunismo, la "horda soviética". Los títulos de los artículos que Lugones publica en La Nación en la inmediata posguerra son más que elocuentes al describir la intensidad paranoica que desata en el escritor el monstruo que encarna la "barbarie soviética". "Bajo la grande amenaza", "Frente a los bárbaros", "Los cavadores del abismo", son títulos que testimonian la alarma y el pánico que suscita en Lugones este nuevo monstruo persecutorio. Contener esta presencia amenazante exigirá para el poeta, por un lado, el recurso a la violencia, y por el otro, la autoridad de un "Jefe" militar, un tirano despótico que remite a Mussolini en el escenario europeo, y al general Uriburu en el argentino. Enfrentar la "conquista roja", cuya amenaza invasora se extiende hasta la Argentina de los "ganados y las mieses", exigirá del escritor el diseño de una nueva patria, no ya una *Madre-Patria* de "concordia" como la

que cantan Odas seculares, sino, como veremos, una "Argentina potencia", una patria fascista, una Argentina exclusiva y excluyente: de argentinos y solamente para los argentinos; será La patria fuerte, La grande Argentina que anuncian sus títulos.

5. La invasión inmigratoria

En 1916, Lugones publica El payador y añade a sus conferencias un prólogo en el que comenta la recepción de su prédica mitológica. La escena paranoica revela, en su exuberancia, el horror y el pánico que desata en el poeta, ya en esta fecha, la figura del inmigrante:

La plebe ultramarina, que a semejanza de mendigos ingratos, nos armaba escándalo en el zaguán, desató contra mí al instante sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos. Solemnes, tremebundos, inmunes con la representación parlamentaria, así se vinieron. La ralea mayoritaria paladeó un instante el quimérico pregusto de manchar un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal ¡Interesante momento! (PA 15)

La cita de Lugones, ya clásica, acumula el repertorio completo de su discurso de la guerra: impureza, mancha, lujuria, horror a la diferencia. El inmigrante es en El payador cierto otro que perturba el rito sagrado de la patria, un huésped *non grato* que altera la armonía y "concordia" de la casa materna, una diferencia siniestra que invade el espacio familiar de la nación. Al mítico gaucho hijo de la *Madre-Patria*, la escritura lugoniana opone en El payador la figura del inmigrante, "ralea bastarda" de parias

sin casa y sin hogar, "metecos", "mulatos" y "mestizos", advenedizos en el espacio de la nación.

La Argentina de los años 20 dibuja un contexto a la medida de la alarma del poeta. La presencia masiva de la inmigración --30% de la población en 1914--, la apertura del sistema político que supone la implantación del sufragio universal en 1912, y el triunfo democrático del partido radical de Hipólito Yrigoyen en 1916, parecen constituir referentes claros para este discurso. La retórica de la "invasión" y el discurso anti-inmigratorio constituyen, por otro lado, un género y una tradición en la literatura y el discurso político argentino a partir de 1880. Desde la mirada nostálgica de una figura como Mansilla que evoca la armonía tradicional de un país anterior al "entrevero cosmopolita", hasta las elaboraciones científico-positivistas de Ramos Mejía, Octavio Bunge y José Ingenieros; pasando por el racismo de Cambaceres o el antisemitismo de Julián Martel, el inmigrante es, sin duda, una figura de alteridad privilegiada en la Argentina que va de 1880 a 1930.⁴⁵

La referencia histórico-social es, sin embargo, incapaz de agotar la mezcla de horror y angustia, de impureza y deseo, de erotismo y política, que desata la figura del inmigrante en la escritura lugoniana. Aquéllo que define e identifica a Lugones y su discurso anti-inmigratorio no es su "contenido" ideológico, por lo demás muy poco original, sino su tono e intensidad: el exceso desbordante de su palabra.

Más que una referencia histórica o una figura social, el inmigrante es, junto con la mujer deseante, el otro gran monstruo del imaginario épico del poeta.

En julio de 1923, tras regresar de su tercer viaje a Europa, Lugones dicta, bajo el auspicio del Círculo Tradición Argentina, sus famosas conferencias del Teatro Coliseo publicadas en Acción. El poeta heroico construye aquí el paisaje paranoico de un país que es objeto de una "doble amenaza": por un lado, el imperialismo y la paz armada; y por el otro, el inmigrante y el sufragio universal. Acción dibuja el perfil alarmista de una patria asediada económica y militarmente por el "peligro exterior" de sus países limítrofes, e invadida por el "peligro interior" que encarna la inmigración. Dentro y fuera de la patria, la inmigración se figura en Acción como una quinta columna de "ilotas" en la "Atenas del Plata". Traidores a la nación que los acoge y encarnación de un "extranjerismo maléfico" de agitadores revolucionarios, "coríferos de Rusia" y de su programa maximalista, los inmigrantes inscriben para Lugones en el espacio nacional la "barbarie" comunista de Europa tras la Primera Guerra Mundial.

Más que una ideología, sin embargo, lo que define al inmigrante para Lugones es su carácter monstruoso, subversivo de toda forma o identidad. Si en el Centenario el inmigrante representaba todavía para el poeta una heterogeneidad susceptible de ser asimilada en el espacio sintético de la

Madre-Patria que construía Odas seculares, ya en 1916 en El payador, y sobre todo tras la guerra, Lugones define al inmigrante como el otro monstruoso, abyecto y siniestro, irreductible en su diferencia, sin lugar en el espacio de la nación. En un discurso de tintes positivistas, el inmigrante es en Acción un agente patógeno que amenaza el bienestar corporal de la nación. Frente a los héroes, "ejemplares humanos superiores" de la patria, los inmigrantes se presentan como miembros perniciosos de una "raza vil", como seres marcados por el estigma de la degeneración, y como "elementos antisociales" que comprometen "la salud futura de la raza" y la "seguridad nacional". Más que gente sana y fuerte, la inmigración aporta al país una horda de tullidos, ciegos y dementes:

Los mendigos, los que abandonan y explotan niños; los proxenetas; los vendedores de drogas nocivas y artículos pornográficos; los alcoholistas, los vagos y agitadores de profesión, *extranjeros en su inmensa mayoría*. Casi todos vinieron como inmigrantes, es decir violando la constitución. (LGA 179)

La invasión de esa figura monstruosamente impura es paralela a la propagación de todo tipo de enfermedades: tuberculosis, fiebres tifoideas, mal de Chagas, y enfermedades degenerativas tales como el raquitismo o la anquilostomiasis. "Basta ver cómo han invadido el territorio enfermedades que a semejanza de la hidrofobia, la peste bubónica, la viruela y la lepra, son la vergüenza de cualquier país civilizado". (ACC 47)

En tanto violencia sobre el cuerpo de la *Madre-Patria*, la invasión inmigratoria desata una crisis que afecta a la mujer argentina y a la seguridad y salud de la infancia nacional. La plaga inmigratoria deja sentir sus efectos incluso en embriones y lactantes. Focos de crimen y prostitución, la invasión inmigratoria, y la epidemia de sífilis y paludismo que la acompaña, supone en el diagnóstico clínico lugoniano un aumento de las tasas de mortalidad puerperal y el desarrollo de lo que el poeta llama "la industria libre del aborto".(LGA 82)

El inmigrante es la condición de (im)posibilidad de la patria heroica que construye el mito lugoniano de la nación. Figura siniestra que da cuerpo a la imposibilidad última de la patria como *Todo*, el monstruo inmigratorio funciona como lo que con Lacan denominamos el *doble real* del poeta heroico.⁴⁶ La *Gemeinschaft* del Martín Fierro y la Pampa que evoca Lugones en El payador, su ideal de la nación como obra de arte, sus sueños gozosos de una *Madre-Patria* pródiga y acogedora, no sólo eran imposibles en el contexto moderno del Centenario: en verdad, nunca existieron. Ese mundo de gauchos hermosos y mujeres puras que canta El payador, y la arcadia mítica de paz y armonía social que construye Odas seculares, carecieron por completo de realidad histórica. El *locus amoenus* lugoniano nunca dejó de ser lo que es: un mito. Como mancha castrante en la imagen narcisista de la nación, o como parásito en el cuerpo de la *Madre-Patria*, el inmigrante

materializa, como falta y exceso, el retorno monstruoso desde más allá de lo simbólico, desde la cueva, desde lo Real, de eso que repudia el imaginario mítico lugoniano, de eso que el escritor es incapaz de integrar simbólicamente en su construcción mítica de la patria como *Todo*: la imposibilidad de la nación como comunidad heroica. En el contexto social y político de la nación, se trata de la lucha de clases y de aquello que la traduce y le da representación: la política y el sufragio universal.

Como se ha visto, en 1916, como resultado de la implantación del sufragio universal, triunfa en Argentina el primer gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen y del partido radical. El odio a la democracia y a la soberanía popular no era algo nuevo en Lugones.⁴⁷ El éxito del radicalismo en las primeras elecciones democráticas otorga, sin embargo, una violencia inusitada a su prédica antidemocrática. Expresión "plebeya" de una voluntad de mayorías, las elecciones de 1916 suponen para el escritor la consagración monstruosa del "rebaño electoral" que ha invadido el *locus amoenus*, la idílica Argentina de los "ganados y las mieses". El sufragio universal otorga, para Lugones, representación política a la "plebe ultramarina" que penetra en la casa nacional.

La política es la gran plaga que introduce la inmigración en La patria fuerte lugoniana. Expresión de la imposibilidad de la comunidad como organismo natural, la

política es para Lugones desenfreno y goce dilapidatorio; el sufragio universal, "lujuria" de cuarto oscuro. Formas impuras, el "aluvión inmigratorio" y el sufragio universal inscriben en el cuerpo de la nación el deseo incontenible de una "masa extranjera y hostil que sirve en gran parte de elemento al electoralismo desenfrenado".(ACC 11-12) Si la *Madre-Patria* que construye Odas seculares remitía en su organicidad a la figura de *La Mujer* que estudiamos en el quinto capítulo; la república burguesa, dominada por la masa inmigratoria, remite a la imagen de la puta, la mujer deseante: *La Mujer*.⁴⁸ Sufragio y prostitución son sinónimos en el diccionario político lugoniano. Votar es gozar del cuerpo impuro de la prostituta. Evocando los años del gobierno de Hipólito Yrigoyen, Lugones escribe en La torre de Casandra: "El pueblo estaba envilecido por el lucro y ebrio con esa triste libertad electoral que goza en cuarto oscuro como simulacro de mancebía".(LTC III) Cual "mujerzuela" que se pasea por el bulevar, la Argentina democrática se lanza, según el escritor, a un "electoralismo desenfrenado" (ACC 12) cuyo exceso gozoso remite al deseo incontenible de *La Mujer*. "El derroche electoralista"(LOP 35) que acompaña toda elección señala el goce de un dispendio ilimitado que busca satisfacer los apetitos y las pasiones de esa plebe/puta que es la masa electoral:

La ideología liberal está todavía en el período orgiástico... o sea en el goce dilapidatorio de la plebe. Por eso, al ser la Capital, su más gorda presa,

es en ella también donde el sufragio universal ofrece más patente su resultado. (LGA 195)

El inmigrante desata el discurso lugoniano de la guerra reactivando la "beligerancia" del escritor. Frente a la mítica Argentina de "concordia" que cantan sus Odas seculares, la patria asediada que construye el poeta en 1923, es un país en guerra, una Argentina cruzada por la "discordia" y la lucha de clases. "Nosotros hemos querido cumplir con el mandato de nuestros padres, haciendo de esta patria lo que debe ser: una gran concordia", escribe Lugones en Acción. "A la discordia nos la han traído desde fuera". (ACC 13) Y añade más adelante:

La guerra que nos traen los extranjeros rebeldes conforme al programa de un gobierno extraño, es un ataque exterior, mucho más peligroso que la guerra militar porque maniobra a traición desde dentro. *No hay guerra civil con extranjeros. Por el contrario: toda guerra con extranjeros es una guerra nacional.* (ACC 14)

El tránsito de Lugones hacia el fascismo cobra sentido y dimensión en el contexto de la "guerra nacional" que el poeta heroico mantiene con la figura monstruosa del inmigrante, y es al interior de la batalla por la supervivencia y el rescate del país que narran sus textos, donde se construye la patria épica con la que sueña el escritor: La patria fuerte, La grande Argentina: una Argentina limpia de toda diferencia, una patria absoluta; una Argentina fascista en su voluntad y en su diseño totalitario.

6. Fascismo: defensa y construcción de la patria heroica

A partir de 1923, en los artículos y conferencias que componen Acción, La patria fuerte y La grande Argentina, Lugones comienza a predicar la "necesidad social" de una dictadura de corte fascista frente a la crisis disolvente de la identidad nacional que supone la inmigración, la democracia y el sufragio universal. Si bien la apuesta lugoniana por el fascismo constituye un hecho insólito en la Argentina de los años 20, la llamada del autoritarismo afecta por aquellos años en Europa a figuras intelectuales tan diversas como Wyndham Lewis, Ezra Pound, Céline, Drieu La Rochelle, D'Annunzio o Jünger.⁴⁹ Como potencialidad latente en toda sociedad y como problema recurrente en la teoría política, cultural y psicológica, el fascismo constituye uno de los grandes enigmas de la conciencia moderna. Desde la teoría crítica, Walter Benjamin definió el fascismo como una respuesta estético-política al desarrollo tecnológico y a la cultura de masas de la moderna sociedad capitalista.⁵⁰ Nicos Poulantzas, desde el marxismo, considera el fascismo una formación política, característica de la etapa imperialista del capitalismo, efecto y resultado de la crisis política e ideológica del bloque de poder en una sociedad dominada económicamente por el capital monopólico.⁵¹ En una aproximación de naturaleza psicológica, Wilhelm Reich, por su parte, redujo el fascismo a una "caracterización" emocional de estructura sádica, cruel y violenta, propia de las

sociedades autoritarias.⁵²

El giro lugoniano hacia el fascismo a partir de 1923 es, a nuestro juicio, irreductible a una explicación de contexto histórico-intelectual, a aproximaciones sociológicas, a un efecto de super-estructuras económicas, o a una problemática de "psicología colectiva". Traducción política de la voluntad de orden, forma, sentido y totalidad que articula el conjunto de la obra del poeta, la apuesta de Lugones por el fascismo a partir de 1923 cobra sentido, en nuestra lectura, en el interior de la lógica de absoluto que define su proyecto de defensa y construcción de la nación como patria heroica.

En Acción, La patria fuerte y La grande Argentina, Lugones define el fascismo como una praxis, es decir, como un arma de combate en la "guerra nacional" que el poeta libra en su intento por construir y definir una patria épica. Elogio de la fuerza y arma en su batalla por el *Todo*, el fascismo lugoniano es 1) una respuesta a la crisis que desata la Gran Guerra en el imaginario del poeta en tanto ruptura de la utopía estético política que sustenta su concepción mítica de la sociedad como obra de arte y *Madre-Patria*; y 2), una respuesta a la invasión de ese otro monstruoso que el inmigrante encarna en el imaginario lugoniano. En el paisaje paranoico de la Argentina asediada que dibuja el imaginario lugoniano, contener esa masa inmigratoria que penetra en la casa nacional, "inmune con el sufragio universal", exige no sólo el recurso a la violencia, sino también la constitución

de una dictadura militar de carácter fascista. Dos figuras resultan claves para entender el sentido del fascismo lugoniano: el "Jefe" y el ejército.

Ya en 1923, en sus conferencias del Teatro Coliseo recopiladas en Acción, Lugones postula la "heroica reacción fascista encabezada por el admirable Mussolini" (ACC 19) como un modelo a seguir en la tarea de restauración nacional que exige la defensa de la patria amenazada por la masa inmigratoria. Tras la ruptura en la Gran Guerra de la nación como "estado de belleza" y mítica *Madre-Patria* y frente a la invasión inmigratoria, la dictadura, forma heroica de gobierno en su despotismo de autoridad única, se impone para Lugones como una "necesidad social". Allí donde la "discordia" y la lucha de clases amenaza la integridad nacional, el rescate de la patria asediada por el monstruo inmigratorio exige la vuelta al establecimiento de la "disciplina nacional", una tarea que invoca para Lugones la figura de un "Jefe", un hombre capaz de imponer orden en la "casa" nacional:

Si este concepto de disciplina se pierde, el país puede seguir existiendo como entidad geográfica y política, pero no como entidad social; porque en vez del antedicho concierto, las fuerzas útiles se dislocarán en una multitud de grupos hostiles... El mundo entero se decide con inevitable premura; y fracasadas las esperanzas colectivistas en una transformación disolvente de la patria y de la conciencia individual, la patria y el individuo levántanse más imperiosos que nunca. La dictadura del proletariado, engendra por reacción la dictadura del patriotismo; pero ambas encarnan en un jefe, es decir en un tipo superior. (ACC 46)

Especie de tirano mítico, el "Jefe" lugoniano es una figura de soberanía despótica ajena al orden del estado y a la ley que regula el orden socio-simbólico comunitario. Trascendiendo toda ley o imposición normativa, el "Jefe" se define para Lugones como un hombre de genio, como un caso excepcional de "éxito vital". El es, según Lugones, el que sabe "conducir y conducirse por instinto, es decir, por determinación de las tendencias acertadas de la especie".(LPF 39)

El personaje del "Jefe" pertenece así al extenso linaje de figuras paternas que convoca y construye el imaginario homoerótico lugoniano: Rosas, Sarmiento, Ameghino, Roca o Mitre. Variables de la figura de "El", hombre monumental que canta y evoca su escritura poética, el "Jefe" es siempre, como ya lo hemos visto *Un-Padre*, un ideal de absoluto, un paradigma homoerótico de perfección masculina.⁵³ Dando voz al sueño de ese nuevo Mesías destinado a rescatar a la nación, Lugones escribe en 1926:

Padres de la Patria y constructores de la Nación, todos pertenecen a igual linaje. A él pertenecerá igualmente el que esperamos. El que nos dé la patria limpia y hermosa de orden y de fuerza. El extirpador de demagogos. Y conforme la exigencia de esta hora histórica, el nuevo jefe, el otro general.(LOP 38)

El padre de la patria y "Jefe" absoluto con el que sueña el poeta heroico se encarna en la década de los veinte, primero en la figura de Mussolini, abanderado de un "nuevo renacimiento pagano", y más tarde, en el general Uriburu, el

"hombre necesario" en la crisis decisiva que vive la nación: "nuestro general", "el jefe y el amigo".

El ejército fue, junto con la figura del "Jefe", el otro actor del imaginario fascista lugoniano y de la "guerra nacional" contra el inmigrante que construye su patria heroica. En diciembre de 1924, en Lima, en ocasión del centenario de la batalla de Ayacucho, y en su famoso discurso de "la hora de la espada", Lugones invoca al ejército como garante y salvador de la patria amenazada por la crisis de colectivismo y democracia que asola al país invadido por la "conquista roja" y la "barbarie" inmigratoria:

Señores: dejadme procurar que esta hora de emoción no sea inútil. Yo quiero arriesgar también algo que cuesta mucho decir en estos tiempos de paradoja libertaria y de fracasada, bien que audaz ideología.

Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada. (LPF 17)

Lugones postula al ejército como un cuerpo de élite, como un modelo social de orden y disciplina, y como el último reducto de valores heroicos en una nación postrada en la anarquía y la impureza:

El ejército es la última aristocracia, vale decir la última posibilidad de organización jerárquica que nos resta entre la disolución demagógica. Sólo la virtud militar realiza en este momento histórico la vida superior que es belleza, esperanza y fuerza. (LPF 18)

El ejército compone para el poeta heroico la aristocracia de la nación, una vanguardia homoerótica de hombres hermosos y puros, una secta de iniciados en el culto de la *Madre-Patria*. La virtud militar apunta a la "salud

viril" de una organización jerárquica que, ajena a todo deseo en su sumisión y disciplina, nunca cayó en la tentación de la "Diosa libertad, esa Venus de la plebe".(LPF 41) Casto, puro y disciplinado, figura de contornos precisos, de plena y absoluta identidad, el soldado define el modelo de ciudadanía que pretende construir la empresa heroica lugoniana. Frente a la lujuria de la masa inmigratoria, el ciudadano soldado dibuja en Lugones la imagen heroica de un "hoplita argentino":

El ciudadano completo se define por el soldado. La oficialidad que desempeña los comandos de ese ejército posee el honor más alto de la República... Ceñir la espada de la nación es pertenecer a los mejores de la nación. Estado que... equivale a una verdadera nobleza.(LPF 8)

El ejército constituye así el cuerpo de gobierno y el modelo de disciplina social que exige la defensa de la patria heroica. Por su patriotismo superior, su competencia científica y su disciplina ejemplar, "la oficialidad moderna" es "el mejor cuerpo gubernativo que puede concebirse".(LGA 211)⁵⁴

La invocación al ejército y a la figura de un líder destinados a salvar los destinos de la nación invadida por las "hordas cosmopolitas", dan forma al discurso paranoico en el cual se define la patria heroica que pretende fundar el Lugones fascista: La patria fuerte, La grande Argentina. Verdaderos tratados sobre la organización política, económica y militar de la nación, La patria fuerte y La grande

Argentina construyen una Argentina autoritaria y despótica modelada sobre la forma del ejército y la figura tiránica del "Jefe". La "patria fuerte" que Lugones diseña presenta el perfil de lo que podemos llamar una nación narcisista: un país autosuficiente, autónomo, autárquico, absolutamente soberano, totalitario y totalizante, exclusivo y excluyente, que no hace sino repetir los parámetros y coordenadas que definen al "Yo" heroico del poeta. Reflejo y proyección de su ego monumental: "la patria es una extensión de la propiedad, que empieza en la afirmación personal del yo, equivalente a declarar uno la posesión de sí mismo".(LPF 80)

La Argentina fascista de La patria fuerte y La grande Argentina es una "Argentina potencia", una nación en armas, plenamente soberana y autosuficiente desde el punto de vista económico y militar; una patria que, igual a sí misma, establecese sus límites y fronteras en la forma de un bunker.⁵⁵ Entidad de soberanía absoluta que no se afirma sino como hecho de fuerza, de potencia y de victoria, La patria fuerte lugoniana es una nación totalitaria que hace imposible cualquier individualidad: "Nada hay nada superior a la patria"(LPF 80). "La nación ejerce imperio jerárquico sobre todos los individuos que la habitan, sin otras limitaciones que las que ella misma se haya querido establecer".(LPF 45)

Frente a la voluntad popular y "plebeya" de la masa inmigratoria armada con el sufragio universal, la Argentina fascista lugoniana es una patria épica de posesión exclusiva

de sus ciudadanos heroicos. "Somos los dueños del país", escribe Lugones en Acción. La Argentina "pertenece exclusivamente a sus ciudadanos, en *absoluta plenitud de soberanía*".(ACC 16) La patria "no es condominio sino dominio exclusivo de sus ciudadanos".(LPF 68) "La potencia posee. Y si no, deja de ser potencia, para transformarse en posesión de los que no se abandonan a la ideología y al miedo".(LPF 63)

Dueña exclusiva de su destino, la patria heroica lugoniana es un país autárquico carente de necesidades que lo trasciendan: una nación que se "posee de dentro hacia afuera".(LGA 34) Resultado de lo que Lugones llama una "política de robustecimiento centrípeto en lo económico y lo militar"(LPF 33), la patria heroica que construye el poeta fascista no sólo es un país autosuficiente desde el punto de vista económico, sino también, una máquina de guerra que "organiza su producción para bastarse como si fuera un enorme castillo feudal".(LOP 66)⁵⁶

La "Argentina potencia" lugoniana es una patria militar que se afirma como tal en el ejercicio de la violencia. "La patria no es creación de derecho sino de fuerza".(LPF 107) Más allá de toda retórica argumentativa, la espada constituye para el poeta la única garantía de los valores nacionales y de la seguridad e integridad del país. El belicismo del Lugones fascista proyecta la imagen de una nación en armas en donde la patria, confundida con el ejército, se moviliza y

constituye como *Todo* en la defensa heroica de su integridad:

Estos países tienen que armarse durante mucho tiempo aún. Tienen que armarse, no contra nadie, sino para cuidar cada cual de lo suyo por lo que vale... precisamos un ejército permanente de cincuenta mil hombres [capaz de] adiestrar en el servicio de las armas a toda la juventud argentina. (LPF 31-2)

7. La lógica de la venganza

En su estudio sobre "La estructura psicológica del fascismo", George Bataille sostiene que, al margen de lo que puede catalogarse como un simple totalitarismo burocrático-estatal, lo que define el fascismo como tal es una fuerza imperativa "heterogénea" de carácter militar o religioso, ajena al orden político y social y a los mecanismos de legitimación del aparato del estado.⁵⁷ Julia Kristeva, siguiendo a Bataille, define el fascismo como una organización político-religiosa que inscribe en el orden del estado una fuerza pulsional heterogénea al sentido y, en sus extremos, subversiva del contrato social.⁵⁸ Enfrentando el carácter conservador propio del totalitarismo, el fascismo apunta para Gilles Deleuze la operatividad negativa de una máquina de guerra fundada en la muerte, la destrucción e incluso el propio suicidio.⁵⁹

Más que un discurso político ideológico, el fascismo es para Lugones una energía pasional, el ejercicio y la descarga de una violencia indiscriminada. Proyección pública de la "beligerancia" del escritor, el fascismo es en Lugones un

intento por inscribir en el espacio de la nación una violencia presimbólica brutal y sagrada que, manando desde la cueva, funciona en su escritura según la lógica de la venganza.

La patria fuerte y La grande Argentina que construye el Lugones fascista es el producto de una "una doble tarea de concentración y expulsión".(LPF 63) Si la concentración remite al crecimiento y "fortalecimiento centrípeto" que impone la construcción de la "Argentina potencia": independencia, propiedad, autarquía y cierre, la expulsión obliga necesariamente a la violencia que acompaña la extirpación o exterminio del inmigrante invasor. Frente a la imagen mítica de la *Madre-Patria* liberal, metáfora de una nación capaz de subsumir en su interior toda diferencia, la patria heroica del Lugones fascista es una nación que funda su identidad en la separación, exclusión y exterminio de la alteridad. Lejos de toda síntesis o armonización, la violencia articula en el imaginario del poeta convertido al fascismo una estrategia de identidad fundada en lo que llamamos una lógica de la venganza.

Lugones define la venganza en El payador como una forma de justicia heroica; una violencia restauradora del orden social no fundada en la ley del estado, sino en el honor y el autogobierno personal. "La venganza es la única forma posible de justicia para el paladín, puesto que se halla obligado a ser tribunal y ejecutor".(PA 132) Violencia privada,

reparadora de una falta transgresiva, la venganza posee el significado y el sentido último de toda guerra: la fuerza.⁶⁰ El fascismo lugoniano es un intento por inscribir la fuerza y violencia características de la venganza en el orden y el aparato del estado; un intento de hacer funcionar la máquina del estado como una máquina de guerra.

Verdaderos tratados estratégico-militares, Acción, La patria fuerte y La grande Argentina, deben leerse, en este sentido, como manuales de venganza contra el extranjero invasor, como repertorios de exclusión y separación de la diferencia.⁶¹ Indiferente a todo destino que no sea el propio, la Argentina que allí se diseña, no es un país abierto a la "caridad", sino por el contrario, una patria egoísta y egocéntrica. Al inmigrante corresponde la integración fiel, sumisa y callada o la expulsión tajante. "Todo extranjero disconforme con el país es un enemigo". (LGA 25) La patria fascista lugoniana es una nación sólo abierta a los hombres de "buena voluntad". Una "buena voluntad" definida por el poeta como sumisión jerárquica al dominio de una ley absoluta que, por un lado, construye toda alteridad como subversión del orden constituido, y por el otro, tematiza la diferencia en términos higiénicos como insalubridad, impureza y perversión. "La patria fuerte" lugoniana, "no ampara a los perversos ni a los estériles". (ACC 75)

El discurso higiénico-positivista lugoniano presenta la

guerra/venganza contra el extranjero transgresor como una tarea de limpieza del espacio de lo propio. Fundar la comunidad heroica es para Lugones una labor de purificación nacional que exige "limpiar la Patria de su basura interna".(ACC 67) Si, como sostiene Lugones alarmado, "hogar, escuela, oficina y taller, hállanse contaminados por la propaganda disolvente, de origen y hasta subvención extranjeros"(LPE 7), salvar la patria amenazada es en principio descontaminarla en un acto de purificación aséptica:

Tenemos que afrontar virilmente la tarea de limpiar el país, ya sea por acción oficial, ya por presión expulsora, es decir tornando imposible la permanencia a los elementos perniciosos, desde el malhechor de suburbio hasta el salteador de conciencias. La deportación de los extranjeros perniciosos, a sus países de origen, es un reclamo de la conciencia nacional.(ACC 17)

La lógica de la venganza pone de manifiesto la violencia brutal que soporta y hace posible la patria fascista lugoniana. Inscrita sobre el cuerpo de la nación, la terapia regenerativa de la patria exige en el violento vademécum lugoniano lo radical y extremo de una amputación. Recuperar la salud nacional amenazada por la inmigración requiere, para el poeta, "extirpar" el tumor canceroso de la diferencia. "La extirpación de ese extranjerismo maléfico será un recobro de la salud".(ACC 18)

Esta lógica de la venganza conjuga la retórica higiénico-positivista con el discurso paranoico. Monstruo

sinistro, como lo definía Freud, quiste en el riñón de la nación, el extranjero es un "emboscado", un otro oculto en el espacio de lo propio, una figura exterior e íntima a la vez en el hogar de la nación.⁶² "Hay extranjeros emboscados que ocultan su nacionalidad: doblemente traidores, así, a su patria y a la nuestra".(ACC 59) Atrapar al inmigrante y aniquilarlo en el combate, separarlo del cuerpo nacional exige en primera instancia, definirlo en su diferencia, identificarlo como otro. La taxonomía de la alteridad no invoca en Lugones, como en la Alemania nazi, pruebas de sangre, pero sí la presentación de "papeles". Entre las medidas de "orden público" que el poeta propone en su programa de Acción, figura la "revisión de las cartas de ciudadanía, mediante convocatoria de sus poseedores, y anulación de las mismas en caso de inasistencia".(ACC 73) Tarea de censo y de requisa, la "caza y captura" del otro monstruoso se extiende en Lugones a todos los espacios de la administración del estado: oficinas, talleres y escuelas:

Hay que expurgar la administración de todos los falsos argentinos, exigiendo que los sospechosos prueben su identidad, no con la papeleta de enrolamiento, sino con el acta de nacimiento o bautismo.⁶³

El programa xenófobo lugoniano prefigura otras retóricas anti-inmigratorias contemporáneas. Tal vez ahora se trate de otros "papeles", de otras pruebas de sangre, de otros certificados de pertenencia. El temor, sin embargo, es el mismo: el estigma de la diferencia, el horror a la

contaminación, el pánico a la pérdida de una identidad absoluta en su pureza inmaculada.

Lugones, el héroe vengador, es un precursor, un adelantado a su tiempo, o peor aún, nuestro contemporáneo. Salvando las diferencias ideológicas, y las particularidades de propias de cada contexto, las fobias lugonianas, su temor, asco y horror ante la diferencia, su programa autoritario de separación y aniquilamiento del otro, prefigura casi con veinte años de adelanto la barbarie de Auschwitz, y con cinco décadas el horror de los campos de exterminio de la dictadura militar argentina y de su "Proceso de reorganización nacional". Entre las medidas represivas contra los inmigrantes que prevé su programa de Acción figura la construcción de campos de concentración. Limpiar el país exige, según Lugones, la

deportación de los extranjeros perniciosos a sus países de origen, y confinamiento previo de dichos individuos, con tal fin, en asilos y campos de concentración; declarándose que son perniciosos:

Los malhechores... Los dementes... Los baldados impedidos para el trabajo... Los mendigos profesionales... Los vagos incorregibles. Los ebrios consuetudinarios... Los proxenetas... Los agitadores y los políticos que ocupan su tiempo regularmente en propaganda... Los explotadores del juego y los taberneros reincidentes en la admisión de menores en sus negocios. Los empleados que hayan ocultado maliciosamente su nacionalidad de origen. (ACC 73)

La ansiedad catalogadora y la contundencia de las medidas represivas que la acompañan delatan el pánico a la diferencia. La lista es larga y abierta; siempre cabe agregar otro enemigo. El hijo del "profeta de la hora de la espada",

el tristemente famoso comisario Leopoldo Lugones (hijo), jefe de la Policía Federal durante el gobierno de Uriburu, completará ese listado y, lo que es más terrible, la metodología. A los "defectuosos" físicos añade los enemigos políticos, a la segregación en campos de concentración, la tortura y el tormento. Puede decirse, quizás, que la pluma de Lugones (padre) prefigura en su violencia la picana de Lugones (hijo).⁶⁴

8. Política heroica e ideología fascista

La defensa y construcción de La patria fuerte y La grande Argentina como nación heroica, exige no sólo diseñar una patria armada y exterminar violentamente la otredad, sino también cancelar la falta que el monstruo inmigratorio inscribe como exceso en el cuerpo de la nación: la lucha de clases, el antagonismo social, la política y el sufragio universal. En Política revolucionaria (1931) y en El estado equitativo (1932), Lugones construye su patria heroica como un estado corporativo de tipo fascista que, ajeno a la política y a la lucha de clases, se postula como un estado absoluto capaz de unificar los diferentes estamentos de la nación en beneficio de la grandeza de la patria.

La "Argentina potencia" que Lugones diseña en La patria fuerte es una entidad totalitaria y totalizante que, por un lado, enfrenta la política liberal y la crisis de electoralismo e indisciplina que desata la masa electoral, y

por el otro, que se afirma de modo absoluto como una realidad vital y una forma imperativa por encima de la razón, la libertad o la ideología:

La patria defínese como una expresión de victoria, un dominio ajeno a las satisfacciones o conformidades intelectuales que llamamos lógica o verdad; habiendo consistido el error ideológico denominado liberalismo, en creer que la patria debía subordinárseles. (LPF 117)

En su potestad absoluta, en su plena y e incontestable soberanía, La patria fuerte lugoniana constituye no sólo una entidad que trasciende cualquier principio e ideología, sino también un límite absoluto al ejercicio de la razón y la libertad. "Ya no interesan los principios sino el fin", escribe Lugones, "que es la grandeza de la patria sobre todo y contra todos". (LPF 52) El individuo desaparece frente a la realidad superior de la patria, su potestad y soberanía absolutas eclipsan los derechos y libertades individuales. Instancia inapelable, no hay disenso, debate o discusión frente a la realidad de una patria que afirma su voluntad como un "hecho de fuerza":

La soberanía nacional no es una abstracción ni una ideología, sino un hecho dentro y fuera de la nación... Es que no puede haber libertad, razón ni conciencia contra la patria, sin destrucción de la patria misma... La disconformidad declarada del individuo con la nación, es rebelión lisa y llana: vale decir estado de guerra, agravado por traición, si se trata de un extranjero. La potestad de la nación no es un raciocinio ni una creencia. Es un hecho. Puede racionalizársela, pero no sometérsela a la razón. (LPF 45-6)

Trascendiendo cualquier soporte ideológico, y más allá incluso de los múltiples programas que la construyen en los

textos lugonianos, la patria fascista que diseña el poeta heroico es una nación que no se afirma sino como expresión de una voluntad y un sentimiento. Al margen de toda razón o ideología, la patria heroica lugoniana se sostiene en la veneración y en el amor místico de sus ciudadanos. *"Tenemos que exaltar el amor a la patria hasta el misticismo y su respeto hasta la veneración"*.(ACC 17)

La patria absoluta que diseña el Lugones fascista no es sólo una organización social ajena a la razón y a la ideología, sino también una entidad incompatible con la política. Frente a la política liberal y el sufragio universal como expresión democrática de un derecho y una voluntad de mayorías, la patria heroica lugoniana es un estado corporativo de corte fascista: una suerte de política sin política, que busca cancelar el exceso antagónico que introduce el monstruo inmigratorio en el cuerpo nacional: la "discordia" y la lucha de clases.

La patria épica lugoniana, autoritaria y despótica, expresión de dominio y de fuerza, es una entidad constitutivamente antagónica a la política entendida como deliberación y ejercicio compartido del poder: "Hay que decidirse... entre la patria y la política"(PR 109), escribe Lugones en Política revolucionaria. Sumisión práctica a la autoridad y voluntad única de un "Jefe", la política bien entendida "no se funda en conceptos ni obedece a su lógica"(LGA 153), sino en la fuerza dogmática de un dictador,

el "hombre que manda por su derecho de mejor, con o sin ley, porque ésta, como expresión de potencia, confúndese con su voluntad".(LPF 17)

La política heroica alternativa que postula el Lugones fascista se define como una crítica del sufragio universal. La experiencia demuestra, según Lugones, que "no se vota para formar buen gobierno, sino para satisfacer intereses y pasiones personales".(PR 101) La demagogia electoral, "explota las pasiones como una meretriz, haciendo su clientela natural de la adolescencia y el populacho".(ACC 61) Instancia que escribe la representación social mediando y condicionando el ejercicio de un poder absoluto, y fuente de goce impuro de la plebe, el sufragio universal no despierta sino asco en el guerrero lugoniano. "Tanto como me siento apegado al pueblo argentino del cual formamos parte en la noble igualdad del canto glorioso me causa frío repulsivo la clientela de la urna y del comité".(ACC 12) Frente al ejercicio hedonista que supone para el poeta el sufragio universal y al derroche gozoso que implica la democracia plebiscitaria, la política heroica que diseña su Política revolucionaria apunta la necesidad de un estado corporativo fundado en el orden productivo del trabajo. Ajeno a la impureza de la democracia electoral, el estado fascista que construye la escritura lugoniana en El estado equitativo se define como un estado heroico capaz de superar esa gran "calamidad" que supone para el país la política y la lucha de

clases:

Fundada la igualdad de derechos políticos en la dignidad del trabajo, cuyo ejercicio como función social permanente vendría a dar la plenitud de la ciudadanía, habríamos eliminado la facciosa, extranjera y antirrepublicana división de clases, y desaparecerían por falta de objeto los partidos actuales, instrumentos de gobierno cuya responsabilidad es prácticamente imposible definir, no menos que los políticos profesionales. (PR 104)

Frente a la democracia "plebeya" como voluntad de una mayoría de ineptos, frente a la política como expresión de un credo ideológico o filosófico, esa política sin política que quiere ser la política heroica, se afirma en Lugones como un saber técnico cuyo ejercicio corresponde a una minoría de "idóneos". "Lo que el bien público requiere en verdad", escribe Lugones en La grande Argentina, "no es política sino técnica". (LGA 200)

El estado equitativo que diseña el Lugones fascista es un estado corporativo fundado en el orden del trabajo, una nación armónica cuya organización política no sólo carece del antagonismo que funda la diferencia de clases y el electoralismo "desenfrenado", sino que también hace innecesaria la ideología. Suerte de retorno a un estado natural, la Argentina heroica lugoniana se postula como un estado sin política sostenido por una política sin ideología. El estado equitativo, pues, tiene por "objeto nacional" mantener el orden y el equilibrio del "organismo" social, mediante una constante tarea de "compensación de fuerzas":

De aquí que el Estado no deba tener doctrina, escuela ni

filosofía: en una palabra, prejuicio interruptor de su objeto que es el sostén de un orden viviente. El estadista, pues, carece de principios. *Tiene un fin único, que es la grandeza de la patria.* En él consisten su justificación y su gloria. (EE 80)

9. Fascinante Lugones.

A principios de los años 20, fecha en la que se inicia, la prédica antidemocrática lugoniana y el discurso fascista que la acompaña constituyen un hecho insólito en Argentina.⁶⁵ Figura de palabra categórica y de enunciado imperativo, Lugones y su discurso fascista fueron objeto de rechazos tajantes y veneraciones fascinadas. Repudiar el mensaje autoritario del "profeta de la hora de la espada" fue, para críticos y lectores de Lugones, por un lado, desestimar la autoridad moral de un escritor voluble y contradictorio en sus posiciones político-ideológicos; y por el otro, hacer evidente la voluptuosidad pirotécnica de su lenguaje.

La invocación militarista de Lugones en su famoso discurso de "la hora de la espada", pronunciado en Lima en diciembre de 1924, generó una polémica de carácter nacional. Natalio Botana, desde Crítica, catalogó el discurso fascista lugoniano como un delirio vacío de todo contenido decorado con "el deslumbrante fuego artificial de las metáforas"; una "payasada" más característica de un escritor diletante considerado la "marionette de las letras argentinas".⁶⁶ Para el periódico socialista La Vanguardia, el discurso militarista lugoniano no fue sino la "revelación del estado

mental alarmante" de un poeta, no sólo acusado de desvariar, sino también de locura.⁶⁷ La fobia antidemocrática lugoniana, fue para el periódico porteño Ultima Hora, otra manifestación de la "locura genial" de Lugones, "mago de la oratoria, de la poesía y de la erudición", pero figura inepta en lo que se refiere a la política.⁶⁸ En el debate que suscitó el discurso lugoniano en el Congreso Nacional, Romeo D. Saccone, diputado radical, calificó a Lugones, de "pregonero audaz de la reacción cuartelera", y tildó su prédica antidemocrática como la peligrosa manifestación de su "imaginación calenturienta de doctor en nubes".⁶⁹ La ostentosa irracionalidad que hace evidente el discurso político lugoniano, y que registran sus críticos y lectores, no fue para Oscar Masotta sino la expresión odiosa y antidemocrática de una figura soberbia que se postuló a sí misma como "objeto de culto".⁷⁰

No todo fueron rechazos, sin embargo. La contundencia marcial del mensaje autoritario lugoniano encontró también devotos y seguidores apasionados entre los jóvenes nacionalistas. Más que un repertorio de "ideas", la influencia lugoniana en el nacionalismo reaccionario y fascista argentino fue fundamentalmente retórica. Orador brillante, "por lo medular de su cultura, y por el ritmo marcial y heroico de su espíritu hecho de épica patriótica (un poco a lo D'Annunzio)", Lugones, fue, como sostiene Federico Ibarburen, un *meneur* de "vigoroso pathos" capaz de

contagiar a "las huestes nacionalistas más decididas".⁷¹

Martínez Estrada evoca en la capacidad de seducción del lenguaje lugoniano y la fascinación casi mística que despertó la figura del poeta en los círculos nacionalista:

Me parece ahora que si, efectivamente, Lugones poseyó algunos de los numerosos dones sobrenaturales del genio, fue antes que ningún otro el de la fascinación; y que ésta basándose en dos características fundamentales de su personalidad: la fuerza conminatoria de su palabra, oral y escrita, y la riqueza selvática y feérica de su léxico... En él la palabra era tan poderosa que casi alcanzaba a ser persuasiva automáticamente. Y es que nunca podía confundírsele con los que mantenían sus mismas ideas si empleaban otras palabras... Era la palabra lisa y llana, mucho más que la idea lo que operaba este fenómeno de sugestión colectiva, la palabra usada como instrumento de precisión y convicción. Algo semejante ocurre con el caudillo y el líder, y acaso esta engañosa similitud lo llevo a considerarse un conductor. Tenía adeptos fieles hasta el fanatismo... Esa influencia se aguzaba mediante la presencia física, según ocurría en quienes lo escuchábamos en el ámbito adecuado del teatro, y no podría dar impresión de ese poder de su persona sino con la palabra *fascinación* usada con frecuencia.⁷²

"Deslumbrante fuego artificial de metáforas", como lo definía Natalio Botana, el *fascinante* discurso fascista lugoniano hace evidente en su enunciado y recepción el poder de seducción y de convicción de ese "mago de la oratoria" que fue Lugones. Como sostuvo Borges, las "razones" de Lugones "casi nunca tenían razón, sus adjetivos y metáforas casi siempre"; mejor, quizás, habría que decir que su única razón fue su retórica y la verdad de su lenguaje.

Desde Adorno y Horkheimer y sus estudios sobre La personalidad autoritaria⁷³ hasta Hannah Arendt y su trabajo

sobre Los orígenes del totalitarismo⁷⁴, la teoría crítica no ha dejado de insistir en la dimensión de verdad de la propaganda y del discurso fascista. Suerte de *strip-tease* ideológico, palabra sin intimidad, apelación directa a lo irracional e incondicionado, el fascismo, según Adorno, marca una ruptura en la concepción marxista de la ideología como "falsa conciencia". En la exposición repetitiva de sus objetivos, en la mezcla de contundencia, franqueza y descaro con que afirma su voluntad totalitaria de poder, la propaganda fascista no puede ser considerada, según Adorno, una "legitimación racional del orden existente" sino, por el contrario, un enunciado puramente instrumental inmune a toda refutación crítica.⁷⁵ "Fascinante fascismo", llama Susan Sontag, a esa suerte de *sex appeal* que en el discurso autoritario invoca de forma directa las pulsiones irracionales del sujeto.⁷⁶

Repudiando explícitamente cualquier dialéctica argumentativa, toda lógica o razón, el *fascinante* discurso fascista lugoniano, inconsistente, caótico y, por momentos, según sus críticos, enloquecido, deja leer la capacidad performativa de lo que Lacan llamaría la "instancia de la letra" en el discurso político, es decir, el poder de la pura instancia significante.⁷⁷ Trascendiendo cualquier contenido ideológico, la verdad y eficacia del discurso fascista lugoniano radicó en su forma y en su uso del lenguaje. Como

la propaganda fascista, carente, según Adorno, de contenido e intimidad, el discurso político lugoniano parece querer y poder decirlo *Todo*; un enunciado puro que, más allá del doblez o de la máscara que identifica toda ideología, no dice sino lo que dice: la expresión brutal de una fuerza carente de todo sentido que trascienda su dimensión imperativa.

En su forma y uso del lenguaje, Lugones materializa la forma pura de la política entendida como administración y ejercicio del poder. En su explícito rechazo de toda lógica o razón, la imposición normativa que articula el mensaje autoritario lugoniano enuncia una ley pura que, más allá de toda posible racionalización, se afirma y se sostiene como un discurso de amor. El secreto del carisma y el atractivo erótico del Lugones *meneur*, la fascinación reverencial que despertó su palabra y su persona, hacen evidente la capacidad de enganche hipnótico de un enunciado compulsivo puro que, escapando a toda posible lógica racional, hace presente en su misma materialidad la fuerza de una consigna o el puro significante vacío.

En la propia materialidad de su enunciado, el discurso lugoniano parece poder hacer realidad su utopía heroica de una política sin ideología. "Trofeo espectacular de palabras bonitas", como lo llamó uno de sus críticos, el discurso fascista lugoniano, próximo al discurso psicótico, enuncia un lenguaje que no se soporta sino en la superficie espejeante de sus signos, una voz hipostática que, vacía de todo

sentido, no se sostiene sino como pura y constante puesta en escena. Discurso directo, "verdadero" y "sincero", la verdad última de la política heroica lugoniana, de su política sin política, no es la mentira o la simulación de la "falsa conciencia", sino la verdad de una máscara hueca sin soporte reflexivo que la soporte, el *oximoron* de una ideología pura, una ideología heroica.

10. La "hora de la espada": el golpe.

Durante toda la década de los años veinte, la escritura lugoniana opera según la técnica del golpe de estado que en conferencias, llamadas angustiantes a un "Jefe" redentor, y la formación de grupos paramilitares, encuentra en el complot su forma privilegiada y en el ejército su aliado natural. En julio de 1923, en sus conferencias del Teatro Coliseo, Lugones propone la formación de un grupo paramilitar destinado a implementar su programa de defensa y construcción de la patria heroica. La Guardia Nacional Voluntaria que funda allí el poeta, toma como divisa la consigna "Patria, Honra y Valor". Especie de ejército privado, la Guardia Nacional Voluntaria, no pasó nunca de ser un proyecto. El verdadero destinatario, receptor y actor del discurso fascista lugoniano fue el ejército argentino. En diciembre de 1924, en Lima, en el ya muchas veces citado discurso de la "hora de la espada", Lugones interpela directamente al ejército como salvador de la patria asediada por la

demagogia. Los militares, "la limpia y joven espada del comando argentino" (LPF 14), fueron los fundadores de la nación, y ellos serán nuevamente los encargados de rescatarla en este momento histórico definitivo para la supervivencia de la nación. "La patria", dirá Lugones "no tiene mejor cariño que su espada ni voz más alta que su clarín". (LOP 37)

La relación del poeta con el ejército es de larga data. Ya en 1909 Lugones dicta en el Círculo Militar el ciclo de conferencias que componen El ejército de la Ilíada. Esta relación, sin embargo, adquiere mayor organicidad a partir de la década de los veinte. El constante diálogo del poeta con oficiales del ejército en el Círculo Militar, en donde todas las tardes practica esgrima, facilita, por otra parte, la integración del escritor en la editorial de la institución que publica en 1930 los artículos que componen La patria fuerte. El texto, distribuido entre los socios del Círculo Militar, tuvo gran difusión entre los oficiales del ejército argentino.

Lugones está en el centro de la trama civil del golpe de estado del 6 de septiembre de 1930 que derroca al presidente Hipólito Yrigoyen inaugurando una nueva tradición militarista argentina. Desde 1927, el poeta colabora con el periódico conservador La Fronda y mantiene una estrecha relación con el grupo nacionalista y antiyrigoyenista de La Nueva República formado por Julio y Rodolfo Irazusta, Juan Carulla y Cesar E. Pico. Por intermedio de este grupo, en julio de 1930, el

poeta entra en contacto con el general José E. Uriburu. Momento epifánico en la vida del escritor, Lugones encuentra en Uriburu a su "Jefe" soñado. La pluma del poeta parece poder hacer realidad sus delirios fascistas y su "hora de la espada".

Escriba y tribuno del general Uriburu, Lugones elabora el discurso que prepara y legitima el golpe de estado de 1930. A pedido del "Jefe", Lugones redacta la proclama que, arrojada desde los aviones militares, anuncia a la ciudad de Buenos Aires el programa y los objetivos del golpe militar. El texto condensa del "pensamiento" político lugoniano. Frente al "desquiciamiento del país", el caos y la ruina de la patria, la "corrupción administrativa", la "anarquía universitaria", la "politiquería como tarea primordial del gobierno", la "exaltación de lo subalterno", el abuso, el atropello, el fraude, el "latrocinio y el crimen", Lugones anuncia la "reacción salvadora" de las fuerzas armadas y de un "grupo de ciudadanos eminentes". Frente a la enfermedad que vive el país, el poeta postula la necesidad de una clínica que incluye la necesidad de transformaciones institucionales de corte fascista: la disolución del Congreso y la reforma de la organización política del país. El manifiesto anuncia una acción revolucionaria y promete una revisión de la arquitectura del estado; una tarea que Lugones legitima en la memoria honrosa de los padres heroicos de la patria:

Invocamos, pues, en esta hora, el nombre de la patria y la memoria de los próceres que impusieron a las futuras generaciones, el sagrado deber de engrandecerla; y en lo alto de la bandera, hacemos un llamamiento a los corazones argentinos para que nos ayuden a cumplir ese mandato con honor.⁷⁸

Verdadera apoteosis épica, la revolución militar del 6 de septiembre de 1930 constituye la consagración de la prédica heroica y fascista lugoniana. El ejército, la secta de los puros, y su "Jefe", el mítico "El" con el que sueña el poeta, asumen efectivamente la gloriosa tarea de "limpiar" la patria. Lugones no sólo redacta el manifiesto público del golpe de estado, sino que también diseña la primera página de La Nación que el domingo 7 de septiembre informa a la ciudad el triunfo de la revolución.⁷⁹ El terceto lugoniano que encabeza el periódico sintetiza la dimensión épica que adquiere el evento para el escritor. "Una multitud dispuesta al heroísmo salió ayer a las afueras de Buenos Aires, cargó con el Colegio Militar como bandera y toda la ciudad se le sumó al regreso".⁸⁰

Consejero del general José Uriburu, Lugones redacta, a poco después del triunfo de la revolución, un "Informe confidencial" destinado a modelar la política del gobierno revolucionario. Las medidas allí propuestas llevan la impronta de su totalitarismo heroico. Frente a la "orgía electoral" que supone la democracia, el poeta soldado propone la derogación del sufragio universal y el establecimiento del voto calificado. Una política de orden y autoridad que busca

el fortalecimiento de los poderes del estado a través de una represión violenta de cualquier disenso o diferencia, y la anulación de las libertades y derechos del ciudadano: cancelación de elecciones, libertad de prensa, autonomía universitaria, etc.⁸¹ Como escribe Lugones, lo que le hace falta al país es "más revolución y menos política". Una revolución que, al margen de la política, busca hacer del país una patria absoluta y autoritaria, una Argentina épica que, para el héroe guerrero, no es sino una Argentina fascista.

El constante intervencionismo militar en la Argentina del siglo XX contó siempre con el apoyo civil mediante un discurso que legitimaba a las fuerzas armadas en su rôle mesiánico de salvadoras de la integridad de la nación. Lugones es la figura fundadora de este discurso.⁸² La participación del poeta en la gestación y desarrollo del golpe militar funda una forma y una metodología de triste éxito en la historia argentina contemporánea. La invocación al ejército como secta de elegidos, su construcción de las fuerzas armadas como depositarias y garantía de las esencias de la nación, su sueño de una figura dictatorial encargada de poner orden en la "casa" nacional, su postulación de una "Argentina potencia", su construcción de una diferencia monstruosa en la figura del otro, articulan una retórica autoritaria que se repite en la Argentina contemporánea. Una

prueba más, quizás, del éxito de la invocación profética de ese bardo del militarismo; la infausta prolongación de una "hora", transformada en atroces "años de la espada".

Notas

¹ Leopoldo Lugones, Estudios helénicos 23.

² "Desde cualquier parte que querramos ver al país, hay uno, dos o tres hombres que se interponen en el camino como diciéndonos con su violencia, con su desconcierto, que ellos están ahí haciéndole guardia al país... Uno, dos o tres. ¿Quiénes? Uno, Sarmiento. Dos, Lugones. No prosigamos el escrutinio. Ya está Lugones con nosotros. Exactamente, desde cualquier parte que querramos ver al país, ahí está Lugones con su despliegue potencial y rústico de ricas energías". Dardo Cúneo, El romanticismo político (Buenos Aires: Transición, 1955) 35.

³ "No tuvo... la patria mayor cantor que Lugones, nadie había de honrar con más puro fervor patriótico a la bandera azul y blanca". Arturo Capdevila, Lugones 226.

⁴ Eduardo Mallea, Adiós a Lugones (Buenos Aires: Problemas Americanos, 1942) 16.

⁵ Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Lugones, retrato sin retocar 71-6.

⁶ Borges sostiene que leer a Lugones exige trascender el tono polémico de sus estridentes pronunciamientos políticos y profundizar en la dimensión formal de su escritura. "Lo esencial de Lugones era la forma", escribe Borges. "Sus razones casi nunca tenían razón; sus adjetivos y metáforas casi siempre. De ahí lo conveniente de buscarlo en aquellos lugares de su obra no maculados por la polémica: en las páginas descriptivas de Historia de Sarmiento y de El payador... o en algún admirable cuento fantástico". "Leopoldo Lugones", Sur 41 (1938): 58.

⁷ Estos tres trabajos, característicos de lo que podemos catalogar como una aproximación formal y estilística a la obra de Lugones, centran su estudio en la producción poética del escritor desestimando la evidente dimensión política y nacional de su obra, mucho más evidente a partir de 1910. Guillermo Ara, Leopoldo Lugones. La etapa modernista (Buenos Aires: Industrias Gráficas Aeronáuticas, 1955); Juan Carlos Ghiano, Lugones escritor. Notas para un análisis estilístico (Buenos Aires: Raigal, 1955) y Gwen Kirkpatrick, The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig and the Voices of Modern Spanish American Poetry (Berkeley: University of California Press, 1989).

⁸ Marysa Navarro Gerassi, estudiando a Lugones dentro del

contexto del pensamiento nacionalista, advierte que: "Lugones, el político, el dilettante político, no puede ser analizado separadamente del Lugones poeta". Sin embargo, su trabajo, de corte histórico-ideológico, no se detiene en análisis de la obra de Lugones escritor y poeta. Otro tanto puede decirse de los estudios de Enrique Zuleta Alvarez y Alfredo Canedo, también dedicados exclusivamente a la historia del pensamiento político nacionalista.

⁹ Carlyle escribe a propósito de la dimensión nacional de la figura de Dante como héroe y poeta: "Yes, truly, it is a great thing for a Nation that it gets an articulate voice; that it produces a man who will speak forth melodiously what the heart of it means! Italy, for example, poor Italy lies dismembered, scattered asunder, not appearing in any protocol or treaty as a unity at all; yet the noble Italy is actually one: Italy produced its Dante; Italy can speak!". On Heroes 341.

¹⁰ Lukács sostiene que en un mundo orgánico como el épico todo evento heroico adquiere una significación que trasciende el orden individual para inscribirse en un complejo vital mayor: llámese familia o nación. "The epic hero is, strictly speaking, never an individual", escribe Lukács. "It is traditionally thought that one of the essential characteristics of the epic is the fact that its theme is not a personal destiny but the destiny of a community". The epic and the Novel 66-7.

¹¹ "The world of the epic", apunta Bakhtin, "is the national heroic past: it is a world of 'beginnings' and 'peaks times' in national history, a world of fathers and of founders of families, a world of 'firsts' and 'bests'". "Epic and Novel", Dialogic Imagination 13.

¹² Véase el segundo capítulo de José Luis Romero, El desarrollo de las ideas en la Argentina del siglo XX (México: Fondo de Cultura Económica, 1965).

¹³ En La restauración nacionalista, estudio crítico de los sistemas pedagógicos europeos y argentino, Ricardo Rojas postula la educación como el método privilegiado de consolidación de la identidad nacional amenazada por la inmigración cosmopolita: "La nación es... la comunidad de los hombres en la emoción de un mismo territorio, en el culto de las mismas tradiciones, en el acento de la misma lengua, en el esfuerzo de los mismos destinos". Restaurar la "argentinidad" exige para Rojas el desarrollo de una pedagogía de carácter mítico patriótico basada en las "humanidades modernas" --historia, filología, geografía, instrucción cívica-- destinadas a fomentar el amor y el

conocimiento del país. Ricardo Rojas, La restauración nacionalista (Buenos Aires: Librería de la Facultad, 1922) 194. Sobre el nacionalismo de Ricardo Rojas véase Earl T. Glauert, "Ricardo Rojas and the Emergence of Argentine Cultural Nationalism", Hispanic American Historical Review 43 (1963): 1-13.

14 En 1934 Ramiro de Maeztu, define el concepto de hispanidad como una comunidad cultural y religiosa resultado de la acción misionera de un España católica anclada en los ideales de la contrareforma. Frente a la crisis de modernidad y a los valores materiales del mundo anglosajón, Maeztu postula "una vuelta al pasado", un retorno a la tradición del espíritu católico fundado, no sólo en la religión, sino también, en la patria y la raza. Defensa de la hispanidad (Madrid: Gráfica Universal, 1935).

15 En El solar de la raza, Manuel Gálvez define la España católica como la matriz de la identidad nacional: "España es para nosotros los argentinos la casa solariega y blasonada que debemos amar". El discurso hispanista de Gálvez se funda en una defensa del lenguaje, "elemento caracterizador de las razas" y en un idealismo crítico de los valores materiales de la modernidad capitalista. Manuel Gálvez, El solar de la raza (Madrid: Saturnino Calleja, 1920). Para un estudio de Gálvez y su lugar y trascendencia en el nacionalismo argentino, véase: Mónica Quijada, Manuel Gálvez, 60 años de pensamiento nacionalista (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985).

16 La construcción de la Grecia clásica como estado estético tiene su origen en el romanticismo alemán. José Enrique Rodó es el fundador en América Latina de esta lectura estetizante de la Grecia clásica. Frente a la concepción utilitaria de la vida, a la mediocridad "americanista", y al imperio de la muchedumbre característico de la modernidad, Rodó postula la importancia del legado latino y del "sentimiento de lo bello" para la "educación del espíritu". A propósito del "milagro griego" y de la facultad de síntesis y armonización de esa "civilización de la belleza", Rodó escribe: "La belleza incomparable de Atenas, lo imperecedero del modelo legado por sus manos de diosa a la admiración y el encanto de la humanidad, nacen de que aquella ciudad de prodigios fundó su concepción de la vida en el concierto de todas las facultades humanas, en la libre y acordada expansión de todas las energías capaces de contribuir a la gloria y al poder de los hombres". "Ariel", Obras completas, ed. Emir Rodríguez Monegal, (Madrid: Aguilar, 1957) 210. Sobre el mito del estado estético y su desarrollo en el pensamiento alemán, véase: Josef Chytry, The Aesthetic State. A Quest in Modern German Thought (Berkeley: University of California Press,

1989).

17 Señalando la importancia de los mitos, Lugones escribe en Prometeo: "Estudiarlos, equivale... a desentrañar las raíces mismas de nuestra civilización, comprendiéndola y por lo tanto adquiriendo la facultad de desarrollarla racionalmente, a la vez que proporcionándonos el supremo goce espiritual de vivir una hora de inmortalidad en la resurrección consciente del pasado".(PRO 12)

18 En su clásico ensayo sobre "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Walter Benjamin sostiene que la proyección de los valores "auráticos" de la obra de arte en el espacio de la política constituye una marca de identidad de todo proyecto fascista. Frente a la guerra, como culminación fascista del esteticismo político, Benjamin, próximo a los planteos y propuestas estéticas de Bertold Brecht, sostiene la necesidad de politizar el arte como un arma en la lucha política y estética contra el fascismo. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Discursos interrumpidos, trad. Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1987) 17-57.

19 A propósito de la concepción estética de la política que Lugones desarrolla en Prometeo, resulta significativo el siguiente comentario del crítico nacionalista Ramón Doll: "La política, las ideas políticas, sus conceptos, y sus convenciones políticas, fueron simplemente para Lugones una de las tantas maneras de producir lo bello, encantando y encantándose en el ejercicio". Lugones, el apolítico y otros ensayos (Buenos Aires: Peña Lillo, 1966) 15.

20 La construcción del monumento a la patria, y de la patria como monumento, que proyectó la empresa política y estética lugoniana hacia el Centenario exige, según Lugones, el "amor del pueblo". "No es concebible un monumento del pueblo sin que éste lo ame y lo comprenda", sostiene el poeta. "Para que tal suceda, menester es incorporarle un ideal del pueblo, con mayor necesidad ahora, cuando las fuerzas sociales, perdida ya toda consideración de humanidad, de cariño de respeto mutuo, encamínanse al choque como entidades abstractas. Ese ideal del pueblo no es otro que la justicia universal en la paz futura". (PL 24)

21 A propósito de esta tarea de construcción estética de la nación como monumento, Lugones escribe en Odas seculares:

Y tú entre todas, si, genial maestro,
Digno de ti, formárate, divina,
La estatua que concibo, hija de mi estro,
En tu metal epónimo, Argentina.

A mis hermanos en tu amor la entrego,
 Transustanciando en líricos caudales
 Mi tesoro filial, al hondo fuego
 Que sintetiza fuerzas primordiales. (OPC 429)

²² Lugones escribe en Odas seculares la escena íntima y familiar del goce de la patria en los siguientes términos:

Así en profunda intimidad de infancia,
 El día de la patria en mi memoria,
 Vive a aquella dulzura incorporado
 Como el perfume a la hez de la redoma.
 ¡Feliz quien como yo ha bebido patria,
 En la miel de su selva y de su roca! (OPC 472)

²³ En su representación de la nación como una *Madre-Patria* pródiga y acogedora, Lugones se inserta en una larga tradición de construcción imaginaria de la nación. Como lo ha estudiado Francine Masiello la representación de la nación conforme los valores de estabilidad, orden y progreso de la "maternidad republicana" constituye un tópico de la literatura latinoamericana del siglo XIX. "The representation of the unified family served the stability of the emerging nation. It became a model for the reproduction of national values and for the advancement of state ideology. It provided an equilibrated version of domestic life in the newly independent society and challenged any evidence of a national anarchy or chaos... Domestic order was designed to show the basis of national prosperity". Between Civilization and Barbarism. Women, Nation, and Literary Modern Argentina (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1992) 18.

²⁴ Véase la sección 8 del capítulo V titulada "La mujer y el discurso liberal".

²⁵ Desde fines del siglo XIX, el poema de José Hernández había suscitado comentarios elogiosos de Pablo Subieta, Miguel de Unamuno, Marcelino Menéndez y Pelayo, y Martiniano Leguizamón. Junto con Lugones, el otro gran lector del texto de José Hernández es Ricardo Rojas. En su Historia de la literatura argentina, Rojas, muy próximo a la lectura mítico-heroica que despliega Lugones en El payador, define al Martín Fierro como "la expresión épica de nuestra nacionalidad". "Hay en el Martín Fierro", apunta Rojas, "un tipo humano: el gaucho; y una acción épica: la lucha del protagonista con su medio. Ese medio es la pampa, o sea el crisol de nuestra raza y la sede de nuestra nacionalidad". En contraste con Lugones, sin embargo, la filiación histórico-literaria de El payador no remite para Rojas a La Ilíada, sino a la épica medieval, a El cantar del Mio Cid y a

la Chanson de Roland. Ricardo Rojas, Historia de la literatura argentina, Tomo II, (Buenos Aires: Librería "La Facultad", 1924) 815. Para una historia de la lectura e interpretación del Martín Fierro, véase: J. Isaacson, Martín Fierro. Cien años de crítica (Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1986).

26 "El carácter nacional no es necesario sino a este género de poesía; y de tal modo, que toda poesía empieza a ser épica, apenas resulta inevitablemente nacional...El objeto primordial de la épica encuéntrase, así, imperiosamente vinculado a la idea de patria. Más que vinculado refundido con ella hasta formar una misma cosa".(PA 29)

27 El proceso lógico que sigue la canonización lugoniana del Martín Fierro como poema épico nacional en El payador tiene, según Rafael Olea Franco, la forma de un silogismo: "a) un poema épico expresa los rasgos característicos de un pueblo o una raza; b) el Martín Fierro es un poema épico, y c) luego entonces, el Martín Fierro es la expresión máxima de la identidad nacional argentina". El otro Borges. El primer Borges (México: Fondo de Cultura Económica, 1993) 49.

28 Cf. Pierre Clastres, Le grand parler (Paris: Seuil, 1974) donde estudia el lugar y la función tradicional del profeta como enunciador ritual de una palabra mítica revelada.

29 La lectura lugoniana del Martín Fierro constituye una intervención en el espacio genérico de la poesía gauchesca. Un género marcado y definido, según Josefina Ludmer, por el "uso letrado de la cultura popular" y por el debate/guerra que supone la constitución del estado nacional argentino en el siglo XIX. Ludmer sostiene que el "uso" lugoniano de la gauchesca resulta significativo en una coyuntura como el Centenario, en donde se plantea nuevamente el problema de la identidad nacional. Para Ludmer, sin embargo, Lugones "usa" y funda a la gauchesca en otra voz y en otro espacio genérico. Cuando la patria estaba ocupada por la presencia de esa nueva otredad "bárbara" que encarna el inmigrante, la construcción de la figura mítica del gaucho le exige a Lugones, según Ludmer, el "uso" de la voz y el género de la épica heroica. El género gauchesco. Un tratado sobre la patria (Buenos Aires: Sudamericana, 1988) 50.

30 Elemento semibárbaro, el gaucho y la arcadia original de la pampa primitiva se habían perdido para Lugones ante el incontenible avance de la civilización. La desaparición del gaucho, llega a decir el poeta, "es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su sangre indígena".(PA 51) En un reciente estudio sobre la tradición

rural en la literatura argentina, Graciela Montaldo ha señalado el papel clave de Lugones en la integración mitológica del gaucho en la "cultura superior" letrada. Para Montaldo, Lugones construye una tradición nacional con el gaucho tomando su figura como un "resto" o "despojo" de la cultura popular. "Desde los despojos de la cultura argentina que ningún letrado dejaba de considerar como tales", Lugones "construye una tradición que participa de lo superior de la cultura universal y en la que los letrados son protagonistas". La canonización lugoniana del Martín Fierro supone para Montaldo "la conversión de lo popular en arqueología letrada", y del gaucho en pieza de museo. Graciela Montaldo, De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993) 69.

31 Richard P. Martin define el *mûthos* griego como un "authoritative speech act". En todo poema épico, el héroe, así como el poeta que canta sus hazañas son, según Martin, "performers" de una palabra mítica cargada de un poder y de una autoridad creadora; un enunciado performativo que representa y constituye al héroe y al poeta como figuras épicas en el acto de su enunciación. The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad (Ithaca: Cornell U.P., 1989).

32 En un reciente estudio sobre Heidegger, Philippe Lacoue-Labarthe ha definido esta capacidad performativa del mito como el "mito del mito". "This perfect circularity", escribe Lacoue-Labarthe, "means nothing less than this: the myth (of the race) is the myth of the myth, or the myth of the formative power of myths. It is the myth of 'mythopoiesis' itself, of which the type, by the very logic of aesthetico-political immanentism, is both productive of and produced by fiction. Moreover, this is why myth, signifying nothing other than itself, is a product of pure self-formation and finds its truth or its verification as the self-foundation of the people (or the race) in conformity with its type". Heidegger, Art and Politics, trans. Chris Turner (Cambridge: Basil Blackwell, 1990) 95.

33 En un trabajo que toma como referentes teóricos los aportes de Pierre Bourdieu, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo analizan el estado y constitución del campo intelectual argentino en la época del Centenario. Discutiendo el valor y sentido de la lectura del Martín Fierro que Lugones realiza en el período, Sarlo y Altamirano escriben: "Si el texto de Hernández contenía el secreto de la nacionalidad volver a él significaba resucitar esa verdad primordial... para afirmar, a través del mito de origen, el derecho tutelar de la elite de los 'criollos viejos' sobre el país.... ¿Y quién mejor que

el escritor para ejercer, por delegación, ese derecho? La misión especial del artista, un tema mediante el cual el escritor legitimaba simbólicamente su nuevo lugar en la estructura social se cargaba de cometidos concretos: es decir la verdad de los orígenes, fundar la tradición, espiritualizar el país". "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", Hispanamérica 25-26 (1980): 50.

³⁴ En todo proceso de identificación, la fascinación hipnótica y alucinatoria que sostiene la identificación con un discurso o una imagen se funda, según Freud, en la cancelación de la instancia crítico moral y social que encarna el *Ideal del Yo*. Véase su "Introducción al narcisismo", Obras completas, Vol. II, 2017-34; y su "Psicología de las masas y análisis de 'Yo'", Obras completas, Vol. III, 2563-603.

³⁵ Para una historia del Comité Nacional de Juventud y su importancia en la genealogía de los grupos de ultraderecha argentina, véase: Sandra McGee Deutsch, Counterrevolution in Argentina, 1900-1932. The Argentine Patriotic League (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1986) 70-74.

³⁶ Julien Benda, La trahison des clercs (Paris: Grasset, 1928).

³⁷ Zeev Sternhell, Ni droite, ni gauche. L'idéologie fasciste en France (Paris: Editions Complexe, 1987).

³⁸ El concepto de "momento de verdad", como momento de crisis y de resolución trágica, ha sido desarrollado por Franco Moretti en un trabajo que traza una de geografía literaria e intelectual del modernismo, la novela y la tragedia en la Europa del siglo XX. "The Moment of Truth", New Left Review 159 (1986): 39-48. Para una lectura de la importancia de la guerra como momento de crisis epifánica en Céline y Jünger, véase: Julia Kristeva, Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection (Paris: Seuil, 1980); y Russell A. Berman, "Written Right Across Their Faces: Leni Riefenstahl, Ernst Jünger, and Fascist Modernism", Modern Culture and Critical Theory (Madison: The University of Wisconsin Press, 1989) 27-42.

³⁹ La identificación entre Francia y la figura de la *Madre-Patria* es una constante en la escritura lugoniana. En su "Canto a Francia", el poeta escribe:

Dulce Francia, Madre Nuestra,
Madre de los hombres libres,
Que convocas con que vibres

El clarín a tu palestra.(MB 222)

⁴⁰ Representante de la ley y del despótico "dogma de la obediencia", Guillermo II es para Lugones una figura monstruosa. Como Julio César, como Felipe II, y como Napoleón, Guillermo II adquiere en los textos lugonianos el estatuto de una fiera que no conoce sino la sed de poder y la furia de la violencia. "Representa el supremo egoísmo de la dominación universal o el sometimiento del mundo", escribe Lugones en La torre de Casandra. "Así, para no remontar demasiado en la historia, vemos cómo se parecen, a pesar de las circunstancias y tiempos tan diversos, la España de Carlos V y los Felipes, la Francia de Napoleón y la actual Alemania de Guillermo II".(LTC 81)

⁴¹ Leopoldo Lugones, "La Francia trágica", La Nación, 14 de agosto de 1921, 2da. sección: 1.

⁴² Ruskin es una presencia constante en la escritura lugoniana. La cacolita lleva la impronta de esa "influencia". Sin ser nunca explícitamente citado, sin embargo, el texto de Proust, "En mémoire des églises assassinées", Pastiches et mélanges (Paris: Editions de la Nouvelle Revue Française, 1921) 91-209, constituye la inspiración directa de la lectura e interpretación lugoniana del bombardeo de la catedral de Reims por las fuerzas alemanas. Véase "La catedral muerta", La Nación, 16 de septiembre de 1924: 4.

⁴³ Leopoldo Lugones, "La catedral muerta", La Nación, 16 de septiembre: 4.

⁴⁴ Lo Real se presenta en la experiencia analítica, según Lacan, "bajo la forma de lo que tiene de *inasimilable* --bajo la forma del trauma". Hueco en la simbolización, cueva para nosotros, el trauma se inscribe según Lacan como una "experiencia de verdad" que trasciende el principio de placer. "En efecto", sostiene Lacan, "el trauma es concebido como algo que ha de ser taponado por la homeostasis subjetivante que orienta todo el funcionamiento definido por el principio de placer". El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 63.

⁴⁵ Para una historia del discurso anti-inmigratorio argentino, véase el trabajo de Gladys S. Onega, La inmigración en la literatura argentina (1880-1910) (Santa Fe: Cuadernos del Instituto de Letras. Universidad Nacional del Litoral, 1965). En lo relativo a los efectos de la inmigración en el nacionalismo argentino y chileno, remitimos a Carl Solberg, Immigration and Nationalism. Argentina and Chile, 1890-1914 (Austin: University of Texas Press, 1970).

46 Sobre la figura del monstruo como "doble real" del héroe lugoniano y su función como condición de (im)posibilidad de su universo mítico-heroico, véase la sección 7 del capítulo III titulada "La cueva".

47 Ya en 1897, en un elogio de la figura paterna y autoritaria de Rozas, el Lugones "socialista" escribía en el periódico El Tiempo: "Dentro del concepto de gobierno, y con las modernas leyes científicas de la concurrencia vital, el único gobernante lógico es el tirano. La idea del mando es absolutamente autocrática. El que manda es siempre uno. El crimen del general Rozas es haber sido lógico ocupando solo todo el horizonte porque era el más grande de todos los hombres de su tiempo". (PLLL 59)

48 Sobre el función y caracterización de la mujer deseante en el imaginario lugoniano, véase la sección 7 del capítulo V titulada: "La diferencia sexual como problema lugoniano".

49 Sobre la seducción de la llamada fascista entre los intelectuales europeos, véase Alistair Halminton, The Appeal of Fascism. A Study of Intellectuals and Fascism (New York: Mac Millan, 1967).

50 En el culto místico de la violencia y la guerra, el fascismo pone en escena para Benjamin el espectáculo apocalíptico y fantasmagórico de una modernidad incapaz de dominar sus medios tecnológicos y de dar expresión política a ese nuevo actor social que son las masas. "Theories of German Fascism: On the Collection of Essays War and Warrior, edited by Ernst Jünger", New German Critique 17 (1979): 120-28.

51 Nicos Poulantzas, Fascism and Dictatorship: The Third International and the Problem of Fascism (London: New Left Books, 1974).

52 Wilhelm Reich, The Mass Psychology of Fascism, trans. Vincent R. Carfagno (New York: The Noonday Press, 1991).

53 Sobre la figura del "El" y el concepto lacaniano de *Un-Padre*, véase la sección 8 del capítulo IV, titulada: "El encuentro con el padre".

54 El militarismo lugoniano es para Cristián Buchrucker el resultado necesario de la actitud beligerante del escritor. "Esta nueva teoría del Estado, en la cual ya no existía diferencia entre el poder civil y el militar, era el resultado de una postura combativa... 'Todos' los recursos debían estar siempre preparados para la posibilidad de una

guerra. En una palabra, el gobierno militar aparecía como 'impuesto por la seguridad de la nación'. Nacionalismo y Peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955) (Buenos Aires: Sudamericana, 1987) 66.

55 Lugones desarrolla el concepto de nación "potencia" en cuatro artículos claves recogidos en La patria fuerte: "El concepto de potencia", "El principio de potencia", "El estado de potencia" y "El deber de potencia". (LPF 43-73).

56 En la economía paranoide que construye La grande Argentina, "[u]n país se basta cuando sabe explotar sus riquezas naturales con eficacia suficiente para no depender del exterior en ningún ramo indispensable de su existencia: porque el exterior puede ser rival o enemigo". (LGA 104)

57 George Bataille, "La structure psychologique du fascisme", Oeuvres Complètes, Vol. I (Paris: Gallimard, 1970) 339-371.

58 Más que una ideología política, el fascismo es para Kristeva, como para Bataille, la descarga ritual de una fuerza pulsional y una violencia sagrada. "Avant d'apparaître sous le nom de Hitler et dans le camps de concentration, le fascisme a puis l'air et a trouvé des complicités dans les reactions anti-monologique: les avant-gardes philosophiques et littéraires s'y sont mêlées (Heidegger-Pound). Le fascisme est le retour du refoulé dans le monologisme religieux ou politique". "Sujet dans le langage et pratique politique", Tel Quel 58 (1974): 25.

59 "El totalitarismo", sostiene Deleuze, "es fundamentalmente conservador. En el fascismo, por el contrario, estamos claramente ante una máquina de guerra. Y cuando el fascismo se construye un Estado totalitario ya no es en el sentido en que un ejército de Estado toma el poder, sino, por el contrario, en el sentido en que el que una máquina de guerra se apodera del Estado... En el fascismo, el Estado es mucho más suicida que totalitario. En el fascismo hay un nihilismo realizado". Gilles Deleuze y Félix Guattari, Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia 233.

60 A propósito de la venganza como instrumento de guerra, Lugones escribe en La organización de la paz: "Siempre que es menester ejecutar la justicia sobre el rebelde o el transgresor, cométese un acto de fuerza, que remonta a la primitiva venganza... Y este es, en lo moral, el profundo significado de la guerra". (LOP 13)

61 La grande Argentina, lo dice claramente en su exposición de propósitos: "Este libro es un acto de fe en la Patria, pero

también pretende formular un diagnóstico. Tiene así, por objeto, señalar a la Nación lo que puede hacer para desembarazarse de los elementos extraños".(LGA 23)

62 En lo relativo al monstruo como figura siniestra, véase la sección 3 del tercer capítulo titulada: "El otro monstruoso y la persecución de la impureza".

63 Leopoldo Lugones, "Informe confidencial al gobierno de José E. Uriburu", Crisis 14 (1974): 22.

64 Leopoldo Lugones (h), conocido como Polo Lugones, fue el Jefe de la Policía Federal de Buenos Aires durante la dictadura militar del Gral. José E. Uriburu en 1930. Su intervención represiva ha pasado a la historia por lo extremo y brutal de sus métodos. Se le atribuye el triste mérito de haber inventado el tormento de la picana eléctrica.

65 "Lugones fue el primer argentino no izquierdista que condenó en forma abierta el proceso democrático... Fue el primero que pidió al ejército que se convirtiera en árbitro de los conflictos políticos. Fue el primero que declaró el amor a la patria como único valor moral y político aceptable para todos". Marysa Navarro Gerassi, Los nacionalistas 44.

66 Natalio Botana, "Lugones ha ofendido la dignidad del pueblo argentino", Crítica, 18 de diciembre de 1924.

67 "Lugones es un loco de atar, o bien se hace el loco para servir los planes de gentes que abrigando los mismos propósitos reaccionarios, sin atreverse a confesarlos, tientan en esa forma lanzarlos a la circulación, por si algún día llegan a cuajar. De todos modos, para los locos peligrosos están los manicomios, y no es propio ni conveniente que se les invista de funciones oficiales". "Pidiendo la dictadura", La Vanguardia, 21 de diciembre de 1924: 4.

68 "Psicopatías lugonianas", Ultima hora, 20 de diciembre de 1924.

69 "Leopoldo Lugones analizado en la Cámara de Diputados", La Argentina, 27 de enero de 1924: 2.

70 "Ese modo de razonar, no se me escapa, esconde mal un odio virulento y enfermizo al más mínimo y verdadero movimiento de la razón. Y más exactamente no lo esconde, sino que por el contrario lo exhibe. Lugones cuando desrazonaba de ese modo no buscaba más que causar sorpresa, un tipo de sorpresa muy especial... creo que no sería difícil demostrar que el

secreto de Lugones consistía en la aspiración a convertirse en objeto de culto". Oscar Masotta, Leopoldo Lugones y Juan Carlos Ghiano: antimercantilistas 60.

71 Federico Ibarburen, Orígenes del nacionalismo argentino, 1927-1933, 224.

72 Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Lugones, retrato sin retocar 22-23.

73 Theodor W. Adorno, Else Frenkel-Bunswik, Daniel J. Levinson, R. Nevitt Sanford, The Authoritarian Personality, (New York, London: W.W. Norton, 1993).

74 Hannah Arendt, The Origins of Totalitarianism, (San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Co., 1975).

75 Sobre la propaganda fascista y su apelación a lo irracional, véase en especial Theodor W. Adorno, "Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda", Psychoanalysis and the Social Science, vol. 3 (New York: International U.P, 1951) 279-300.

76 En su lectura de la fascinación que el líder fascista despierta en las masas, Sontag establece una relación entre la "servidumbre voluntaria" que supone el ritual fascista y la fascinación que despiertan ciertas ceremonias sado-masoquistas. "Between sadomasochism and fascism there is a natural link", escribe Sontag. "Fascism is a theater as Genet said. As in sadomasochistic sexuality: to be part in a sexual theater, a staging of sexuality. Regulars of sadomasochistic sex are expert costumers and choreographers as well as performers... Sadomasochism is to sex what war is to civil life: the magnificent experience". "Fascinating Fascism", Under the Sign of Saturn (New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1980) 103.

77 Sobre la función de la instancia significativa y su articulación inconsciente, véase Jacques Lacan, "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud", Escritos 1 473-509. En lo relativo a su rôle en el discurso político fascista, remitimos a Slavoj Zizeck, "Les impasses de la 'desublimation répressive'", Aspects du malaise dans la civilization (Paris: Navarin, 1987) 160-73.

78 José María Sarobe, Memorias sobre la revolución del 6 de septiembre (Buenos Aires: Ed. Cure, 1957) 253.

79 El dato me fue suministrado por el Sr. Antonio Fernández, jefe de la sección de archivos del periódico La Nación y

confirmado por el Sr. Escribano, secretario de redacción del diario.

⁸⁰ La Nación, 7 de septiembre de 1930: 1.

⁸¹ Lugones hace explícitas y detalladas las medidas de represión política que debe llevar adelante el gobierno militar. En su "informe confidencial", al general Uriburu, el poeta soldado le escribe a su "Jefe": "Hay que reprimir también la propaganda subversiva de órganos como LA VANGUARDIA, que se difunde cada vez más en el interior, y que todos los días se burla con insolencia de las órdenes que recibe, publicando lo que se le antoja, como sucede con el fomento de la anarquía universitaria y con el insulto a nuestras mujeres con motivo de la formación de las damas legionarias. Es urgente medida de salud pública la deportación de esos extranjeros que redactan esos periódicos, empezando con los rusos Dickman que se jactan de que nadie se atreverá a tocarlos, exactamente como Botana; pues no es justo ni gallardo que sólo se manifieste rigor con el comunismo de alpargata". "Informe confidencial al gobierno del general José E. Uriburu", Crisis 14 (1974) 22.

⁸² Robert A. Potash, El ejército y la política en la Argentina, 1928-1945. De Yrigoyen a Perón (Buenos Aires: Sudamericana, 1971) 33; Alain Rouquié, Poder militar y sociedad política en la Argentina, trad. Arturo Iglesias Echegaray (Buenos Aires: Emecé, 1981) 173.

VII. La muerte como epílogo

"Solitario en su gloria, como el águila en su peñón, y como ella triste de fiereza y de soledad, ya no le queda más que la muerte. La muerte sabida y aceptada, que constituye la perfecta nobleza del varón. Porque es la muerte así lo que define al héroe".

Leopoldo Lugones¹

Lugones se suicida en el Tigre el 18 de febrero de 1938. Las circunstancias de su muerte son ya conocidas: el viaje en lancha hasta el recreo "El tropezón", el vaso de whisky y el cianuro. Lo abrupto de este punto final dispara las interpretaciones. La ensayística del "ser nacional" (Mario Amadeo² y Martínez Estrada³) atribuye el suicidio del poeta a la indiferencia de un país que ignorante y desagradecido vuelve el rostro a uno de sus héroes y padres fundadores. David Viñas considera el suicidio lugoniano como un "gesto" más del nihilismo característico del escritor.⁴ Borges compara la muerte de Lugones con el suicidio ritual de Petronio, Séneca y Mishima.⁵ Conocer las razones y las causas últimas del suicidio del escritor escapa, sin duda, cualquier interpretación. Trascendiendo el orden especulativo, puede decirse, sin embargo, que la muerte de Lugones se prefigura en su escritura; y que es desde el relato que se allí se narra donde cobra sentido quizás este último y sorpresivo "acto", que ya no "gesto", del escritor. Interrogarse por el significado de una muerte es también preguntarse por el sentido de una vida. Como escribe Albert Camus en Le mythe de

Sisyphe, "ce qu'on appelle une raison de vivre est en même temps une excellente raison de mourir".⁶ Razón última de una vida, no será acaso el suicidio de Lugones un acto más, el último y verdadero acto quizás, de su carrera heroica

La muerte fue para Lugones el acto heroico por definición. "La muerte voluntaria aceptada en la serenidad de un desenlace necesario, constituye el heroísmo, es decir, la belleza exaltada a lo sublime".(EH 323) Construirse como héroe es prepararse para la muerte. La lección de La Ilíada es "la belleza con que enseña a morir".(EH 325) El ideal de la muerte épica es la respuesta lugoniana al problema que supone para su "Yo" narcisista el declive inexorable de las fuerzas y la fatalidad de la muerte. Allí donde el hombre se pierde en un destino que lo niega, la muerte voluntaria en el suicidio constituye para el guerrero lugoniano una forma de afirmarse heroico y soberano: "Nunca es más dueño de sí el hombre que en esa opción de la suprema libertad o de la justicia definitiva...la muerte es el último precio de la libertad y del honor que, en efecto, valen más que la vida".(EH 326) Frente a la posibilidad de una vida deshonrosa, frente al temor de ver mancillada su honra; el suicidio estoico constituye para el escritor la última posibilidad de afirmarse soberano en una salida "digna": "Dueño de su vida el hombre lo es también de su muerte; porque en las situaciones sin salida, ésta es, decían los antiguos, la única puerta de la libertad. El suicidio estoico

era un supremo derecho".(EH 146)

Más que salida o huida del presente, la muerte heroica, tal y como se postula en Lugones, es un medio destinado a inscribir la memoria del sujeto en la eternidad del mito. La muerte heroica glorifica eternamente un nombre. Ella transforma, como sostiene Vernant, a "un individuo, que ha dejado de ser, en la figura de un personaje del cual la presencia, en tanto muerto, se inscribe para siempre en la existencia del grupo".⁷ A través de la muerte el héroe logra construirse como tal. La "bella muerte", que es la muerte heroica, individualiza al sujeto y escribe su nombre en la memoria colectiva. La muerte consagratória y mitificadora se postula en Lugones como el destino inexorable de toda figura épica. Premonitorio, "Los mundos", el primer poema que el joven Lugones publica en 1894 augura para el poeta una muerte gloriosa. "El genio cuando emprende la batalla sabe que es condición de la victoria/ el heroico suicidio en que se mata".(PLLL 15)

El suicidio como acto heroico constituye el revés exacto del acto psicoanalítico. Si el acto psicoanalítico para Lacan supone una renuncia a la renuncia, la renuncia al sacrificio; un suicidio simbólico que excluye al sujeto del espacio intersubjetivo lo obliga a enfrentar su radical orfandad⁸; el acto heroico que es el suicidio en Lugones busca inscribir al sujeto como individualidad épica en la memoria

colectiva, construir al sujeto como un individuo privilegiado en el orden socio-simbólico comunitario.

Momentos antes de su muerte, Lugones escribe una nota dirigida al juez de instrucción encargado de levantar su cadáver. En sus últimas palabras, el poeta parece querer borrar su nombre y su memoria:

No puedo concluir la Historia de Roca. Basta. Pido que me sepulten en tierra, sin cajón y sin ningún signo ni nombre que me recuerde. Prohíbo que se dé mi nombre a ningún sitio público. Nada reprocho a nadie, el único responsable soy yo de todos mis actos.⁹

La muerte heroica del poeta tuvo el efecto contrario. La muerte de Lugones consagró para el escritor un nombre en la sociedad y la historia de la literatura argentina. Tal vez hoy sus libros ya no se lean, sin embargo, su nombre se invoca canónico el 13 de junio de cada año, aniversario del nacimiento del poeta y día del escritor en la Argentina. La celebración de una memoria que complementa su nombre incrustado en el asfalto de una de las infames autopistas construidas por la dictadura militar argentina en la década de los 70: "la Lugones". Resulta patético, pero no por ello deja de ser verdad: la empresa heroica lugoniana constituyó un éxito. Pese a su xenofobia, su misoginia y al autoritarismo de su proyecto heroico de identidad; o quizás, gracias a ello; Lugones, padre de la literatura argentina y "profeta de la hora de la espada", constituye uno de los pilares de eso que se ha llamado la "cultura nacional".

Notas

1 Leopoldo Lugones, Estudios helénicos 323.

2 "Al día siguiente de su muerte había el mismo tráfico en la ciudad. Cruzaba el gentío y los vehículos de siempre. Los rostros estaban llenos de sonrisas y las vidrieras de flores. No había sucedido nada. El pueblo que había ignorado su presencia, ignoró también su partida. No siguieron su ataúd las multitudes..."(R 25)

3 A propósito de la ignorancia de la "plebe" para con el "ser superior" que fue Lugones, Martínez Estrada escribe: "La multitud puede seguir ignorándolo muchos años todavía, derramada su indiferencia como el polvo de las librerías sobre los libros; la juventud puede buscar a maestros en otros héroes de mas paladinas virtudes. No importa. El no vivió ni escribió para nutrir apetitos voraces, sino para servir con lealtad y dignidad el mandato con que estaba ungido". Leopoldo Lugones, retrato sin retocar 91.

4 Asumiendo la voz de Lugones, Viñas escribe: "*Mis 'riquezas de registro' y mis 'saltos de escenario' tan asombrosos sólo ocultan mi vacío y mi nada. El nihilismo es lo que sigue a mi desprecio escéptico de siempre: sólo queda suicidarme y lo hago. A lo mejor asombro o confundo con este nuevo gesto*". Literatura argentina y realidad política 75.

5 "Se había jactado siempre de ser el marido más fiel de Buenos Aires. La conciencia de una infidelidad lo llevó, dicen, al suicidio. Esta causa no puede haber sido la única. Nunca una causa es única. En cierta habitación de un hotel del Tigre, que aún se muestra a curiosos, tomó en un atardecer del año 1938, una dosis de cianuro...Mucho antes había escrito: 'Dueño el hombre de su vida, lo es también de su muerte'. Este concepto es de índole pagana; podemos recordar a Petronio, Séneca y a Mishima". Jorge Luis Borges, "Prólogo", Leopoldo Lugones, Antología poética (Madrid: Alianza, 1982) 4.

6 Albert Camus, Le mythe de Sisyphe (Paris: Gallimard, 1942) 16.

7 Jean-Pierre Vernant, L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne (Paris: Gallimard, 1989) 4.

8 Sobre el sentido del "acto" psicoanalítico en términos lacanianos, véase Slavoj Zizek, Enjoy you Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out (New York & London: Routledge,

1992) 42-46.

9 Citado por Alberto Conil Paz, Leopoldo Lugones 467.

Bibliografía.

1. Obra de Leopoldo Lugones.

a. Libros y panfletos.

Lugones, Leopoldo. Primeras letras de Leopoldo Lugones. Guía preliminar y notas de Leopoldo Lugones, hijo. Buenos Aires: Centurión, 1963.

- . Las montañas del oro. 1897. Prólogo de Rubén Darío. Montevideo: Editorial Rioplatense, 1919.
- . Homenaje a la memoria de Emilio Zola. Buenos Aires: [sin editor], 1902.
- . Conferencia política leída en el Teatro Victoria el 6 de Noviembre de 1903. Buenos Aires: Imp. Juan Grant & hijo, 1903.
- . La reforma educacional. Un ministro y doce académicos. Buenos Aires: [sin editor] 1903.
- . Discurso pronunciado por el señor Leopoldo Lugones en el concierto organizado por la sociedad "Damas de la Providencia" en honor de Fray Fernando Trejo y Sanabria. Córdoba: La Moderna, 1904.
- . El imperio jesuítico. 1904. Prólogo de Jorge Luis Borges e introducción de Roy Bartholomew. Buenos Aires: Hyspamérica, 1985.
- . Los crepúsculos del jardín. 1905. Buenos Aires: Babel, 1926.
- . La guerra gaucha. 1905. Prólogo y notas de Leopoldo Lugones, hijo. Buenos Aires: Centurión, 1962.
- . Conferencia de Leopoldo Lugones, Corrientes Julio de 1905. Buenos Aires: Tipografía de J. Maggiolo, 1906.
- . Las fuerzas extrañas. Buenos Aires: A. Moen y Hermano, 1906.
- . Lunario sentimental. 1909. Edición de Jesús Benítez. Madrid: Cátedra, 1988.
- . Las limaduras de Hephaestos. Piedras liminares. Buenos Aires: A. Moen y Hermano, 1910.

- . Las limaduras de Hephaestos. Prometeo (Un proscrito del sol). Buenos Aires: Otero, 1910.
- . Didáctica. Buenos Aires: Otero, 1910.
- . Historia de Sarmiento. 1911. Buenos Aires: Comisión Argentina de Fomento Interamericano, 1945.
- . Elogio de Ameghino. Buenos Aires: Otero, 1915.
- . El ejército de la Iliada. Buenos Aires: Otero, 1915.
- . El problema feminista. San José de Costa Rica: Imprenta Grenas, 1916.
- . El payador. 1916. Prólogo de Jorge Luis Borges. Selección, notas y cronología de Guillermo Ara. Caracas: Ayacucho, 1979.
- . Mi beligerancia. Buenos Aires: Otero y García, 1917.
- . Las industrias de Atenas. Buenos Aires: Atlántida, 1919.
- . La torre de Casandra. Buenos Aires: Atlántida, 1919.
- . El tamaño del espacio. Buenos Aires: El Ateneo, 1921.
- . Acción. Las cuatro conferencias del Coliseo. Buenos Aires: Círculo Tradición Argentina, 1923.
- . Estudios helénicos. Buenos Aires: Babel, 1924.
- . La organización de la paz. Buenos Aires: La Editora Argentina, 1925.
- . El ángel de la sombra. Buenos Aires: M. Cleizer, 1926.
- . Nuevos estudios helénicos. Buenos Aires: Babel, 1928.
- . La patria fuerte. Buenos Aires: Círculo Militar, 1930.
- . La grande Argentina. 1930. Prólogo de Leopoldo Lugones, hijo. Buenos Aires: Huemul, 1962.
- . Política revolucionaria. Buenos Aires: Anaconda, 1931.
- . El estado equitativo. Ensayo sobre la realidad argentina. Buenos Aires: La Editora Argentina, 1932.
- . Roca. Prólogo de Octavio Amadeo. Buenos Aires: Comisión Nacional Monumento al Teniente General Julio A. Roca,

1938.

- . Obras poéticas completas. Prólogo de Miguel Obligado. Madrid: Aguilar, 1948.
- . El cancionero de Aglaura. Cartas y poemas inéditos. Ed. María Ines Cárdenas de Monner Sans. Buenos Aires: Ediciones Tres tiempos, 1984.

b. Artículos.

- Leopoldo Lugones. "Acción de teosofía". Philadelphia 6 (1898): 167-176.
- . "Licantropía". Philadelphia 3 (1899): 84-92.
 - . "Nuestro método científico." Philadelphia 2 (1900): 46-61.
 - . "Objeto de nuestra filosofía." Philadelphia 4-5 (1900): 793-799.
 - . "Nuestras ideas estéticas". Philadelphia 2 (1901): 151-161.
 - . "El triunfo de la antiestética". La Nación. 28 de noviembre de 1911: 8.
 - . "El imperio del mamarracho". Sarmiento. 18 de mayo de 1912: 1.
 - . "La buena pintura". La Nación. 25 de julio de 1914: 6.
 - . "La Francia trágica". La Nación. 17 de julio de 1921. 2da. sección: 1.
 - . "La Francia mártir". La Nación. 4 de septiembre de 1921. 2da. sección: 4.
 - . "La catedral muerta". La Nación. 16 de septiembre de 1921: 4.
 - . "Los campos de la muerte". La Nación. 18 de septiembre de 1921: 6.
 - . "La Francia inmortal". La Nación. 7 de octubre de 1921: 4.
 - . "La Francia heroica". La Nación. 9 de octubre de 1921: 4.

- . "La amenaza bárbara". La Nación. 8 de octubre de 1922. 2da. sección: 2.
- . "Las puertas de la barbarie". La Nación. 19 de noviembre de 1922. 2da. sección: 2
- . "Frente a los bárbaros". La Nación. 20 de diciembre de 1922. 2da. sección: 6.
- . "La moral de la barbarie". La Nación. 10 de enero de 1923: 6.
- . "La contracruzada". La Nación. 12 de enero de 1923: 6.
- . "Los cavadores del abismo". La Nación. 28 de enero de 1923: 4.
- . "La orden de los asesinos". La Nación. 27 de septiembre de 1925. Suplemento letras-artes: 8-9.
- . "Los caballeros del puñal". La Nación. 29 de noviembre de 1925. Suplemento letras-artes: 8-9.
- . "La doctrina del perfecto amor en la 'Vita Nuova'". La Nación. 1 de septiembre de 1935. 2da. sección: 1.
- . "La doctrina del perfecto amor en la la 'Vita Nuova'". La Nación 8 de septiembre de 1935. 2da. sección: 2.
- . "El amor heroico". La Nación. 15 de agosto de 1937. 2da. sección: 1.
- . "Las beatrices". La Nación. 30 de agosto de 1937. 2da. sección: 1.
- . "Diccionario portatil para simbolista". Boletín de la Academia Argentina de las Letras 91-92 (1959): 168.
- "Informe confidencial al gobierno de José E. Uriburu". Crisis 14 (1974):21-22.

c. Bibliografías.

Becco, Horacio Jorge. Leopoldo Lugones: bibliografía en su centenario (1874-1974). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1974.

Lermon, Miguel. "Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones; su obra impresa hasta 1900." Boletín Argentino de las Letras 7 (1959): 167-170.

---. Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones. Buenos Aires: Ediciones Marú, 1969.

2. Obra crítica sobre Lugones.

Altamirano, Carlos. "La fundación de la literatura argentina". Punto de Vista 7 (1979): 12-4.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". Hispanamérica 25-26 (1980): 33-59.

Ara, Guillermo. Leopoldo Lugones. La etapa modernista. Buenos Aires: Industrias Gráficas Aeronáuticas, 1955.

---. Leopoldo Lugones. Buenos Aires: La Mandrágora, 1958.

Bischoff, Efraín V. Aquel rebelde Leopoldo Lugones (sus primeros 22 años 1874-1896). Córdoba: Junta Provincial de Historia de Córdoba, 1981.

---. "Cincuentenario de la muerte de Lugones. Gil Paz y Gil Guerra". La voz del interior. 21 de febrero de 1988. 4a. sección: 4.

Borges, Jorge Luis. "El romancero". El tamaño de mi esperanza. Buenos Aires: Proa, 1926. 102-6.

---. "Leopoldo Lugones". Sur 41 (1938): 58.

---. "Prólogo". El payador. Leopoldo Lugones. Caracas: Ayacucho, 1979. IX-XXXVII.

---. "Prólogo". Antología poética. Leopoldo Lugones. Madrid: Alianza, 1982. 2-8.

Botana, Natalio. "Lugones ha ofendido la dignidad del pueblo argentino". Crítica, 18 de diciembre de 1924.

---. "Un argentino que aconseja a nuestro país la traición". Crítica. 24 de febrero de 1928: 2.

Canal Feijoo. Lugones y el destino trágico: erotismo, teosofismo y telurismo. Buenos Aires: Plus Ultra, 1976.

Canedo, Alfredo. Aspectos del pensamiento político de Leopoldo Lugones. Buenos Aires: Ediciones Marcos, 1974.

Capdevila, Arturo. Lugones. Buenos Aires: Aguilar, 1973.

- Chiappini, Julio. Borges y Lugones. Rosario: Editorial Zeus, 1990.
- Conil-Paz, Alberto. Leopoldo Lugones. Buenos Aires: Huemul, 1985.
- Croce, Marcela. "La montaña": jacobinismo y orografía. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1995.
- Cúneo, Dardo. El romanticismo político. Buenos Aires: Transición, 1955.
- . Leopoldo Lugones. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1968.
- Darío, Rubén. "Leopoldo Lugones". Obras completas. Vol. II. Buenos Aires: Afrodisio Aguado, 1950. 990-993.
- Dickman, Enrique. "Conciencias vendidas". La Vanguardia. 14 de 1903: 2
- Doll, Ramón. Lugones el apolítico y otros ensayos. Buenos Aires: Editorial Peña Lillo, 1966.
- Espejo, Miguel. "Leopoldo Lugones, impotencia y militarismo". La Razón. 7 de abril de 1985. Sección cultural: 1-4.
- Frazer, Howard M. "Apocalyptic Vision and Modernism's Dismantling of Scientific Discourse: Lugones's 'Yzur'". Hispania 79 (1996): 8-19.
- Gálvez, Manuel. "Desencuentros con Lugones." Amigos y maestros de mi juventud. Buenos Aires: Kraft, 1944. 219-239.
- García Analía y Marcela Fernández Vidal. Pirí. Buenos Aires: Ediciones La Flor, 1995.
- García Calderón, Ventura. "Le Génie intellectuel sud-américain". France-Amérique. (Mai 1921): 102-110.
- . Leopoldo Lugones. Genève: Revue France-Amérique, 1947.
- Ghiano, Juan Carlos. Lugones escritor. Notas para un análisis estilístico. Buenos Aires: Raigal, 1955.
- González, Eduardo. "Taras Bulba o La guerra gaucha: el payador en tiempos de la novela". The Historical Novel in Latin America. A Symposium. Ed. Daniel Balderston.

- Gaitherburg: Ediciones Hispamérica, 1986. 107-120.
- Gramuglio, María Teresa. "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor". Hispamérica 64-65 (1993): 5-22.
- Groussac, Paul. "Leopoldo Lugones". La Biblioteca 5 (1897): 481.
- Irazusta, Julio. Genio y figura de Leopoldo Lugones. Buenos Aires: EUDEBA, 1969.
- Jitrik, Noé. Leopoldo Lugones. Mito nacional. Buenos Aires: Palestra, 1960.
- Kirkpatrick, Gwen. The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1989.
- "Leopoldo Lugones analizado en la Cámara de Diputados". La Argentina, 27 de enero de 1924: 2.
- López Velarde, Ramón. "La corona y el cetro de Lugones". Obras. Ed. José Luis Martínez. México: FCE, 1986. 478- 481.
- Lugones, Leopoldo (hijo). Mi padre: biografía de Leopoldo Lugones. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1963.
- Magis, Carlos Horacio. La poesía de Leopoldo Lugones. México: Ediciones Ateneo, 1960.
- Mallea, Eduardo. Adiós a Lugones. Buenos Aires: Problemas Americanos, 1942.
- Marechal, Leopoldo. "Retrueque a Leopoldo Lugones" y "Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer". El periódico "Martín Fierro". Ed. Adolfo Prieto. Buenos Aires: Galerna, 1968. 61-68.
- Martínez Estrada, Ezequiel. Leopoldo Lugones, retrato sin retocar. Buenos Aires: Emecé, 1964.
- Masotta, Oscar. Leopoldo Lugones y Juan Carlos Ghiano: antimerchantilistas. Buenos Aires: Libreros y Editores del Polígono, 1983.
- Menegazzi, Francisco Luis. De la juventud de Leopoldo Lugones. Cartas desconocidas a Luis Alberto de Herrera. City Bell: Editorial El Aljibe, 1983.

- Monteleone, Jorge. "Lugones: canto natal del héroe". Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930). Ed. Graciela Montaldo. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. 161-180.
- Naharro-Calderón, José María. "Escritura fantástica y destrucción realista en Las fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones". Hispanic Review 62 (1994): 23-34.
- Nervo, Amado. "Leopoldo Lugones". Obras completas. Ed. Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Placarte. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1962. 388-397.
- Nosotros (Número extraordinario dedicado a Leopoldo Lugones) 26-28 (1938).
- Obligado, Carlos. La cueva del fósil. Diálogos increíbles sobre la vida literaria argentina. Buenos Aires: La Facultad, 1938.
- "Pidiendo la dictadura". La Vanguardia. 21 de diciembre de 1924: 4.
- "Psicopatías lugonianas". Ultima hora, 20 de diciembre de 1924.
- Rivera, Jorge. "El sí y no de Leopoldo Lugones". Crisis 14 (1974): 9-24.
- Terán, Oscar. "El payador de Lugones o 'la mente que mueve las moles'." Punto de Vista 47 (1993): 43-46.
- Yurkievich, Saúl. "Leopoldo Lugones o la pluralidad operativa". Celebración del modernismo. Barcelona: Tusquets, 1976. 49-75.
- Vidal Peña, Leónidas. El drama intelectual de Lugones. Buenos Aires: Librería Editorial "La Facultad", 1938.
- Viñas, David. "Suicidio del escritor burgués: Lugones". Literatura argentina y realidad política. Buenos Aires: Siglo XX, 1974. 70-77.

3. Bibliografía general.

- Abrams, M.H. The Mirror and the Lamp. London, Oxford, New York: Oxford U.P., 1953.

- Adorno, Theodor W. "Freudian Theory and the Pattern of Fascist Propaganda". Psychoanalysis and the Social Science. New York: International U.P., 1951. 279-300.
- . "On epic naiveté". Notes on Literature. Vol. 1. New York: Columbia, 1991. 24-29.
- Adorno, Theodor W., Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson and R. Nevitt Sanford. The Authoritarian Personality. New York, London: Norton, 1993.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological States Apparatuses". Trans. Ben Brewster. Lenin and Philosophy and Other Essays. London: New Left Book, 1971.
- Arendt, Hannah, The Origins of Totalitarianism. San Diego, New York, London: Harcourt Brace & Co., 1975.
- Barthes, Roland. Mythologies. Paris: Seuil, 1957.
- Bakhtin, M.M. Rabelais and His World. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana U.P., 1984.
- . Speech Genres & Other Late Essays. Trans. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- . The Dialogic Imagination. Trans. C. Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1987.
- Bass, Bernard. "Le désir pur. A propos de 'Kant avec Sade' de Lacan". Ornicar? 43 (1987): 56-91.
- Bataille, Georges. La part maudite. Paris: Minuit, 1967.
- . "L'abjection et les formes misérables". Oeuvres complètes. Vol. II. Paris: Gallimard, 1970. 217-221.
- . "La structure psychologique du fascisme". Oeuvres complètes. Vol. I. Paris: Gallimard, 1970. 339-371.
- . "L'expérience intérieure". Oeuvres complètes. Vol. V. Paris: Gallimard, 1973. 60-205.
- . El erotismo. Trad. Antoni Vincens. Barcelona: Tusquets, 1988.
- Baudelaire, Charles. Le peintre de la vie moderne, Constantine Guys. Paris: René Kiefer, 1923.
- Benda, Julien. La trahison des clercs. Paris: Grasset, 1928.

- Benjamin, Walter. "Theories of German Fascism: On the Collection of Essays War and Warriors edited by Ernest Jünger". New German Critique 17 (1979): 120-128.
- . Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1980.
- . Discursos interrumpidos. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1987.
- Bénichou, Paul. La coronación del escritor. México: FCE, 1981.
- . Les mages romantiques. Paris: Gallimard, 1988.
- Bellamy, Elizabeth J. Translations of Power. Narcissism and The Unconscious in Epic History. Ithaca and London: Cornell U.P., 1992.
- Berman, Russell A. Modern Culture and Critical Theory. Madison: The University of Wisconsin Press, 1989.
- Bloch, R. Howard. Medieval Misogyny & the Invention of Western Romantic Love. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1991.
- Blumenber, Hans. Work on Myth. Trans. Robert M. Wallance. Cambridge, MA.: The MIT Press, 1985.
- Botana, Natalio. El orden conservador. La política argentina entre 1880 y 1916. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.
- Buci-Glucksmann. "Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern". The Making of the Modern Body. Sexuality and Society in Nineteenth Century. Eds. Catherine Gallegher and Thomas Lacqueur. Berkeley: University of California Press, 1987. 220-229.
- Buchrucker, Cristián. Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955). Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- Cable, Carole. Albert Speer, Architec of the Third Reich: a Biograhly. Monticello, Ill: Vance Bibliographies, 1993
- Caillois, Roger. L'Homme et le sacrée. Paris: Gallimard, 1950.
- . Bellone ou la pente de la guerre Bruxelles: La renaissance du libre, 1967.

- Campbell, Joseph. The Hero with a Thousand Faces. Princeton: Princeton U.P., 1973.
- Camus, Albert. Le mythe de Sisyphe. Paris: Gallimard, 1942.
- Canetti, Elias. Masa y poder. Trad. Horst Voguel. Madrid: Alianza, 1987.
- Carlyle, Thomas. "On Heroes, Hero-Workshop and the Heroic in History". Vol. XII. The Works of Thomas Carlyle. New York: Peter Fenelon Collier, 1897. 233-461.
- Cassirer, Ernst. The Myth of the State. New Haven and London: Yale U.P., 1946.
- Céline, Louis Ferdinand. Voyage au bout de la nuit. Paris: Denoel, 1934.
- Chytry, Josef. The Aesthetic State. A Quest in Modern German Thought. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Clastres, Pierre. Le grand parler. Paris: Seuil, 1974.
- Clausewitz, Carl Von. On War. Trans. Michael Howard and Peter Paret. Princeton: Princeton U.P., 1984.
- Darío, Rubén. Obras completas. 7 vols. Madrid: Afrodisio Aguado, 1953.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre- textos, 1988.
- Derrida, Jacques. Éperons/Spurs. Trans. Barbara Harlow. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- . D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie. Paris: Galilée, 1983.
- De Vedia, Joaquín. Como los vi yo. Buenos Aires: Gleizer, 1922.
- Dickman, Enrique. Recuerdos de un militante socialista. Buenos Aires: Editorial La Vanguardia, 1949.
- Dolar, Mladen. "I shall be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny". October 58 (1991): 5-23.
- Douglas, Mary. Purity and Danger. An analysis of Concepts of Pollution and Taboo. New York, Washington, DC: Frederic

- A. Prager, 1966.
- Dumézil, Georges. Horaces et les Curiaces. Paris: Gallimard, 1942.
- . Heur et malheur du guerrier. Paris: Flammarion, 1985.
- Eagleton, Terry. The Ideology of the Aesthetic. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- Emerson, Ralph Waldo. "Heroism". Complete Writings. New York: WM. H. Wise & Co, 1929.
- Faye, Jean Pierre. Langages Totalitaires (Paris: Herman, 1972).
- Freud, Sigmund. Obras completas. Trad. Luis López-Ballesteros y De Torres. 3 vols. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- Gálvez, Manuel. El solar de la raza. Madrid: Saturnino Calleja, 1920.
- Girard, René. Violence and the Sacred. Trans. Patrick Gregory. Baltimore: The Johns Hopkins U.P., 1977.
- . Job: The Victim of His People. London: Athlone Press, 1987.
- Glucksman, André. Le discours de la guerre. Paris: Grasset, 1967.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. Modernismo. Supuestos históricos y culturales. México: FCE, 1988.
- Gossman, Lionel. "The Go-Between: Jules Michelet, 1798-1874". Modern Language Notes 4-6 (1974): 503-541.
- . Between History and Literature. Cambridge, MA: Harvard U.P., 1990.
- Halminton, Alistair. The Appeal of Fascism. A Study of Intellectuals and Fascism. New York: Mac Millan, 1967.
- Halperin, David, John J. Winkler y Froma I. Zeitlin, eds. Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in The Ancient Greek World. Princeton: Princeton U.P., 1990.
- Hubert, Henri and Marcel Mauss. Sacrifice: Its Nature and Function. trans. W.D. Halls. Chicago: The University of Chicago Press, 1964.

- Hegel, G.W.F. Fenomenología del espíritu. Trad. Wenceslao Roces. México: FCE, 1993.
- Herner, Julien. Conversaciones con Ernst Jünger. Buenos Aires: FCE, 1990.
- Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno. Dialectic of Enlightenment. Trans. John Cumming. New York: Continuum, 1972.
- Huyssen, Andreas. After The Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism. Bloomington and Indianapolis: Indiana U.P., 1986.
- Ibarburen, Federico. Orígenes del nacionalismo argentino. 1927-1937. Buenos Aires: Celsius, 1969.
- Irigaray, Luce. This Sex Which is not One. Trans. Catherine Porter. Ithaca: Cornell U.P., 1985.
- Isaacson, J. Martín Fierro. Cien años de crítica. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1986.
- Jameson, Fredric. Fables of Aggression. Wyndham Lewis, The Modernist as Fascist. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979.
- Jankélévitch, Vladimir. Lo puro y lo impuro. Trad. José Luis Checa. Madrid: Taurus, 1990.
- Jay, Martin. Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.
- Jünger, Ernst. Tempestades de acero. Trad. Andrés Sánchez Pascual (Barcelona: Tusquets, 1993).
- Kant, Immanuel. Critique of Judgement. Oxford; Oxford U.P., 1964.
- Kermode, Frank. The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction. London, Oxford, New York: Oxford U.P., 1967.
- Kristeva, Julia. Pouvoirs de l'horreur. Essai: sur l'abjection. Paris: Seuil, 1980.
- . La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

- . "Sujet dans le langage et pratique politique". Tel Quel 58 (1974): 22-27.

Lacan, Jacques. Télévision. Paris: Seuil, 1974.

- . Escritos 1. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1990.
- . Escritos 2. Trad. Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1985.
- . El seminario. Libro 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- . El seminario. Libro 3. Las psicosis. Trad. Juan-Luis Delmont-Mauri y Diana Rabinovich. Buenos Aires: Paidós, 1993.
- . El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis. Trad. Diana Rabinovich. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- . Le séminaire. Livre 8. Le transfert. Paris: Seuil, 1991.
- . Le séminaire. Livre 10. L'angoisse. Inédito.
- . El seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Trad. Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1993.
- . El seminario. Libro 20. Aun. Trad. Diana Rabinovich, Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre. Buenos Aires: Paidós, 1992.
- . Intervenciones y textos. Trad. Diana Rabinovich. Buenos Aires: Manantial, 1994.

Lacoue-Labarthe, Philippe. Heidegger, Art and Politics. Trans. Chris Turner. Cambridge: Basil Blackwell, 1990.

Lacqueur, Thomas. Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge, MA.: Harvard U.P. 1990.

Leiris, Michel. L'âge d'homme. Paris: Gallimard, 1939.

Lévi-Strauss, Claude. Anthropologie structurale. Paris: Plon, 1958.

- . Mitológicas. Lo crudo y lo cocido. Trad. Juan Almela. México: FCE, 1982.

- . Le regard éloigné. Paris: Plon, 1983.
- Löwy, Michael. Georg Lukács. From Romanticism to Bolshevism. Trans. Patric Camiller. London: NLB, 1979.
- Ludmer, Josefina. El género gauchesco. Un tratado sobre la patria. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Lukács, Georg. The Theory of the Novel. Trans. Anna Bostock. Cambridge, MA: The MIT Press, 1982.
- . Soul and Form. Trans. Anna Bostock. Cambridge, MA: The MIT Press, 1974.
- Lyotard, Jean-François. Libidinal Economy. Trans. Iain Hamilton Grant. Bloomington and Indianapolis: Indiana U.P., 1993.
- Macciocchi, Maria-Antonieta. "Sexualité féminine dans l'ideologie fasciste". Tel Quel 66 (1976): 26-42.
- Macherey, Pierre. A Theory of Literary Production. London: Routledge and Kegan, 1978.
- Madelénat, Daniel. L'épopée. Paris: PUF, 1986.
- Maeztu, Ramiro. Defensa de la hispanidad. Madrid: Gráfica Universal, 1935.
- Mannoni, Octave. Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène. Paris: Seuil, 1969.
- Martin, Emily. The Woman and the Body: A Cultural Analysis of Reproduction. New York: Beacon Press, 1987.
- Martin, Richard P. The Language of Heroes. Speech and Perfomance in the Iliad. Ithaca: Cornel U.P., 1989.
- Massiello, Francine. Betwwen Civilization and Barbarism. Women, Nation, and Literary Modern Argentina. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1992.
- Mauss, Marcel. Sacrifice: Its Nature and Function. Trans. W.D. Halls. Chicago: The University of Chicago Press, 1964.
- McGee Deutsch, Sandra. Counterrevolution in Argentina, 1900-1932. The Argentine Patriotic League. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1986.

- Merleau-Ponty, Maurice. "Eye and Mind". The Primacy of Perception. Trans. James M. Edie. Evanston: Northwestern U.P., 1964.
- Miller, John, ed. On Suicide. Great Writers on the Ultimate Question. San Francisco: Chronicle Books, 1993.
- Mitchell, Juliet y Jacqueline Rose, eds. Feminine Sexuality. Jacques Lacan and the école freudienne. Trans. Jacqueline Rose. New York, London: Norton, 1985.
- Mishima, Yukio. La corrupción de un ángel. Trad. Guillermo Solona. Barcelona: Caralt, 1985.
- Montaldo, Graciela. De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Moretti, Franco. "The Moment of Truth". New Left Review 159 (1986): 39-48.
- Navarro Gerassi, Marysa. Los nacionalistas. Trad. Alberto Ciria. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.
- Nancy, Jean-Luc. La communauté désœuvrée. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1986.
- Newman, John Kevin. The Clasical Epic Tradition. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986.
- Nietzsche, Friedrich. Así habló Zaratustra. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1990.
- . La genealogía de la moral. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1988.
- . Más allá del bien y el mal. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1990.
- Oddone, Jacinto. La historia del socialismo argentino. 2 tomos. Buenos Aires: Talleres Gráficos La Vanguardia, 1934.
- Olea Franco, Rafael. El otro Borges. El primer Borges. México: FCE, 1993.
- Onega, Gladys S. La inmigración en la literatura argentina (1880-1890). Santa Fe: Fac. de Filosofía y Letras. Universidad Nacional del Litoral, 1965.
- Pasolini, Pier Paolo. Heretical Empiricism. Bloomington and

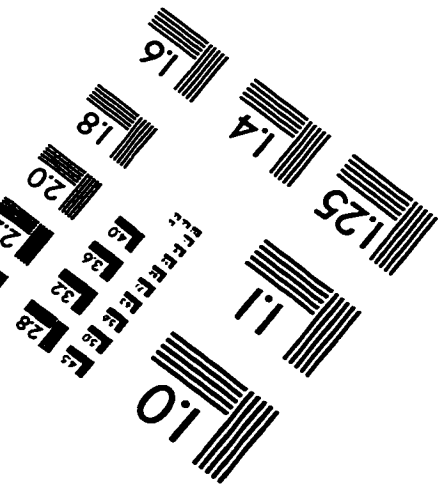
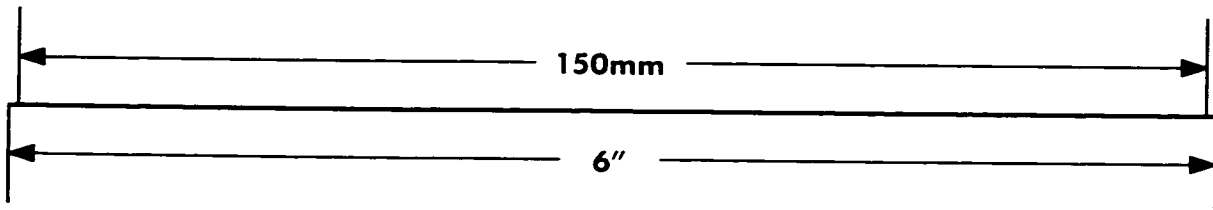
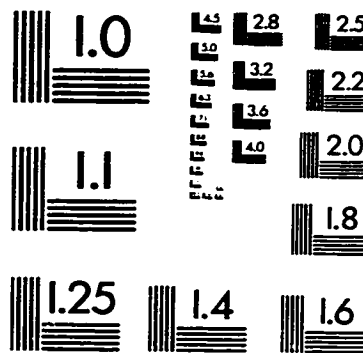
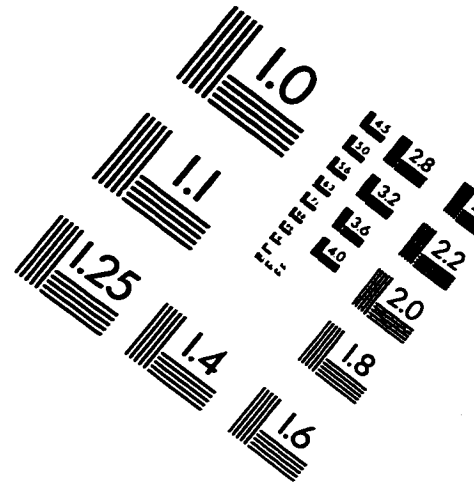
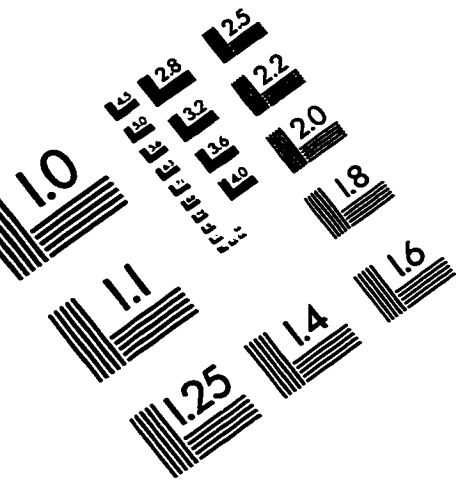
- Indianapolis: Indiana U.P. 1988.
- Pateman, Carole. The Sexual Contract. Stanford, CA: Stanford U.P. 1988.
- . The Disorder of Women. Democracy, Feminism and Political Theory. Cambridge: Polity Press, 1989.
- Potash, Robert. El ejército y la política en la Argentina, 1928-1945. De Yrigoyen a Perón. Trad. Aníbal Leal. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- Poulantzas, Nicos. Fascism and Dictatorship: The Third International and the Problem of Fascism. London: New Left Books, 1974.
- Praz, Mario. The Romantic Agony. Trans. Angus Davidson. London, New York, London: Oxford University Press, 1951.
- Quijada, Mónica. Manuel Gálvez, 60 años de pensamiento nacionalista. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.
- Rama, Angel. Los poetas modernistas en el mercado económico. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias, 1967.
- . Las mascaradas democráticas del modernismo. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1985.
- Rank, Otto. The Myth of the Birth of the Heroe. New York: Vintage Books, 1959.
- Rabinovich, Diana. "Don Juan as Slave". Newsletter of the Freudian Field 5 (1991): 86-95.
- . Modos lógicos del amor de transferencia. Buenos Aires: Manantial, 1992.
- . La angustia y el deseo del Otro. Buenos Aires: Manantial, 1993.
- Real de Azúa, Carlos. "Prólogo". Ariel. José E. Rodó. Caracas: Ayacucho, 1976.
- Reich, Wilhelm. The Mass Psychology of Fascism. Trans. Vincent R. Carfagno. New York: The Noonday Press, 1970.
- Rifflet-Lemaire, Anika. Lacan. Trad. Francisco J. Millet. Barcelona: Edhasa, 1970.

- Rodó, José Enrique. "Ariel". Obras completas. Ed. Emir Rodríguez Monegal. Madrid: Aguilar, 1957.
- Rodríguez Monegal, Emir. Borges por él mismo. Caracas: Monte Avila, 1981.
- Rock, David. Politics in Argentina 1890-1930. The Rise and Fall of Radicalism. Cambridge: Cambridge U.P., 1975.
- . Argentina 1516-1987. From Spanish Colonization to Alfonsín. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.
- Rojas, Ricardo. La restauración nacionalista. Buenos Aires: Librería de la Facultad, 1922.
- . Historia de la literatura argentina. Buenos Aires: Librería "La Facultad", 1924.
- Rouquié, Alain. Poder militar y sociedad política en la Argentina. Trad. Arturo Iglesias Echegaray. 2 vols. Buenos Aires: Emecé, 1981.
- Sarobe, José María. Memorias sobre la revolución del 6 de septiembre. Buenos Aires: Cure, 1957.
- Schlegel, Friedrich Von. Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms. Trans. Ernst Behler. University Park: Pennsylvania State U.P., 1968.
- Schreber, Daniel Paul. Memoirs of My Nervous Illness. Trans. Ida Macalpine and Richard A. Hunter. Cambridge, MA.: Harvard U.P., 1988.
- Showalter, Elaine. Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle. New York: Viking, 1990.
- Simmel, Georg. "Secrecy". The Sociology of Georg Simmel. Trans. Kurt H. Wolff. New York: The Free Press. 330-376.
- Sloterdijk, Peter. Critique of Cynical Reason. Trad. Michael Eldred. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Solberg, Carl. Immigration and Nationalism. Argentina and Chile, 1890-1930. Austin: University of Texas Press, 1970.
- Sontag, Susan. "Fascinating Fascism". Under the Sign of Saturn. New York: Farrar, Strauss, Giroux, 1980. 71-105.
- Sternhell, Zeev. Ni droite, ni gauche. L'ideologie fasciste

- en France. Paris: Editions Complexe, 1987.
- Terán, Oscar. Antimperialismo y nación. México: Siglo XXI, 1979.
- Theweleit, Klaus. Male Fantasies. Trans. Erica Carter and Chris Turner. 2 vols. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Todorov, Tzvetan, ed. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Trad. Ana María Nethol. México: Siglo XXI, 1970.
- Ulla, Noemí, ed. La revista "Nosotros". Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969
- Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet. Mythe et tragédie en Grèce ancienne. Paris: Maspero, 1973.
- Vernant, Jean-Pierre. Problems de la guerre en Grèce ancienne. La Haye: Mouton, 1968.
- . Mito y pensamiento en la Grecia antigua. Trad. Juan Diego López Bonillo. Barcelona: Ariel, 1983.
- . L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne. Paris: Gallimard, 1989.
- Vezzetti, Hugo. "El discurso psiquiátrico". El movimiento positivista argentino. Ed. Hugo Biagini. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Virilio, Paul. Vitesse et politique. Paris: Galiée, 1977.
- Yourcenar, Margarite. Mishima ou la vision du vide. Paris: Gallimard, 1980.
- Zizeck, Slavoj. "Les impasses de la 'désublimation répressive'". Aspects du malaise dans la civilisation. Paris: Navarin, 1987. 160-173.
- . The Sublime Object of Ideology. London: Verso, 1989.
- . For They Know What They do. Enjoyment as a Political Factor. London & New York: Verso, 1991.
- . Enjoy your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out. New York & London: Routledge, 1992.
- Zuleta Alvarez, Enrique. El nacionalismo argentino. 2 vols. Buenos Aires: La Bastilla, 1975.

Zweig, Paul. The Heresy of Self-Love. A Study of Subversive Individualism. New York, London: Basic Books, 1968.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc.
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved

