LOS ESPECTROS DE LAS CIUDADES: SODOMA Y GOMORRA O LA MODERNIDAD EN RUINAS EN DOS CUENTOS DE LEOPOLDO LUGONES

Carlos Yushimito del Valle

University of California, Riverside

En una alegoría muchas veces citada, Walter Benjamin identifica un cuadro de Paul Klee, el *Angelus Novus*, con el progreso histórico. El ángel de la historia, nos dice, aunque conmovido por las ruinas del hombre, es empujado ineludiblemente hacia el futuro; su deseo nada puede hacer contra la fuerza incontenible del progreso que se agita, por delante, en forma de tempestad: "The storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress" (257). El marco de la modernidad sobre el que se ha construido la sociedad contemporánea se nos presenta de este modo ambivalente, como lo ha sido siempre, por lo demás, la percepción del progreso. La promesa de futuro, a espaldas de la historia, se abre entonces al horizonte, mientras, "ruina sobre ruina", todos los paradigmas tenidos por ciertos se acumulan en el pasado.

De alguna forma, el *Ángelus Novus* parece representar la mirada que las sociedades han tenido históricamente de sí mismas. En una época de incertidumbre, la fuerza tempestuosa que la mueve es, a la vez, el excesivo optimismo frente a la promisión y la inestabilidad que las viejas certezas epistemológicas removidas han provocado, dejando así al hombre moderno sin equilibrio ni centro. Tal alegoría parece también refractar el momento de transición crítica que tocó vivir al sujeto finisecular. Como en la interpretación de Benjamin, al progreso arrollador del Positivismo (a su fe en la razón y la ciencia) lo desean detener "los ojos vueltos" que miran hacia otras alternativas de espiritualidad o satisfacción material ahora intuida en ruinas. Estas deberían corregir el vacío que el excesivo materialismo y la consiguiente laicización en la sociedad parecen estar dejando. El alma humana se presiente, por lo tanto, en ruinas.

Para seguir con la comparación, el Modernismo "despliega sus alas" en una época de profunda búsqueda espiritual, de crisis epistemológica, propia de un periodo de transiciones. Suspicaz ante el progreso material, asimismo el Modernismo, en su demanda de "spiritual universality and transcendence of everyday reality" (Kirkpatrick 348) no deja de incurrir en abiertas contradicciones. Es notorio en tanto sensibilidad que el artista modernista siente fascinación por la tecnología y la ciencia, las dinámicas interpersonales que adhieren al Capitalismo, el consumo de mercancías y el espacio urbano. Podría incluso afirmarse que los modernistas parecen haber sido sorprendidos en la misma ambigua postura con que ve el ángel la historia: los individuos se escinden entre una subjetividad que mira al pasado (el aspecto sagrado del arte, sustituto ahora del vacío dejado por la divinidad) y una conciencia ineludible de su propia época.

Las últimas décadas del XIX encuentran en esta actitud militante a Leopoldo Lugones. A instancias del utilitarismo de Herbert Spencer, la preocupación por el "progreso material y científico" se ha instalado en la Argentina, tanto como en otros lugares del orbe, como "única vía posible para alcanzar el bienestar social" (Salazar 609). Como consecuencia de este proyecto

progresista se "descuida el estado espiritual del hombre, creyéndose de alguna manera que una bonanza traería la otra" (Salazar 609). La resistencia mostrada por Lugones enfila, repetidamente, a favor de una recuperación de los valores que desvíen la excesiva atención que tenía puesta la patria hacia la trivialidad o el abierto deterioro de la vida espiritual:

> La verdad es que tenemos muy descuidado el espíritu. Confundimos la grandeza nacional con el dinero que es uno de sus agentes. Hemos puesto nuestra honra en el comercio, olvidando que, por su propia naturaleza, el comercio puede llegar a traficar con nuestra honra. (Lugones citado por Salazar 610)

Como sostiene Gregory Dmitrowicz: "Leopoldo Lugones no podía concebir una Argentina despojada de sus dotes espirituales por el incesante afán de la riqueza material" (387). *Prometeo. Un proscripto del sol* (1910), libro de ensayos que la crítica localiza como contraparte de *Didáctica* (1910), puede verse, desde su defensa de imaginarios esotéricos, en primer lugar, como un reparo abierto al sistema positivista de Spencer; y en segundo lugar como un modelo preceptivo de espiritualidad para la juventud argentina (Ferràs 172). Cuatro años antes, al compilar sus relatos en *Las fuerzas extrañas*, su exigencia de valor espiritual ya se había bifurcado entre la búsqueda de una religiosidad alternativa (inspirada por la cosmogonía de las corrientes teosóficas y pitagóricas) y su fe en el arte, en particular, en la poesía, entendida principalmente como un bastión de resistencia frente al materialismo social.

Bien visto, sin embargo, ambas búsquedas confluyen, íntimamente, sobre el mismo objetivo; su fe en la palabra tanto como en el ordenamiento esotérico apuntan a la revelación de nuevas percepciones que renueven la anquilosada, empobrecida negociación con que la modernidad descorporaliza o "descarna" (deshumaniza) al ser humano. La palabra es, así, a la vez trasfondo y realización formal[1] de esa aspiración de totalidad buscada y vehículo de apertura a nuevas experiencias; de ahí que su exploración de posibilidades estéticas no sea entendida solo como mero ornamento sino también como una ética compositiva:

> La estética del arte viene a ser, según Lugones, uno de los elementos esenciales para promover la elevación y el desarrollo de la facultad espiritual del individuo y de la nación. La elaboración artística de la materia lleva implícita la finalidad de mejorar y ensanchar el horizonte espiritual, creando en el individuo la predisposición para la más intensa apreciación de la vida espiritual. (Dmitrowicz 392)

Como ha estudiado Ferràs, la figura de Prometeo en el texto de Lugones refiere directamente a la resistencia de la belleza frente al utilitarismo; de la inteligencia, frente a los deseos terrenales y a la caída material. Al despertar como criatura con conciencia, el sujeto se diviniza, lo que otorga al arte valor no sólo como fundamento estético sino también político: "desde una impronta modernista para nada desvinculada de la reflexión sobre las culturas nacionales, puede observarse una defensa de la autonomía poética ante el mundo burgués; mundo del vacío espiritual, vinculada, a la vez, con la crítica del cristianismo y con el pensamiento utópico" (Ferràs 173).

Prefigura así Lugones con el *Prometeo* la importancia que tendrá el mito en su obra y la imagen del poeta como actor social de cambio. Será mucho más notorio este elemento en su desarrollo nacionalista posterior, así nutrido de raíces herolátricas –claramente definidas en sus biografías de Alberdi, Ameghino o Sarmiento–, como de raíces épicas, en las que la lectura del Martín Fierro en *El payador* (1916) se le revela como una especie de epopeya argentina fundacional equivalente a *La Ilíada* para los griegos (Borges 55). El mito y la alegoría le sirven a Lugones como "remedio" a "la ciudad malsana" (Ferràs 173). En esto último los pensamientos de Lugones y Benjamin coinciden: la alegoría no deja de poseer un elemento sagrado, que el vuelo de la razón –constitutivo de la idea del progreso– desea invisibilizar, y que, sin embargo, permanece, como una ruina del pasado. A esta última, la militancia de la belleza y del arte mantienen vigente, del mismo modo como el ángel de la historia desea detenerse para despertar a los muertos y lo destruido (257). No olvidemos que ya en su *Prometeo* afirmaba Lugones, acerca del héroe mítico, que era "el representante de la lucha contra las fuerzas ciegas y fatales" (citado por Ferràs 173).

Mito, alegoría y "fuerzas ciegas y fatales" confluyen en dos historias de su primer libro de relatos, publicado en 1906: "La lluvia de fuego. Evocación de un descarnado de Gomorra" y "La estatua de sal". A ambos relatos, reunidos en *Las fuerzas extrañas*, no los conecta únicamente la cartografía bíblica de las ciudades de Sodoma y Gomorra. Como intentaremos probar en este trabajo, revelan también una crítica hacia la ciudad y a lo que Georg Simmel llamó la "vida mental" que se desarrolla en ella. La acompañan, asimismo, una actitud prometeica que reposa sobre la fe excesiva en el conocimiento y la correspondiente pérdida de vida espiritual. Bien es sabido que el mito de Sodoma y Gomorra abarca los capítulos 18 y 19 del libro del Génesis en el Antiguo Testamento; y que, al igual que en la reelaboración de Lugones, ambas se han configurado para la tradición judeo-cristiana como símbolos del descontrol pecaminoso de la civilización humana. En su calidad alegórica, examinaré sus condiciones de ruina –siguiendo en esto a Benjamin–, a fin de perseguir los reflejos que, ellas, las ciudades del pasado, echan sobre el presente de la obra de Lugones, a través de esa mirada histórica fragmentaria que Benjamin bautizó como "el tiempo de ahora".

UNA LLUVIA ÍGNEA CAE SOBRE EL URBANITA

La imagen de Prometeo que examinamos líneas arriba puede llevarnos a una reflexión no tanto dirigida al sujeto heroico, cuanto al objeto que, en el mito griego, es hurtado a los dioses. En tal sentido, el fuego me interesa aquí como una metáfora de la ambivalencia que acompaña la representación del sujeto moderno: al mismo tiempo, cultura, tecnología y conocimiento; y agente activo de destrucción y pérdida.

"La lluvia de fuego" se inicia con la plácida evocación del narrador, que es, asimismo, el protagonista de la historia: "Recuerdo que era un día de sol hermoso, lleno del hormigueo popular, en las calles atronadas de vehículos. Un día asaz y de tersura perfecta" (111). La primera aproximación al sol es, por consiguiente, positiva; asociado a la belleza y a la armonía natural, pronto el sol, sin embargo, como agente del fuego, se desplaza de manera gradual hacia una manifestación de corrosiva negatividad: desde las "primeras chispas" de "cobre incandescente" (112), hasta la regularidad de la "combustible lluvia" de fuego que calcina la

ciudad de Gomorra (118), el sol/fuego se transforma en un símbolo de destrucción silencioso e impenetrable. En ningún momento, a diferencia del relato bíblico, el cuento de Lugones apunta a la voluntad divina como justificación, es decir, como marco de la extrañeza. Relevada, así, de su función moralizante, vaciada por lo tanto semánticamente de su connotación religiosa, la fuerza destructora del fuego es solo catalizadora de la reacción del testigo, y, a través de él y su desconcierto, de la crisis que sufre el orden de la ciudad y los hábitos que en ella se materializan. Del símbolo bíblico del castigo pasa Lugones, entonces, a una alegoría de destrucción centrada en la desarticulación de las seguridades materiales urbanas.

Para la mirada del narrador es central, bajo la catástrofe del fuego, la pérdida de sus bienes materiales, sus "posesiones" (114-115). Estas arrastran, por extensión, la seguridad de una urbe descrita como jovial, carnavalesca, llena de rasgos orientalizantes. Durante el repliegue de la destrucción, el narrador escucha campanas y petardos. Así como él, la ciudad celebra su breve supervivencia haciendo alarde de un amplio inventario de goces sensoriales, que incluyen los desbordes sexuales (la cópula de especies dispares, p.e. "lagartos y cisnes", 75); la exhibición del cuerpo (las piernas de un mancebo; una mujer con el seno descubierto, 75); la ostentación mercantil ("una doncella cubierta por la delirante pedrería de un pavo real", 75); drogas, danzas, sensualidad. Todo eso lleva al narrador, en el arrobamiento del espectáculo, a decir: "Mi ciudad sabía gozar, sabía vivir" (116). Así visto, el fuego, más que destruir las estructuras urbanas de la ciudad, arrasa profundamente la subjetividad de sus habitantes, protegida hasta entonces por la indiferencia de su hedonismo y las seguridades materiales que poseen: "La vasta ciudad libertina era para mí un desierto donde se refugiaban mis placeres. Escasos amigos; breves visitas; largas horas de mesa; lecturas; mis peces; mis pájaros; una que otra noche tal cual orquesta de flautistas" (113).

Crítica y desborde caracterizan esta alegoría de la ciudad moderna, tal como bien ha observado García Ramos (75-80). El narrador desvela casi todos los tópicos del arquetipo amoral y transgresor que construyó el imaginario finisecular alrededor del dandi: en su indiferencia ante el dolor, su refinamiento, su aislamiento, sus gestos aristocráticos, el protagonista se presenta a sí mismo como un héroe decadentista, que incluso es capaz de valorar la destrucción como un espectáculo que alivia "la ramplonería cotidiana" (76):

> Reanimado por el vino, examiné mi situación. Era asaz sencilla. No pudiendo huir, la muerte me esperaba; pero con el veneno aquél, la muerte me pertenecía. Y decidí ver esto todo lo posible, pues era, a no dudarlo, un espectáculo singular. Una lluvia de cobre incandescente! La ciudad en llamas! Valía la pena. (117)

Inclusive en el trasfondo de la destrucción, encuentra el narrador un motivo de deleite estético: "Percibíase claramente la combustible lluvia, en trazos de cobre que vibraban como el cordaje innumerable de un arpa" (118); lo que acaba trasladándose, casi a manera de oxímoron, hacia la apreciación del dolor como un rasgo de lo sublime:

> Esta tarde y toda la noche fue horrendo el espectáculo de la ciudad. Quemada en sus domicilios, la gente huía despavorida, para arderse en las calles, en la campiña desolada, y la población agonizó bárbaramente, con ayer y clamores de una

> amplitud, de un horror, de una variedad estupendos. Nada hay tan sublime como la voz humana. (118)

En la misma progresión que ha construido el relato, a la destrucción física de la urbe le ha correspondido un gradual silenciamiento. Hace falta que la ciudad se calle para que el sonido de lo humano (lo sublime, que incluso alcanza el dolor y la muerte) pueda ser escuchado nuevamente. A este punto climático se opone la configuración inicial del espacio. Es interesante notar, al respecto, cómo la observación del protagonista se desplaza casi de inmediato de la apreciación aúrica ("era un día de sol hermoso") a los estímulos que condensan la situación de la ciudad: "hormigueo popular" y "calles atronadas de vehículos". Ello no hace más que anunciar un vínculo entre la fragilidad de un elemento familiar (el sol que luego se transforma en amenaza), y los síntomas que nos delinean las características metropolitanas, propias de la ciudad moderna. En el texto, tal como observó Georg Simmel, el ritmo vertiginoso corresponde a una personalidad que se caracteriza por su desapego a las emociones –propias de la vida rural–, y, por el contrario, a su inclinación hacia una vida mental caracterizada por un excesivo raciocinio (2).

Los rasgos intelectuales del protagonista se nos revelan desde muy pronto y acompañan la evolución del fenómeno destructor: "Primero creí en una ilusión óptica formada por mi miopía" (112), para luego relatar con suficiente prolijidad sus observaciones, todas ellas –a pesar de confesar no tener una gran "erudición científica" (114)–, pausadas y bastante objetivas. Este mismo distanciamiento, desmedidamente racional, enfatiza según Simmel una simplificación de los valores metropolitanos, en los que solo los potenciales "logros medibles resultan de interés" (3). Considerando cómo esta lógica individualista mercantiliza y monetariza las relaciones, es, al respecto, revelador advertir que, durante la tregua del primer bombardeo de cobre, el elemento destructivo se acumula y es convertido en mercancía por los jóvenes, lo que remarca el carácter materialista de la urbe, que se permite, incluso, insertar así "la grande amenaza celestial" (115) en la cadena económica.

Si hemos de leer, como creemos, este relato como una crítica a la dinámica urbana de la modernidad, la excesiva materialidad y sensualidad se corresponden con los reparos expresados, como vimos antes, por Lugones, en el *Prometeo*. En tal caso, una lectura posible sería ver el fuego funcionando como un elemento purificador, puesto que su poder destructivo acompaña un paulatino despertar en el personaje que lo hace escapar, con su excepcionalidad, de aquella "actitud *blasée*", que para Simmel correspondía a una indiferencia basada en el hastío del exceso y la sobreestimulación (4). De ahí que incluso la muerte, el espectáculo del dolor, como observamos antes, alcancen una esencia sublime, que podría reconectar al protagonista con cierta espiritualidad perdida.

Aquí la ambivalencia queda, por supuesto, abierta, dado que la curiosidad frente al espectáculo desolador puede corresponder, bien a un simple impulso mórbido, relacionado con el conocimiento o la curiosidad; o bien a un despertar de la sensibilidad, capaz de apreciar estéticamente el valor de la vida a partir de la muerte. Revelador resulta comparar, así, el sonido de la voz humana sufriente, "aquellos clamores en que aullaban, gemían, bramaban todas las

bestias con un inefable pavor de eternidad" (119) con la imagen de la manada de las fieras, "enloquecidas de cataclismo" (121), que ve correr el narrador en busca de agua:

> Ah, nada, ni el cataclismo con sus horrores, ni el clamor de la ciudad moribunda era tan horroroso como ese llanto de fiera sobre las ruinas. Aquellos rugidos tenían una evidencia de palabra. Lloraban quién sabe qué dolores de inconsciencia y de desierto a alguna divinidad oscura. El alma sucinta de la bestia agregaba a sus terrores de muerte, el pavor de lo incomprensible. (122)

En esa "evidencia de palabra" que asoma debajo del aullido animal, el dolor, la muerte, humaniza a la bestia.[2] Más aún, esta huida, que trasciende el vacío de la ciudad, llorando "sobre sus ruinas", funciona como contrapunto a las fieras domesticadas que poco antes, en el carnaval, han desfilado delante del narrador: quizá sea posible leer en ellos, en los animales domados, a los urbanitas, distintos ahora de esas libres y sufrientes bestias llenas de la emotividad del campo y la naturaleza.

En la consciencia de ese dolor compartido, podríamos hallar un atisbo de trascendencia ("alguna divinidad oscura"), que se refracta, estoicamente, sobre la propia conciencia de la muerte. "Llevaba conmigo el pomo de veneno, que me causaba un gran bienestar, apenas turbado por la curiosidad de la muerte" (123). La muerte, que está más allá del orden de la ciudad en ruinas, es quizá la que le da un sentimiento de pertenencia final al sujeto ("pero con el veneno aquél, la muerte me pertenecía"): una estabilidad que, apuntando hacia la unidad absoluta, escapa de la transitoriedad que la ciudad, con sus industrias y su promesa de progreso tambaleantes, se anuncia en estado de ruina y catástrofe.

FUEGO Y CONOCIMIENTO: EL EXCESO PROMETEICO

Pero el fuego que destruye, símbolo punitivo, puede también desviarse semánticamente hacia la tecnología y el conocimiento humano, de acuerdo con el mito prometeico. A este respecto es mucho más significativo el cuento titulado "La estatua de sal", que parte en cierto modo del relato previo, asentándose sobre el mismo escenario en ruinas. La historia del monje Sosistrato, que viaja a Sodoma con la intención de bautizar y redimir de su pecado a la mujer de Lot, es una equilibrada secuencia de decisiones que parten de la secreta intervención del demonio –quien, disfrazado de peregrino, azuza al monje para emprender el viaje–, y que finalmente se asienta sobre la resolución de rociar con agua bendita el cuerpo fosilizado de la mujer, devolviéndole así la vida.

En este punto de la historia, la suspensión del tiempo que ha provocado la divinidad sobre la ciudad de Sodoma con el castigo, se interrumpe, lo que con maestría Lugones transfiere al movimiento solar, que retoma así su movilidad y reactiva el ciclo del día. De este modo, la repentina regresión, que parece localizarnos nuevamente en el momento de la sanción divina, se acopla con la historia de la destrucción de Gomorra. Acompañando entonces el movimiento crepuscular que ha retomado el sol, se nos dice que la voz de la anciana recién despertada "parecía cubierta de polvo, se apagaba, se crepusculizaba, agonizando" (217). Y la vigencia de la destrucción primitiva ocupa, otra vez, el centro del relato, al apoderarse del protagonista:

"Sosistrato temblaba, formidable. Una llama roja incendiaba sus pupilas. El pasado acababa de desvanecerse en él, como si el viento de fuego hubiera barrido su alma" (217).

La incandescencia que ha caído años atrás sobre la ciudad se apodera, entonces, de la mirada del protagonista y, a continuación, contamina el cuerpo entero del santo. Toda una concatenación ígnea le ocupa actos y cuerpo: "Entonces un ansia espantosa le quemó las carnes" (217); "los ojos del anacoreta brillaron, como si en ellos se concentrase el resplandor que incendiaba las montañas" (217). La progresiva combustión de Sosistrato, encendido por el abismo de la curiosidad, se dirige sin pausa hacia la pregunta que plantea: "Mujer dime qué viste cuando tu rostro se volvió para mirar" (217).

A diferencia del fuego de Gomorra en "La lluvia de fuego", el que aquí arrasa Sodoma se actualiza, no sobre la ciudad, sino sobre el cuerpo del monje. En un escenario, ya reducido a ruinas, lo único que permanece en pie, en la alegoría construida por Lugones, es la solidez de la fe. "Sosistrato acababa de retroceder en los siglos. Recordaba. Había sido actor en la catástrofe. Y esa mujer... ¡esa mujer le era conocida!" (217). Dicha reminiscencia nos lleva entonces a un dato menor, diluido al inicio del relato: "la vida mundana" que había compartido con sus compañeros (212) refiere implícitamente a la vida de la ciudad y a sus excesos; lo que ataca directamente el pasado urbanita del protagonista. Ese instante actualiza, por contraste, comparando la vida de penitencia, de pesares espirituales, que ha llevado en su reclusión en la cueva, con las ruinas que lo rodean y que, repentinamente, le resultan familiares.

Como sostiene García Ramos, al examinar casi todos los relatos de tipo cientificista (en los que predomina, junto al carácter ficticio, una atención a la exposición de materia científica), escritos para este volumen por Lugones, se observa casi siempre un mismo esquema en el que, al extrañamiento del descubrimiento y aparente control de una "fuerza extraña", prosigue la repentina y fulminante muerte del inventor, a manos precisamente de su hallazgo (83). Los articula, entonces, no solo el modelo de sus antihéroes

> [que] a su vez conforman un arquetipo fáustico ya que les mueve un ansia de conocimiento en un intento de alcanzar lo infinito, de transgredir los límites de lo humano, de alcanzar la otredad ... los mueve una fuerza centrífuga de conocimiento, un deseo de otredad en el que germina el experimento fantástico. (Naharro-Calderón 28)

sino también una punición silenciadora como desenlace que pretendería censurar la transgresión del conocimiento. En esa misma línea habría que leer estas líneas de "La estatua de sal", fundamentales, creemos, para entender la "caída" abisal que sufre el cenobita: "¡Bautizar la estatua de sal, libertar de su suplicio aquel espíritu encadenado! La caridad lo exigía, la razón argumentaba" (214). Como conclusión del debate ético que escinde al monje Sosistrato entre la pertinencia o no de revivir a la mujer de Lot, la "razón" de su acto final acaba por contaminar la fe, que, en oposición a su reclamo libertario, se atreve a cuestionar la normativa divina. La curiosidad que incendia metafóricamente al sabio es la que, asimismo, lo lleva, en la revelación final de aquel "límite de lo humano", hacia la muerte. Esta misma línea interpretativa la comparten Miguel Gomes, para quien, "ese conocimiento empírico mata al eremita y lo despoja seguramente de su santidad: la materia triunfa" (89); y mucho más enfáticamente, García Ramos:

> Somos pues, como Sosistrato, castigados por querer saber, la transgresión más condenada en los relatos de *Las fuerzas extrañas*, que da unidad misteriosa y sentido a las invenciones del libro ... Hay en Lugones una advertencia frente al optimismo positivista y la confianza en el progreso; nos previene contra el ansia de saber y relativiza así el conocer humano. (83)

A la intensa purificación espiritual que emprende, pues, al margen de su vida urbana, "mundana", la termina por desmontar y arruinar la misma transgresión prometeica observada en otros textos científicos. Es reveladora, a ese respecto, la frase que consuma su destrucción en la conclusión del relato: "Yo quiero el abismo" (217). Esta experiencia abisal no es así, solamente la caída ante el descontrol del saber, sino precisamente hacia un saber en lo abyecto, que lo distancia, como afirma Naharro-Calderón, de la "materialidad no utilitaria" de lo sensual y placentero, que para los escritores modernistas contenía ella misma ideales enriquecedores y sublimes (89). En esto quizá radique la diferencia entre el final digno, "voluptuoso" (123) que recibe el estoico narrador de "La lluvia de fuego", a quien el fuego no contamina pese a su manifiesta y repetida "curiosidad", purificada en el acto heroico con que reviste su suicidio; y el antihéroe de "La estatua de sal", Sosistrado, calcinado, en cambio, por el mero deseo de poseer el conocimiento empírico que le suscita el fenómeno y que a diferencia de la anterior es una muerte sin trascendencia.

LA CIUDAD EN RUINAS Y SU CONDICIÓN ALEGÓRICA

Para Walter Benjamin el mito de la modernidad se hizo visible en las ciudades, cuyos edificios y objetos revelaban, con su rápida caducidad, una condición transitoria ineludible que era asociaba con la ruina y la pérdida. De ahí que esta mirada al presente le hiciera replantearse una noción histórica personal que representa significativamente la alegoría del *Angelus Novus* con que iniciamos este ensayo. "Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe that keeps piling ruin upon ruin and hurls it in front of his feet" (255). Con esta imagen, Benjamin ataca un orden historicista, propio de la época, que observaba el pasado como un tiempo y una suma de eventos homogéneos que "impedía generar nexos con el pasado y la posibilidad de intercambiar experiencias con momentos que fueron olvidados" (Carachure 6); es decir, un metarrelato que filtraba los fracasos y celebraba, por sobre todo lo demás, los éxitos irrefrenables del progreso.

Como respuesta, Benjamin propuso una alternativa visionaria a la que denominó "tiempo de ahora": un cruce de temporalidades que reformulaba la noción histórica, observando los puentes entre el pasado, el presente y el futuro, y valorando una vivencia abierta, afectiva, capaz de generar a partir de aquel encuentro una experiencia única en un instante cualquiera. Los eventos se revelan, así, como "fragmentos que permanecen desconectados de sus contextos vitales y contienen en sí mismos la potencia de una historia que se mantiene en forma fosilizada" (Carachure 6-7). De ahí que la alegoría de la ruina sea tan central para su propio discurso.

Al estudiar el tránsito de una sensibilidad clásica a otra barroca,[3] Benjamin había notado que la condición unívoca, compacta, del significado simbólico ya no era posible en la modernidad, época en la que, por el contrario, la fragmentación polisémica dialogaba con un modo alegórico capaz de representar un tiempo progresivo que se encaminaba,

irreversiblemente, hacia la desintegración (fracturando así la incólume solidez de lo mítico). Se entiende entonces que la naturaleza antinómica de toda alegoría responda a un tiempo que no es mítico sino espectral: "Na alegoria, o mundo profano é, ao mesmo tempo, exaltado e desvalorizado. A alegoria se funda, basicamente, sobre a depreciação do mundo aparente" (Andrade 50). La transitoriedad, la obsolescencia y la falta de totalidad del presente, reclama ahora, en el vacío de la modernidad, un aspecto sagrado, lo que afirma en el sujeto un sentimiento de nostalgia por un viejo Paraíso, orden primero que se intuye perdido y por el cual se guarda luto. Por eso, para Benjamin, solamente el sufrimiento humano y la ruina constituyen una forma válida de la experiencia (Andrade 51).

Así como para Lugones el retorno al mito se integraba en el sujeto que reunía al místico y al poeta (Ferrás 176), para Benjamin la alegoría debía leerse principalmente como una categoría estética (Andrade 48). El hombre de la modernidad es, para ambos, un sujeto "destituido de experiencia" que mira al pasado rodeado de escombros. Solo la experiencia artística, el "aquí y ahora" que Benjamin denominara "Aura", es capaz de entregarle al hombre cierta redención. Tal como Ferràs ha estudiado en el *Prometeo* de Lugones, la construcción de la figura ideal del autor argentino es, de modo equivalente, un demiurgo que encarne la nostalgia por un tiempo heroico, constituyéndose en mediador del diálogo perdido entre dioses y hombres. En tal sentido, el arte y la poesía se configuran necesariamente en instrumentos para alcanzar una experiencia que trascienda la fantasmagoría del presente (177-79).

La representación de la ciudad como ruina, es, como hemos visto, una constante en los relatos de *Las fuerzas extrañas*. Tal como corrobora en su segunda salida a la superficie el narrador de "La lluvia de fuego" –"Techos, puertas, gran cantidad de muros, todas las torres yacían en ruinas. El silencio era colosal, un verdadero silencio de catástrofe" (120)–, desastre y muerte no sólo se materializan en la destrucción física de la ciudad sino también a través de sus hábitos interrumpidos, que, por contraste al bullicio y a la movilidad inicial, ahora se fosilizan a través de la hipérbole de sus silencios y parálisis (-"El silencio era absoluto. El tráfico estaba paralizado a causa del fenómeno, sin duda. Ni un rumor en la ciudad", 114; "la soledad absoluta", 117; "paralización mortal", 117; "un terror paralizante", 120-). En la rígida identificación entre urbe y urbanitas, que casi forman una sola entidad, no es sorpresivo que el narrador nos diga finalmente: "la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre, hedía como un verdadero cadáver" (120).

En "La estatua de sal", por su parte, el monasterio de San Sabas y la cueva de Sosistrato están localizadas en un espacio "desolado" (211), que prefigura a la ciudad de Sodoma que el monje se ocupará posteriormente de visitar. La caracterizan, al igual que la ciudad arrasada del cuento previo, las hipérboles: una "soledad infinita" y un "silencio colosal" (211). Énfasis de este panorama será, propiamente, Sodoma, descrita a partir de sus "restos" y "escombros" (215). Las aguas del lago, frente al cual descansa la mujer de sal, duermen su "característica inmovilidad"; mientras que, en una amalgama entre habitantes y espacio, el viento, como antes a la sal, esparce en el aire los lamentos de los "espectros de las ciudades" (215). Acorde con la humanización de la ciudad que ya veíamos antes en "La lluvia de fuego", el narrador nos dice aquí: "Los esqueletos de las ciudades destruidas poco a poco iban desvaneciéndose. Algunas piedras quemadas, era todo lo que restaba ya: trozos de arcos, hileras de adobes carcomidos por la sal y

cimentados en betún" (215). Las ciudades en ruinas hieden como "verdaderos cadáveres" y sus restos se identifican, corporalmente, con "esqueletos". Es en su calidad espectral, tal como creía Benjamin, que las ciudades, como los sujetos "pueden ser admitidos en la patria alegórica. Perecen no para acceder a la inmortalidad, sino para acceder a la condición de cadáveres" (Benjamin 214).

Desde la mirada alegórica que poseen los relatos de Lugones, la modernidad connotada por el espacio urbano representa, no esplendor, sino desintegración; en ambos relatos las acciones parecen enfatizar un tiempo histórico en que las alegorías de Sodoma y Gomorra, espacios profanos y sagrados al mismo tiempo, actualizan una censura a la modernidad, a la que primero reducen a ruinas y a la que luego observan con nostalgia. Este tránsito parece quedar expresado en "La estatua de sal" a través del acto del monje Sosistrato, quien violenta, desafía el tiempo mítico -detenido en el castigo divino, lo que se puede leer incluso en la naturaleza, a comienzos del relato: "El ocaso y la aurora confúndense en una misma tristeza", 211- y, al despertar a la mujer de Lot, la incorpora a un tiempo alegórico: "todo aquello se desvanecía en una clara visión de muerte. *Iba a morir. Estaba salvada, pues.* Y era el monje quien la había salvado!" (216, cursivas mías).

Como el *Angelus Novus*, aquí también el monje desea detenerse a "revivir a los muertos", por lo que remueve las ruinas colectivas que la mujer simboliza -"Era el pueblo réprobo lo que se levantaba en ella" (216) Fundiendo en su acto múltiples temporalidades, los gestos sagrados y profanos, la nostalgia por el pasado y la ansiedad por conocer (esa otra forma de futuro), accede él también como cadáver –en un gesto también prometeico, liberador y castigado– al progreso del tiempo histórico que todo lo desintegra en el polvo.

Notas

[1] Piénsese en el alcance que tienen, como posibilidad de la expresión, tanto la experiencia sinestésica simbolista como la metáfora o la alegoría, solo por citar dos ejemplos.

[2] Tal como, por otra parte, sucederá con el mono de su célebre relato "Yzur": "La proximidad de la muerte habíalo ennoblecido y humanizado" (207); "Yzur entró en agonía sin perder el conocimiento. Una dulce agonía a ojos cerrados, con respiración débil, pulso vago, quietud absoluta, que sólo interrumpía para volver de cuando en cuando hacia mí, con una desgarradora expresión de eternidad" (209).

A decir de Walter Benjamin, el pensamiento renacentista estuvo marcado por el surgimiento de la alegoría moderna, "nacida de los intentos por descifrar los jeroglíficos egipcios, que eran considerados la escritura de Dios a través de imágenes naturales" (Pellerano 3). Tal economía de la experiencia definía, por un lado, que el significante (cosa representada) *era*, sin lugar para la ambigüedad, el significado mismo (la cosa leída); por otro, que las imágenes naturales "prometían develar el lenguaje universal a través del cual Dios se comunicaba con el hombre" (Perellano 3), lo que llevó inevitablemente a una desintegración polisémica, dispersa en las diversas hermenéuticas que derivaban de ella. Este aspecto es fundamental en el trabajo de

Benjamin porque define, en efecto, el tránsito de la tragedia clásica hacia el drama barroco (*Trauerspiel*). Con respecto a esto último, podemos decir, de modo sintetizado, que la tragedia clásica se rige aún por una sensibilidad en la que predomina un tiempo mítico y que permite, por su parte, la lectura simbólica del mundo: es decir, existe una correspondencia absoluta entre forma y contenido, o si se quiere, entre significado y significante. En la segunda, por el contrario, la desestabilización sensible y epistemológica del mundo produce una fragmentación: creen ahora los hombres en su capacidad para leer arbitrariamente la multiplicidad de sentidos que posee la naturaleza, lo que hace que dicha naturaleza sea despojada de su condición única y orgánica (Perellano 4). En estos términos, que construirán la noción de un tiempo histórico, ya no es el objeto, sino el sujeto, quien expresa el sentido. Benjamin lo dejará planteado así: "La diferencia entre representación simbólica y la alegórica consiste en que esta última no significa más que un concepto general o una idea que no coincide con ella, mientras que la primera es la idea misma encarnada y hecha sensible. En la alegoría tiene lugar un proceso de sustitución" (1980 157).

Obras citadas

Alva Negri, Tomás. *Lugones. Planteamientos para una crítica.* Berlin: Colloquium-Verlag, 1984.

Andrade Pereira, Marcelo de. "Barroco, Símbolo e Alegoria em Walter Benjamin." *Analecta* 8.2 (2007): 47-54.

Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones.* Buenos Aires: Pleamar, 1965.

Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections.* New York: Schocken Books, 2007.

---. *El origen del drama alemán.* Madrid: Taurus, 1980.

Carachure Lobato, Liliana. "De ciudad a ruina: Mirando la catástrofe en el paisaje de Juan O'Gorman". *Recordando a Walter Benjamin. III Seminario de políticas de la memoria.* Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Web 30 Oct. 2016. <http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/2010/10/mesa-25/carachure_mesa_25.pdf>

Dmitrowicz, Gregory. "El concepto de 'espiritualización' en Lugones." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 7.3 (1983): 387-92.

Gomes, Miguel. "Modernismo, cuerpo y fantasía: La narrativa de Leopoldo Lugones." *Latin American Literary Review* 32.64 (2004): 79-99.

Ferràs, Graciela. "Filosofía, mito y nación en el *Prometeo* de Leopoldo Lugones." *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana* 24 (2007): 171-186.

Kirkpatrick, Gwen. "Technology and Violence: Casal, Darío, Lugones." *MLN* 102. 2 (1987): 347-57.

Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas.* Ed. Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 1996.

Naharro Calderón, José María. "Escritura fantástica y destrucción realista en *Las fuerzas extrañas* de Leopoldo Lugones." *Hispanic Review* 62.1 (1994): 23-34.

Perellano, Rut. "Tragedia y Trauespiel, una distinción." *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 44 (2006): 1-8.

Simmel, Georges. "La metrópolis y la vida mental." *Bifurcaciones* 4 (2005): 1-10.

Salazar Anglada, Aníbal. "Modernismo y teosofía: La visión poética de Lugones a la luz de 'Nuestras ideas estéticas'." *Anuario de estudios americanos* 2 (2000): 601-26.