



# CONSTITUIÇÃO DISCURSIVA DO HUMOR EM *LAS FUERZAS EXTRAÑAS*, DE LEOPOLDO LUGONES

---

DISCURSIVE COMPOSITION OF THE HUMOR IN  
LEOPOLDO LUGONES' *LAS FUERZAS EXTRAÑAS*

João Pedro Rodrigues de Oliveira<sup>1</sup>  
*Universidade Regional do Cariri - URCA*

Newton de Castro Pontes<sup>2</sup>  
*Universidade Regional do Cariri - URCA*

**Resumo:** O presente artigo tem como foco a obra de Leopoldo Lugones, escritor argentino considerado um dos originadores da literatura fantástica e da ficção científica na América Latina. Examinamos alguns contos presentes no livro *Laz fuerzas extrañas* de forma a analisar a presença do humor na obra de Lugones, aspecto ainda pouco aprofundado na crítica acerca de seu trabalho. Recorremos a críticos de sua obra (Paula Speck, Robert M. Scari e Arturo García Ramos) e de obras influenciadas por ele (Larry Lefkowitz sobre a obra de Jorge Luis Borges) a fim de compreender o humor não apenas como elemento estético, mas discursivo e argumentativo, partindo do entendimento de *Las fuerzas extrañas* como obra que pode expressar posições irônicas e paródicas acerca da ciência do seu tempo.

Palavras-Chave: Leopoldo Lugones; Literatura argentina; Conto fantástico.

---

<sup>1</sup> Endereço eletrônico: lejardinmorts@gmail.com

<sup>2</sup> Endereço eletrônico: newton.pontes@urca.br

---

**Abstract:** *The research presented in this paper focuses on the works of Leopoldo Lugones, Argentinian writer considered to be one of the originators of the fantastic literature and science fiction in Latin America. We examine some of his short stories presented in the book *Las fuerzas extrañas* in order to analyze the presence of humor, an aspect yet to be thoroughly analyzed by the critics of his writings. We resort to critics of his works (Paula Speck, Robert M. Scari and Arturo García Ramos) and of works influenced by him (Larry Lefkowitz about Jorge Luis Borges) in order to comprehend the humor not only as an aesthetic element, but as a discursive and argumentative element as well, based on the understanding of *Las fuerzas extrañas* as a work that expresses irony and parody regarding the science in its time of publishing.*

Keywords: *Leopoldo Lugones; Argentinian literature; Fantastic short story.*

A obra de Leopoldo Lugones, precursora em muitos aspectos e influenciadora de diversos contistas hispano-americanos modernos, principalmente na Argentina, costuma ser lida como uma obra séria, com pouco ou nenhum espaço para o humor e a paródia. É possível supor, apenas como hipóteses, alguns motivos dessa recepção: primeiramente, o contexto de produção da obra de Lugones, no final do século XIX e início do século XX, é um contexto de constantes e diversas inquietações científicas, políticas e artísticas, e dada a estatura da posição de Lugones como inovador e precursor de diversas tendências estéticas, uma aura de extrema seriedade parece se levantar em volta de sua figura, especialmente dadas as influências do simbolismo francês decadentista e do objetivismo positivista em sua produção literária. Tal seriedade seria alimentada, ainda, pela atividade política e intelectual do escritor: sua atuação como jornalista, especialmente em periódicos polêmicos como *El Pensamiento Libre*, sua participação na fundação do primeiro centro socialista de Córdoba (do qual foi expulso em 1903), a importância de suas conferências sobre Domingo Faustino Sarmiento e sobre José Hernández para a formação do pensamento nacionalista argentino do início do século XX, seu trabalho como diretor da Biblioteca Nacional de Maestros e ainda sua posterior adesão ao autoritarismo nacionalista na década de 1920 (inclusive com seu apoio ao golpe militar perpetrado por Uriburu)

---

formaram uma imagem de *seriedade autoritária*, à qual se somaria ainda sua morte por suicídio em 1938. O terceiro aspecto que pôde ter um efeito significativo nessa percepção de sua obra é o fato de que a crítica contemporânea ao escritor, principalmente nas duas primeiras décadas do século XX, favoreceu obras como o romance histórico *La guerra gaucha* e a poesia simbolista de *Lunario sentimental* em detrimento de seus contos de ficção científica, cujas temáticas prevalentes eram tidas como antinacionalistas e alheias às tendências literárias na Argentina já dos anos 1900; conseqüentemente, o que poderia se expressar como paródico em tais contos tendeu a ser ignorado por aquela primeira recepção. Por fim, uma quarta causa provável é que as tendências satíricas da sua época, quando aparecem, se manifestam de forma muito sutil, subjacentes às representações de discursos científicos ou mítico-religiosos que, na América Hispânica do período transitório entre os dois séculos, influenciado pelo caráter refinado e melancólico do Modernismo hispânico por um lado e pelas correntes positivistas por outro, abria pouco espaço para o cômico e o paródico.

Tomamos como objeto de estudo neste artigo o livro *Las fuerzas extrañas*, cuja insistência em temas sérios, como a cosmogonia e a manifestação de forças físicas, também contribuiu para essa recepção. Levamos aqui em consideração a posição de escritores e críticos como Jorge Luis Borges e Berta Guillermina Edelberg (1998, p. 72, tradução e grifo nossos), que, ao discutir a obra de Lugones, afirmou que, nesta, “o propósito do autor é expressar *seriamente* uma hipótese”<sup>3</sup>. Tal correlação entre ficção e hipótese científica como elemento constituinte de uma literatura *séria* também foi algo corroborado por Robert M. Scari no extenso prefácio crítico que escreveu para *Las fuerzas extrañas*:

---

<sup>3</sup> Texto original: “el propósito del autor es expresar *seriamente* una hipótesis” (BORGES, 1998, p. 72, grifo nosso).

---

Não é difícil de adivinhar que se trata de aspectos distintos do espírito inquieto e curioso do autor, um em que predominam a tendência científica e o desejo de expor sucinta e *seriamente* os postulados da ciência de seu tempo, e outro em que se manifesta a intuição poética, o pressentimento das “forças estranhas” ligado ao afã de indagar e explicar o inexplicável, que são o ponto de partida da elaboração imaginativa do ensaio e da subsequente ficção dos contos. (SCARI, 1964, p. 165-166, tradução e grifo nossos).<sup>4</sup>

À luz disso, é entendível que, do ponto de vista da percepção crítica, os procedimentos paródicos e elementos advindos da oralidade popular, presentes na obra de Lugones e associados ao riso, tenham sido postos de lado em favor da acentuação da ficcionalização de métodos e procedimentos científicos, do método científico positivista aplicado ao discurso literário – o que, em oposição ao riso paródico e popular, tendia a ser representado como uma visão séria de mundo (note-se a repetição da expressão “seriamente” em Borges e Scari). Tanto sua escolha de temas quanto a expressão de uma resposta específica do autor-criador no desenvolvimento discursivo deles nos sugerem que *Las fuerzas extrañas* é uma obra que pretende ser lida (ou pelo menos sua maior parte) de forma séria.

A maior parte dos contos que compõem o livro tematiza uma visão ficcional com base na ciência contemporânea ao autor, de modo que, mesmo em algumas narrativas cuja base temática não é necessariamente científica – podemos assinalar o conto de base bíblica *La lluvia de fuego* ou a mistura entre História e lenda em *El milagro de San Wilfrido* –, o tratamento desses temas se dá de forma metódica, em que largas passagens da narrativa são destinadas a descrições dos processos físicos da destruição trazida pela chuva de fogo ou a

---

<sup>4</sup> Texto original: “No es difícil adivinar que se trata de distintos aspectos del espíritu inquieto y curioso del autor, uno en que predominan la tendencia científica y el deseo de exponer sucinta y *seriamente* los postulados de la ciencia de su tiempo, y otro en que se manifiesta la intuición poética, el presentimiento de ‘las fuerzas extrañas’ ligado al afán de indagar y explicar lo inexplicable que son el punto de partida de la elaboración imaginativa del ensayo y de la subsiguiente ficción de los cuentos” (SCARI, 1964, p. 165-166, grifo nosso).

---

referências históricas sobre as cruzadas. Essa impressão, porém, de que *Las fuerzas extrañas* se resume a temas científicos ou temas não científicos, mas tratados de forma metódica ou científica, ignora nuances importantes como a presença de contos que inicialmente parecem destoar dos outros textos. La estatua de sal e El escuerzo vêm à mente como exemplos em que não só os seus temas – La estatua de sal, por exemplo, compartilha do mesmo tema que La lluvia de fuego –, como também o tratamento deles está mais próximo do que se espera de um tipo de tradição folclórica.

Se aqui nos referimos a conceitos como autor-criador e como eles foram decisivos, historicamente, sobre as leituras de Lugones, é necessário esclarecer nossa posição teórico-metodológica. Entendemos os termos *discurso* e *autor* sob a perspectiva de Mikhail Bakhtin (2010), teórico russo que ainda trata de uma divisão do segundo termo nas categorias *autor-pessoa*, *autor-criador* e *autor-contemplador*. O autor-pessoa não nos interessa diretamente na composição discursiva, pois se trata da pessoa, do ser humano Leopoldo Lugones, cuja biografia, embora possa direcionar parcialmente a leitura de sua obra, não é útil para esclarecê-la como fato estético em sua totalidade. Direcionamos, por outro lado, nossa atenção à manifestação de uma consciência autoral (autor-criador) gerada – intencionalmente ou não – por Leopoldo Lugones durante o processo de composição da obra, consciência cuja existência é inteiramente discursiva e que se constrói na relação entre o enunciado literário e os discursos sociais aos quais direciona sua atitude ativamente responsiva (e que são refletidos e refratados no próprio enunciado literário), e que, portanto, é identificada como uma consciência que estrutura cada conto e sua relação com a realidade. Também trataremos da relação entre o autor-criador e a figura do autor-contemplador – esta, sendo uma consciência também produzida durante o processo de criação verbal, mas que é compreendida como estando na posição da resposta de um diálogo com o autor-criador, parcialmente como uma

---

recepção imaginada do enunciado literário (e que, por seu caráter responsivo, altera o próprio enunciado). Daqui em diante usaremos o termo *autor* principalmente em referência a essa consciência criadora (autor-criador).

Mas como identificar, então, o humor em uma variante do conto que está calcada na erudição e no ensaísmo, e que se prolongaria na literatura argentina através de escritores como Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo? Larry Lefkowitz (2001), no artigo *Borges as Comedian as Author of Author of the Quixote*, oferece-nos uma importante pista quando encontra humor na linguagem presente no conto *Pierre Menard, autor del Quixote*, de Borges, conto em geral lido de forma séria, especialmente no âmbito acadêmico. A presença do humor estaria na escolha de termos que, desde o primeiro parágrafo, expressam uma “elaborada circunlocução ligada a uma presunçosa tendenciosidade”<sup>5</sup> (LEFKOWITZ, 2001, p. 71, tradução nossa). O conto é cheio de sutilezas e seu humor está presente nas constantes evasões, na falta de objetividade e no pedantismo dos temas presentes na obra de Menard (LEFKOWITZ, 2001).

O humor se concentra na absurda metodologia de Menard e no “crescente catálogo de tarefas como as de alazôn que culminam no impossível”<sup>6</sup> (LEFKOWITZ, 2001, p. 73, tradução nossa). Com a transformação do autor em um *Sísifo literário* (“Literary Sisyphus”) (LEFKOWITZ, 2001, p. 74), cria-se uma oposição entre a lógica interna do relato e a impossibilidade real do ato proposto por Menard – o relato crítico acadêmico e realista encontra oposição não só no absurdo de Menard se tornar Miguel Cervantes, mas na consideração da tarefa como algo que “não é difícil”<sup>7</sup> (BORGES, 1997, p. 48, tradução nossa). Em *Las fuerzas extrañas*, porém, essa contradição não existe devido ao livro

---

<sup>5</sup> Texto original: “elaborate circumlocution joined to an overweening tendentiousness” (LEFKOWITZ, 2001, p. 71).

<sup>6</sup> Texto original: “This ascending catalogue of Alazonic tasks culminates in the impossible” (LEFKOWITZ, 2001, p. 73). *Alazôn* é, na comédia grega, o arquétipo do impostor.

<sup>7</sup> Texto original: “no es difícil” (BORGES, 1997, p. 48).

---

propor um funcionamento alternativo à realidade, como demonstrado pela consistência entre os acontecimentos presentes nos contos e a teoria cosmogônica apresentada no final do livro. O humor, então, pode ser observado na banalização de algumas descobertas, ao invés de somente na absurdez das mesmas – como é visto no esforço literário de Menard. A repetição teórica como um ponto de humor talvez seja menos explícita em Lugones, mas isso porque ela se manifesta nos momentos em que é contrastada direta ou indiretamente com a conclusão consequente da formulação teórica.

Recorremos à leitura de Lefkowitz (2001) por um motivo em especial: o foco na composição discursiva do texto de forma a caracterizar e analisar o humor presente. Em Lugones, tal como em Borges, a seriedade da obra é tão identificada à repetição temática (em especial pelos temas científicos daquele e filosóficos deste) quanto aos aspectos estilísticos, cuja ênfase se encontra na escolha de um discurso erudito, letrado, próximo dos gêneros ensaísticos sérios. Borges é conhecido por uma literatura que já foi caracterizada diversas vezes como *filosófica* – por exemplo, por Arrigucci Jr. (2001); em *Las fuerzas extrañas* nos deparamos com uma literatura metódica, *paracientífica* (isto é, que tem como característica principal sua conformidade geral com a ciência de sua época, mas que levanta hipóteses além do alcance da mesma), e com interesses cosmogônicos. Numa primeira leitura, é difícil não encarar os contos desses autores como sérios, pelo tema e pela quantidade de referências filosóficas ou científicas.

El psychon em específico nos chama atenção pela aparente leveza de certos elementos que em outros contos são tão seriamente tratados, expressos por meio de exposições teóricas densas e altamente metódicas. Essa distinta leveza em relação aos outros contos foi reconhecida, já nos anos 1950, por Emma Susana Speratti Piñero (1955, p. 19, tradução nossa), que, no artigo *La expresión de las fuerzas extrañas en Leopoldo Lugones*, aponta o viés irônico

---

da narrativa e declara que “Lugones, em tom de piada, acerta ao combinar o fantástico e o humorístico”<sup>8</sup>. O conto contém, em geral, a estrutura comum na maioria dos contos de *Las fuerzas extrañas*: inicia-se com uma breve contextualização da amizade entre o personagem narrador e o cientista que protagoniza um descobrimento, servindo este como ponto principal da narrativa, então se segue uma extensa explicação teórica acerca da descoberta (nesse conto, a liquefação do pensamento), a qual é repleta de referências a cientistas reais e a pesquisas recentes, e, por fim, o resultado terrível da manifestação das forças estranhas como consequência das experiências conduzidas.

Apesar da clara repetição organizacional nesse conto, interessa-nos aqui a expressão discursiva construída acerca do tema. Logo no início do conto se percebem as sutilezas na forma como são expressas certas tendências: Dr. Paulin, o cientista que protagoniza as experiências que constituem o enredo, tem um defeito grave aos olhos do narrador: “era espiritualista, tendo, para maior pena, a franqueza de confessá-lo”<sup>9</sup> (LUGONES, 1996, p. 221, tradução nossa), *apesar de ser um físico distinto* (LUGONES, 1996, p. 220). Considerando as tendências paracientíficas do livro como um todo, desde a disposição das narrativas em face da teoria cosmogônica que encerra a obra até a composição discursiva presente na maior parte dos contos, podemos observar, levando em consideração os aspectos metódicos e a preocupação autoral com a verossimilhança e as constantes referências teóricas, que o conto levanta certas críticas quanto à distinção entre as tendências materialistas e espiritualistas. Não é coincidência que isso reproduza a própria crítica que se construiu em torno de Lugones, que favoreceu suas obras realistas e nacionalistas em

---

<sup>8</sup> Texto original: “Lugones, em franco plan de broma, acierta a combinar lo fantástico y lo humorístico” (SPERATTI PIÑERO, 1955, p. 19).

<sup>9</sup> Texto original: “era espiritualista, teniendo, para mayor pena, la franqueza de confesarlo” (LUGONES, 1996, p. 221).

---

detrimento de suas tendências fantásticas e cosmopolitas – o comentário do narrador, de que era espiritualista apesar de ser um físico distinto, ou de que o seu defeito era não só ser espiritualista, mas confessá-lo, não deixa de soar, no contexto dos essencialismos hispano-americanos do início do século XX e do próprio nacionalismo realista argentino (pense-se na importância de obras como *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes (2011), e de críticos nacionalistas como Ricardo Rojas (2011)), como uma paródia do que se dizia sobre escritores cujo defeito era não serem nacionalistas (e confessá-lo), ou que eram bons *apesar de* escreverem narrativas fantásticas.

Se tomarmos como exemplo qualquer um dos contos cujo foco temático no cientificismo seja mais óbvio, podemos identificar diversos trechos que comprovam o interesse de Lugones em desenvolver suas narrativas a partir de imagens verbais que reproduzem a pesquisa científica, com ênfase na física, na química e na biologia. Speratti Piñero (1955, p. 19) classificou cinco contos dentre as doze narrativas em *Las fuerzas extrañas* como cientificistas; são eles: *La fuerza omega*, *La metamúsica* (chamados de “contos paralelos”, devido à sua estrutura), *Viola acherontia*, *El psychon* e *Yzur*. Apesar de a definição ter suas deficiências – Paula Speck (1976, p. 412), por exemplo, chama atenção para o fato de que a categorização se apoia somente em critérios externos à obra –, ainda assim nos é útil na escolha dos próximos exemplos. Em *La fuerza omega*, o cientista que protagoniza a descoberta da força que dá título ao conto descreve sua descoberta em contraponto a descobertas científicas reais: “é um grande achado, certamente, mas não superior à onda hertziana ou ao raio de Roetgen”<sup>10</sup> (LUGONES, 1996, p. 100, tradução nossa). Em *La metamúsica*, temos referências à organização harmônica dos gregos, “os gregos, que não conheciam senão três das consonâncias da escala, chegavam a idênticas proporções: 1 a 2, 3

---

<sup>10</sup> Texto original: “es un grande hallazgo, ciertamente, pero no superior a la onda hertziana o al rayo de Roetgen” (LUGONES, 1996, p. 100).

---

a 2, 4 a 3”<sup>11</sup> (LUGONES, 1996, p. 161, tradução nossa); também às propriedades físicas do som e suas frequências em relação às da luz: “O 1 do dó está representado por vibrações de 369 milionésimos de milímetro que engendram o violeta, e o 2 da oitava pelo duplo; quer dizer, pelos 738 que produzem o roxo”<sup>12</sup> (LUGONES, 1996, p. 161, tradução nossa). Em *Yzur*, temos conjecturas teóricas sobre o processo de ensinar um chimpanzé a falar, “O primeiro consiste em desenvolver o aparelho fonador do macaco”<sup>13</sup> (LUGONES, 1996, p. 203), e as dificuldades consequentes da anatomia do animal em si: “e aos poucos tive que compreender que ele nunca chegaria a pronunciar aquelas de cuja formação participam os dentes e as gengivas”<sup>14</sup> (LUGONES, 1996, p. 205, tradução nossa).

Paula Speck (1976) categoriza os personagens dos contos cientificistas de Lugones em três: a testemunha, o mago e intermediário. “A testemunha sobrevive para contar a história ao leitor; portanto, seu papel determina as formas narrativas”<sup>15</sup> (SPECK, 1976, p. 412, tradução nossa). Sua personalidade em oposição à do mago é categorizada pela passividade e menor entendimento das teorias científicas apresentadas pelo mago: “Mediante este emprego do narrador, Lugones admite na ficção um simulacro das dúvidas do leitor, para melhor desarmá-las”<sup>16</sup> (SPECK, 1976, p. 413). O mago, *de facto* protagonista das narrativas, “tiene más experiencia y más carácter” (SPECK, 1976, p. 414) que a testemunha:

---

<sup>11</sup> Texto original: “los griegos, que no conocían sino tres de las consonancias de la escala, llegaban a idénticas proporciones: 1 a 2, 3 a 2, 4 a 3” (LUGONES, 1996, p. 161).

<sup>12</sup> Texto original: “El 1 del do, está representado por las vibraciones de 369 millonésimas de milímetro que engendran el violado, y el 2 de la octavia por el duplo; es decir, por las 738 que producen el rojo” (LUGONES, 1996, p. 161).

<sup>13</sup> Texto original: “Lo primero consiste en desarrollar el aparato de fonación del mono” (LUGONES, 1996, p. 203).

<sup>14</sup> Texto original: “y a poco hube de comprender que nunca llegaría a pronunciar aquellas en cuya formación entran los dientes y las encías” (LUGONES, 1996, p. 205).

<sup>15</sup> Texto original: “El testigo sobrevive para contar la historia al lector; por lo tanto, su papel determina las formas narrativas” (SPECK, 1976, p. 412).

<sup>16</sup> Texto original: “Mediante este empleo del narrador, Lugones admite en la ficción un simulacro de las dudas del lector, para mejor desarmarlas” (SPECK, 1976, p. 413).

---

La fuerza omega establece um padrão que molda as narrativas posteriores. O mago desse conto ganhou sua vida em isolamento com invenções triviais, enquanto buscava “a potência mecânica do som” (*Fuerzas*, pp. 11-12). Recusa as teorias materialistas para se aprofundar no espiritualismo e nas ciências ocultas: “Suspeito, Deus me perdoe, que meu amigo não se limitava a teorizar o ocultismo, e que seu regime alimentar, tanto quanto sua severa contenção, implicava em um treinamento, mas ele nunca se abriu em relação a isso e eu, por minha vez, fui discreto” (*Fuerzas*, p. 11). (SPECK, 1976, p. 414-415, tradução nossa).<sup>17</sup>

O mago protagoniza todo o enredo. Seus estudos – vistos na comunidade científica como polêmicos, dada a negação do materialismo e simpatia ao oculto – dão resultados que nos levam ao desfecho. Speck (1976) demonstra que dois contos de tema tradicional, *El escuerzo* e *El milagre de San Wilfrido*, apresentam variantes das personagens que saem do padrão, mas que, apesar disso, alguns elementos mais ou menos constantes ligam estas narrativas às outras: “a independência orgulhosa do protagonista, sua violação de um limite sagrado e seu castigo”<sup>18</sup> (SPECK, 1976, p. 416, tradução nossa). A última categoria é o intermediário. Speck (1976) estabelece uma relação direta entre o mago e o intermediário, na qual os magos se atrevem “a explorar os limites deste mundo, mas estão condenados a ficar deste lado. Por isso necessitam de intermediários, seres ambíguos que habitam a fronteira do conhecível”<sup>19</sup> (SPECK, 1976, p. 416). Em boa parte dos contos, o intermediário se manifesta na forma de um objeto cuja aparência simples disfarça a sua capacidade de

---

<sup>17</sup> Texto original: “‘La fuerza omega’ establece un patrón que moldea las narraciones posteriores. El mago de este cuento ha ganado su vida en solitaria con invenciones triviales mientras buscaba ‘la potencia mecánica del sonido’ (*Fuerzas*, pp. 11-12). Rechaza las teorías materialistas para internarse en el espiritualismo y las ciencias ocultas: ‘Sospecho, Dios me perdone, que mi amigo no se limitaba a teorizar el ocultismo, y que su régimen alimenticio, tanto como su severa continencia, implicaban un entrenamiento; pero nunca se franqueó sobre este punto y yo fui discreto a mi vez’ (*Fuerzas*, p. 11)” (SPECK, 1976, p. 414-415).

<sup>18</sup> Texto original: “la independencia orgullosa del protagonista, su violación de un límite sagrado, y su castigo” (SPECK, 1976, p. 416).

<sup>19</sup> Texto original: “a explorar los límites de este mundo, pero están condenados a quedar en este lado. Por eso necesitan intermediarios, seres ambiguos que habitan la frontera de lo conocible” (SPECK, 1976, p. 416)

---

manipulação das forças físicas. Em *La fuerza omega*, por exemplo, a invenção é descrita como uma “caixinha redonda, com um botão saliente em sua borda e na parte oposta a um bocal”<sup>20</sup> (LUGONES, 1996, p. 106, tradução nossa); em *La metamúsica*, outra caixa “como de dois metros de largura, inteiramente parecida com um fêretro”, da qual, numa das extremidades, “sobressaía um pavilhão parabolóide de uma espécie de clarim. Na tampa, perto da outra extremidade, emergia uma peça de cristal que me pareceu a face de um prisma”<sup>21</sup> (LUGONES, 1996, p. 164, tradução nossa). A simplicidade do objeto e sua associação com uma força incontrolável “contribui para o efeito inquietante desses contos”<sup>22</sup> (SPECK, 1976, p. 416).

Retornando a *El Psychon*, a carreira fictícia do Dr. Paulin é repleta de referências científicas a pesquisadores reais, como Wroblewski, Lavoisier, Faraday, Charcot e Branly, entre outros, enquanto a explicação do Dr. Paulin é cheia de frases como “liquefazendo o argônio isolado, e submetendo-o a uma evaporação lenta, os produtos da destilação são descarregados no tubo de Geissler”<sup>23</sup> (LUGONES, 1996, p. 226, tradução nossa), ou ainda “o gás desembocava na espiral exterior sob uma pressão de seiscentas e quarenta e três atmosferas, e sob uma temperatura de  $-136^{\circ}$  obtida pela evaporação do etileno, conforme o sistema circulatório de Pictet”<sup>24</sup> (LUGONES, 1996, p. 228, tradução nossa), que demonstram uma preocupação com a descrição pormenorizada do processo de descoberta/invenção e a tentativa de construir uma estética

---

<sup>20</sup> Texto original: “cajita redonda, con un botón saliente en su borde y a la parte opuesta una boquilla” (LUGONES, 1996, p. 106).

<sup>21</sup> Texto original: “como de dos metros de largo, enteramente parecida a un fêretro [...] sobresalía un pabellón parabolóide de una especie de clarín. En la tapa, cerca de la otra extremidad, resaltaba un trozo de cristal que me pareció la faceta de un prisma” (LUGONES, 1996, p. 164)

<sup>22</sup> Texto original: “contribuye al efecto inquietante de estos cuentos” (SPECK, 1976, p. 416).

<sup>23</sup> Texto original: “licuando el argón aislado, y sometiénolo a una evaporación lenta, los productos de la destilación suministran en el tubo de Geissler” (LUGONES, 1996, p. 226).

<sup>24</sup> Texto original: “el gas desembocaba en la espiral exterior bajo una presión de seiscientas cuarenta y tres atmósferas, y bajo una temperatura de  $-136^{\circ}$  obtenida pela evaporación del etileno según el sistema circulatorio de Pictet” (LUGONES, 1996, p. 228).

---

verossímil a ponto de misturar e confundir teorias estabelecidas no mundo real com as conjecturas ficcionais próprias da narração.

No início do texto, é descrita a posição do Dr. Paulin na academia: a relação entre o narrador e o cientista se inicia por um tratamento helioterapêutico para o reumatismo, desenvolvido pelo doutor, que é o único a dar conta da doença. O narrador prossegue com uma descrição breve da carreira acadêmica do doutor, sua dedicação “ao estudo da liquefação dos gases”<sup>25</sup> (LUGONES, 1996, p. 220, tradução nossa), sua especialidade no “mal conhecido terreno da terapêutica sugestiva”<sup>26</sup> (LUGONES, 1996, p. 220, tradução nossa) e seu conhecimento helioterapêutico que influenciou teorias sobre “a condutibilidade dos neurônios”<sup>27</sup> (LUGONES, 1996, p. 220, tradução nossa). Tais sucessos são imediatamente contrastados com a confissão do defeito grave do espiritualismo do doutor e a conseqüente suspeita e quase rejeição acadêmica que este sofre: “Só faltava o carimbo materialista para que lhe expedissem seu diploma de sábio”<sup>28</sup> (LUGONES, 1996, p. 221, tradução nossa), afirma o narrador, e é visível o sarcasmo contido na referência ao modo como a academia confunde materialismo com sabedoria.

A ironia na forma de expressar a superficialidade da negação do espiritualismo é clara: não bastam as soluções geniais e o domínio de diversas áreas da ciência, o dogma materialista exige a negação das conjecturas de cunho espiritual. Claro que essa ironia é ainda mais evidente quando consideramos sua inserção em um livro que não só contém contos de matriz religiosa-espiritualista, mas que nasce de uma teoria cosmogônica que em si manifesta traços de um esoterismo típico do início do século XX.

---

<sup>25</sup> Texto original: “al estudio de la licuación de los gases” (LUGONES, 1996, p. 220).

<sup>26</sup> Texto original: “mal conocido terreno de la terapéutica sugestiva” (LUGONES, 1996, p. 220).

<sup>27</sup> Texto original: “la conductibilidad de los neuronas” (LUGONES, 1996, p. 220).

<sup>28</sup> Texto original: “Sólo faltaba la estampilla materialista para que le expedieran su diploma de sabio” (LUGONES, 1996, p. 221).

---

Os experimentos conduzidos pelo Dr. Paulin não só dão resultados concretos, como são sistemáticos e têm referências diretas nas ciências naturais; é, como em outras narrativas que constituem o livro, uma união consistente entre os estudos ocultos, esotéricos, e os estudos materiais, naturais. Se tomarmos como exemplo as primeiras observações do Dr. Paulin, o aspecto esotérico serve de ponto de partida para seus experimentos que compõem o enredo do conto:

Você sabe que as exalações fluídicas do homem são percebidas pelos sensitivos na forma de resplendores, vermelhos os que emergem do lado direito, azulados os que se desprendem do lado esquerdo. Essa lei é constante, exceto nos canhotos, cuja polaridade se troca, naturalmente, e o mesmo vale para o sensitivo e para o ímã. (LUGONES, 1996, p. 222, tradução nossa).<sup>29</sup>

O esoterismo é evidente. Uma “lei” que governa as “exalações fluídicas” nos humanos é conhecida pelo doutor Paulin, e apesar de não sabermos de onde essa informação vem – esta é a primeira fala do doutor em todo o conto, e dada a expressão “sabe usted”, podemos supor que é uma formulação tida como aceita pelos estudiosos do oculto – ela precede uma série de experimentos que não só provam tal lei, como também sistematizam a ocorrência e origem de tais exalações.

Essa união entre as conjecturas esotérico-espirituais e o domínio do conhecimento científico-teórico é consistente com a teoria cosmogônica apresentada no final do livro, enquanto as consequências da manipulação das forças são exploradas na maior parte das narrativas. Essa relação entre os contos e a teoria cosmogônica apresentada no final do livro é um elemento

---

<sup>29</sup> Texto original: “Sabe usted que las exhalaciones fluídicas del hombre, son percibidas por los sensitivos en forma de resplandores, rojos los que emergen del lado derecho, azulados los que se desprenden del izquierdo. Esta ley es constante, excepto en los zurdos cuya polaridad se trueca, naturalmente, lo mismo para el sensitivo que para el imán” (LUGONES, 1996, p. 222).

---

importante para a compreensão de como aspectos mais sutis como o humor aparecem na obra de Lugones.

Um momento em que se sobressai o procedimento paródico em *El psychon* está na forma como o Dr. Paulin faz a sua descoberta e sua subsequente extrapolação científica, a qual se assemelha àquele arquétipo cômico do alazôn, apontado por Lefkowitz (2001), e a escalada, até o impossível, de suas tarefas. Durante uma explicação sobre a cerimônia da tonsura, o doutor conta que Antonia, uma senhora sonâmbula e sensitiva que participou de um experimento sobre o eletróide, observou uma chama amarela que saía da cabeça do doutor, e a única pessoa em que Antonia também observava a chamava era o porteiro do seu prédio, don Fernando. Depois de refletir perplexo sobre o acontecimento, ocorre-lhe “uma ideia que, ligeiramente ridícula a princípio, não tardou em tornar-se aceitável”<sup>30</sup> (LUGONES, 1996, p. 223, tradução nossa): que o único ponto em comum entre o doutor e o porteiro era a calvície, e essa explicação lhe parece convincente à luz de Louis-Sophrone Fugairon<sup>31</sup>, para quem “a capa córnea que constitui a epiderme é má condutora da eletricidade animal; de modo que os cabelos, substância córnea também, possuem idêntica propriedade”<sup>32</sup> (LUGONES, 1996, p. 223, tradução nossa). A formulação, *ligeiramente ridícula*, torna-se completamente absurda quando é levada para a história da religião, supostamente justificando-se desde os tempos de Moisés:

Os sacerdotes primitivos observariam, sobre a cabeça de alguns apóstolos, eletrógenos (digamos, para usar um termo de criação recente), o esplendor

---

<sup>30</sup> Texto original: “una idea que, ligeramente ridícula primero, no tardó en volverse acceptable” (LUGONES, 1996, p. 223).

<sup>31</sup> Autor de *La survivance de l'âme ou la mort et la renaissance chez les êtres vivants: études de physiologie et d'embryologie philosophique*, que é uma obra científico-espiritualista.

<sup>32</sup> Texto original: “la capa córnea que constituye la epidermis, es mal conductor de la electricidad animal; de modo que el pelo, substancia córnea también, posee idéntica propiedad” (LUGONES, 1996, p. 223).

---

que Antonia percebia nas nossas. Esse fato, de Moisés para cá, não é raro nas cronologias legendárias. Logo se notaria o obstáculo que representava o cabelo, e se estabeleceria o hábito de raspar aquele ponto do crânio por onde surgia o fulgor, a fim de que este fenômeno, cujo prestígio se infere, pudesse se manifestar com toda intensidade. Parece-lhe convincente minha explicação?

— Parece-me, pelo menos, tão engenhosa como a de Volney, para quem a tonsura é o símbolo do sol... (LUGONES, 1996, p. 223, tradução nossa).<sup>33</sup>

Note-se ainda como a frase interrogativa (“Parece-lhe convincente minha explicação?”) reforça justamente o quão pouco convincente é toda a explicação, e como o discurso aparentemente científico está embasado em um método que extrapola os objetos a serem comparados e recorre a fontes claramente não científicas. Isso tudo é respondido pelo narrador com uma provocação em que se persiste o tom cômico; os esforços de Paulin são contrariados imediatamente: sua teoria é vista como tendo a mesma validade que outras mais antigas e mais simples. Mas o processo de extrapolação não é interrompido aí: o doutor prossegue em seguida com uma série de experimentos que demonstram que o espectro de cores da chama era equivalente ao da aurora boreal. Conclui, finalmente, que “Isto significaria simplesmente que o polo é algo assim como a careca do planeta (!)”<sup>34</sup> (LUGONES, 1996, p. 224, tradução nossa). Se o uso final da exclamação entre parênteses já pontua o absurdo da comparação entre o polo do planeta e a careca de um monge, o uso da palavra “sencillamente” e, logo depois, a afirmação de que isso teria sido dito com “o mais afável sorriso” (“la más afable sonrisa”) do doutor enfatizam a completa desconexão de toda a

---

<sup>33</sup> Texto original: “Los sacerdotes primitivos, observarían sobre la cabeza de algunos apóstoles electrógenos, diremos, aceptando un término de reciente creación, el resplandor que Antonia percibía en las nuestras. El hecho, de Moisés acá, no es raro en las cronologías legendarias. Luego se notaría el obstáculo que presentaba el cabello, y se establecería el hábito de rapar aquel punto del cráneo por donde surgía el fulgor, a fin de que este fenómeno, cuyo prestigio se infiere, pudiera manifestarse con toda intensidad. Le parece convincente mi explicación? — Me parece, por lo menos, tan ingeniosa como la de Volney, para quien la tonsura es el símbolo del sol...” (LUGONES, 1996, p. 223).

<sup>34</sup> Texto original: “Esto significaría sencillamente que el polo es algo así como la coronilla del planeta (!)” (LUGONES, 1996, p. 224).

---

ideia com a ciência do mundo real, que serve de parâmetro e de contraste com que o autor dialoga para formular o cômico e o absurdo no conto.

A absurdez é tratada com uma leveza incomum em comparação com as outras descobertas no livro. Paulin se mostra como talvez o personagem mais confortável e convicto de suas crenças, e a forma como seus argumentos são tratados, às vezes dispostos de maneira claramente absurda para o leitor, apontam para a personagem como um receptáculo teórico do autor, como descobridor de parte da mecânica proposta pela teoria cosmogônica presente no livro e como *meio de transmissão* das críticas ao positivismo e materialismo científicos contemporâneos ao livro. A ideia da aurora boreal sendo a indicação de que os polos do mundo nada mais são do que sua “careca” já é absurda em si, mas a conciliação do elemento do ridículo com a consistência científica e, mais importante, com sua eficiência prática – afinal, o doutor Paulin consegue resultados extraordinários com seus experimentos – nos levam para uma dimensão muito mais complexa da relação entre a obra de Lugones e a ciência do seu tempo. Ou seja: a relação entre autor-criador e discurso científico é muito mais complexa do que apenas sua afirmação; esse discurso, ao ser refratado em situações ficcionais, recebe novas tonalidades, podendo tornar-se paródico, autoirônico e crítico. O argumento perpassa as tradições esotéricas e espiritualistas, tem uma justificativa paracientífica e é exemplificado por meio de narrativas religiosas e lendárias, nomeando especificamente um personagem bíblico. A forma como a personagem trata a religião, o ocultismo e a ciência (todas como interpretações válidas que não se contradizem, mas se complementam) é análoga à maioria dos argumentos feitos no livro, seja por meio da lógica interna de seu universo e as descobertas e invenções consequentes dessa lógica ou pela teoria descrita no final do volume, que parece delinear essa lógica de uma forma mais explícita. O reconhecimento do elemento humorístico não implica na mera banalização do método científico: a

---

eficácia da união desses elementos díspares nos direciona para uma reformulação desse método.

Essa não é a única vez em *Las fuerzas extrañas* que encontramos o elemento do ridículo posto de forma tão sutil que pode passar facilmente despercebido. Em *La lluvia de fuego*, um dos primeiros contos da coletânea e categorizado como lendário na já citada classificação de Speratti Piñero (1955), uma passagem chama atenção: “Tinha a honra de ser consultado para os banquetes, e por aí figuravam, não sem elogio, dois ou três molhos de minha invenção. Isso me dava direito – o digo sem orgulho – a um busto municipal, com tanta razão como a compatriota que acabara de inventar um novo beijo”<sup>35</sup> (LUGONES, 1996, p. 113, tradução nossa). A comparação entre os molhos (representando o pecado da gula) e o beijo (representando a luxúria) poderia ser interpretada como humorística em si, mas o absurdo da homenagem a conquistas banais, em um conto inspirado em uma narrativa bíblica de cunho moralizante, direciona-nos a uma interpretação mais profunda: Lugones traça uma crítica que relaciona a rejeição à intelectualidade (o narrador da nossa história tem uma larga biblioteca, mas é homenageado meramente pelas suas conquistas de cunho sensorial) com a indecência moral (o fato de que essas invenções são voltadas ao prazer sensorial e que referenciam diretamente pecados capitais). É perceptível que até em momentos em que o humor se manifesta de forma mais nítida, Lugones estabelece as metáforas metodicamente a fim de fortalecer seu argumento, de forma similar a outros contos cuja temática, ao invés de lendária, é científica.

Outro conto que tem sua origem temática fora do cientificismo é *El escuerzo*, narrativa de base folclórica em que Speratti Piñero (1955) identifica

---

<sup>35</sup> Texto original: “Tenía el honor de ser consultado para los banquetes, y por ahí figuraban, no sin elogio, dos o tres salsas de mi invención. Esto me daba derecho – lo digo sin orgullo – a un busto municipal, con tanta razón como a la compatriota que acababa de inventar un nuevo beso” (LUGONES, 1996, p. 113).

---

humor e ingenuidade. Seu “final arrepiante” (“final escalofriante”) (SPERATTI PIÑERO, 1955, p. 19) se faz mais efetivo em contraposição à aparente ingenuidade expressa pela forma da narrativa popular. O conto remete à tradição oral desde seu início: “Um dia de tantos, brincando no quintal da casa onde habitava minha família, dei com um pequeno sapo que, em vez de fugir como seus congêneres mais corpulentos, inchou-se extraordinariamente sob minhas pedradas”<sup>36</sup> (LUGONES, 1996, p. 149, tradução nossa). Lugones deixa de lado o discurso inspirado no método científico em favor de uma linguagem simples e pessoal: o tempo (“Um dia de tantos”) é representado com uma distância abstrata, tal como no conto maravilhoso (há muito tempo, era uma vez etc.); o espaço é definido não pela geografia, mas sim pela familiaridade (“onde habitava minha família”); e a ação inicial implica uma relação lúdica, e não científica, com o mundo (“brincando no quintal”). Entretanto, em contraste com o início familiar e lúdico, narrativa passa de uma personagem a outra por meio do diálogo até que seu desfecho surpreende o leitor:

Um frio mortal saía do móvel aberto, e o menino estava gelado e rígido sob a triste luz com que a lua cobria como mortalha aquele despojo sepulcral, já feito pedra sob uma inexplicável camada de gelado orvalho. (LUGONES, 1996 p. 154, tradução nossa).<sup>37</sup>

A presença simultânea de riso e horror pode ser compreendida a partir da própria base folclórica do conto. Vladimir Propp (1984), em seu ensaio *Ritual Laughter in Folklore*, define o conto popular como “um fenômeno ideológico,

---

<sup>36</sup> Texto original: “Un día de tantos, jugando en la quinta de la casa donde habitaba la familia, di con un pequeño sapo que, en vez de huir como sus congêneres más corpulentos, se hinchó extraordinariamente bajo mis pedradas” (LUGONES, 1996, p. 149).

<sup>37</sup> Texto original: “Un frío mortal salía del mueble abierto, y el muchacho estaba helado y rígido bajo la triste luz en que la luna amortajaba aquel despojo sepulcral, hecho piedra ya bajo un inexplicable baño de escarcha” (LUGONES, 1996 p. 154).

---

um reflexo do mundo nas mentes humanas”<sup>38</sup> (PROPP, 1984, p. xlvi, tradução nossa), estabelecendo uma relação entre a tradição popular e as relações histórico-materiais que dão origem às manifestações dessa tradição. Propp propõe:

O riso é um tipo especial de reflexo condicionado, mas um reflexo que caracteriza somente o homem e tem sua própria história. Para entender o riso ritual devemos rejeitar nossas ideias sobre o cômico. Não rimos agora do mesmo modo que, antes, riram os povos. Portanto, é quase impossível dar uma definição filosófica geral do cômico e do riso: tal definição só pode ser histórica. (PROPP, 1984, p. 127, tradução nossa).<sup>39</sup>

O entendimento do cômico e do riso sob uma perspectiva histórica pode nos nortear no entendimento da mescla de humor e ingenuidade apontada por Speratti Piñero (1955), justificando também o desfecho horrível e mortal. Propp (1984) discute o aspecto mágico do riso nas tradições folclóricas e aponta as diversas manifestações do riso. A relação do riso com rituais diversos reflete as relações dos povos com os modos de produção e o momento histórico em que estão inseridos. A manifestação do riso em relação à morte, por exemplo, é reflexo do seu próprio conceito de morte. A interdição do riso em certos rituais e histórias nas quais é necessário que não se ria diante de um acontecimento – por exemplo, numa excursão ao reino dos mortos – indica a diferenciação entre o reino dos vivos e dos mortos, que difere do entendimento cultural anterior a esse, em que os vivos e os mortos dividiriam o mesmo mundo, embora ainda seja possível que essas barreiras sejam ultrapassadas em momentos específicos.

---

<sup>38</sup> Texto original: “an ideological phenomenon, a reflection of the world in men’s minds” (PROPP, 1984, p. xlvi).

<sup>39</sup> Texto original: “Laughter is a special type of conditioned reflex, but it is a reflex that characterizes man alone and has its own history. To understand ritual laughter we must reject our ideas of the comic. We do not laugh now as people once laughed. Therefore, it is hardly possible to give a general philosophical definition of the comic and of laughter: such a definition can be only historical” (PROPP, 1984, p. 127).

---

O riso como símbolo da transgressão dos limites entre os vivos e os mortos estabelece uma relação direta entre o riso e a vida: “Os vivos veem, falam, bocejam, dormem e riem. Os mortos não fazem tais coisas”<sup>40</sup> (PROPP, 1984, p. 130, tradução nossa). Dessa forma, o riso em oposição à morte evolui, e agora não só os mortos não riem em contraste com os vivos, mas o nascimento acompanha-se do riso. Propp (1984, p. 133, tradução nossa) propõe, “eles riem como para causar gravidez, e não o contrário”<sup>41</sup>. Essa relação entre nascimento e riso dá a função mágica que o riso adquire no imaginário popular durante esse estágio. Propp (1984) observa também que as fontes que demonstram essa relação “praticamente silenciam sobre as causas reais do nascimento humano”<sup>42</sup> (1984, p. 136, tradução nossa), e aponta o fato de que não encontramos a presença de um casal humano nesse estágio; “O riso é sexual, mas, por ora, não é erótico”<sup>43</sup> (PROPP, 1984, p. 136, tradução nossa). Isso reflete a percepção desse estágio de desenvolvimento econômico sobre o nascimento, cujas causas e o processo de reprodução ainda não eram entendidos por completo. Essas expressões artísticas de cunho ritualístico são praticadas então não por “gratificação estética, mas como modo de influenciar a natureza, a qual não se pode ainda influenciar por meios racionais”<sup>44</sup> (PROPP, 1984, p. 136, tradução nossa).

A discussão de Propp (1984) se aprofunda em outras expressões do riso ritual e na sua relação aos momentos sociais, econômicos e tecnológicos em que os povos que produziram essas expressões se encontravam. Essa análise nos interessa especialmente por ilustrar a profundidade da presença do elemento

---

<sup>40</sup> Texto original: “The living see, talk, yawn, sleep, and laugh. The dead do not do these things” (PROPP, 1984, p. 130).

<sup>41</sup> Texto original: “they laugh so as to cause pregnancy and not the other way around” (PROPP, 1984, p. 133).

<sup>42</sup> Texto original: “are almost silent about the real causes of man’s birth” (PROPP, 1984, p. 136).

<sup>43</sup> Texto original: “Laughter is sexual, but for the time being it is not erotic” (PROPP, 1984, p. 136).

<sup>44</sup> Texto original: “aesthetic gratification, but so as to influence nature, which they cannot yet influence by rational means” (PROPP, 1984, p. 136).

---

cômico nas histórias de cunho folclórico, que vai além de meras considerações estéticas.

A leveza inicial do conto aparenta, numa primeira leitura, contrastar diretamente com seu desfecho calcado no horror. Sob a luz da análise de Propp (1984), porém, observamos que os elementos do riso e da morte se aliam de forma muito mais profunda na tradição folclórica. Podemos sugerir então que o conto se faz efetivo não pelo contraste entre esses elementos, mas pela união deles, típica da tradição folclórica. A leveza na história contada pelo sobrevivente em comparação com seu desfecho pode ser interpretada como uma reiteração da união entre vida e riso. Dessa forma, os vivos contam histórias sobre os mortos de forma leve, como se através do riso reforçassem a barreira entre eles e os mortos, e nesse processo, salvam a vida de quem escuta tais histórias. Por esse ponto de vista, a narrativa funciona ainda como um *conto de advertência* (do tipo que em língua inglesa costuma ser descrito pelo termo *cautionary tale*), mantendo o aspecto de *conselho* do conto popular que já foi enfatizado por pesquisadores como Walter Benjamin (1994) e Francisco Assis de Sousa Lima (2005).

Para compreender a inserção desse conto em *Las fuerzas extrañas*, porém, ainda precisamos observar como Lugones o liga a outras narrativas.

A presença das forças estranhas faz a conexão entre os contos de origens mais distantes. Lugones une o lendário, o popular, o científico e o histórico, ora pela construção discursiva do texto – exemplificado pelas citações a teóricos e teorias científicas aceitas na sua época –, ora pela mera presença de uma força que só pode ser explicada pela teoria cosmogônica. A presença de criaturas lendárias ao longo do livro, desde o sapo de El escuerzo ao espírito em El origen del diluvio, pode ser interpretada como outra expressão da presença das forças, e a incompreensão acerca de suas origens corroboraria isso.

---

Em *El escuerzo* é evidente o uso do que Speck (1976, p. 413) chama de narradores encaixotados. O narrador que inicia o conto relembra um dia específico em que matou um sapo e então foi alertado pela criada através de uma história que ela conta. Essa história compõe o verdadeiro núcleo narrativo do conto. Aplicando a categorização de Speck (1976) às personagens desse conto, percebemos que, apesar das características em comum com outras narrativas – a teimosia do protagonista e desfecho trágico –, o movimento de troca de narradores, juntamente ao entendimento do propósito científico-discursivo de Lugones em apresentar uma hipótese, revela-nos outra faceta discursiva da obra. A “independência orgulhosa do protagonista, sua violação de um limite sagrado, e seu castigo”<sup>45</sup> (SPECK, 1976, p. 416, tradução nossa) estão presentes na figura do menino (categorizado como o mago), mesmo que lhe falte o conhecimento e caracterização forte de outras personagens com essa mesma função narrativa, e o efeito devastador de suas ações serve de lição para o narrador que inicia o conto. A figura da criada pode ser vista sob a luz da união entre as diversas formas de conhecimento: nesse caso, a sabedoria popular salva a vida do nosso narrador. Os conhecimentos científicos e ocultos dão resultados extraordinários em outras narrativas, mas é o respeito aos limites da natureza que salva a vida do nosso protagonista.

Já em *La metamúsica*, alguns elementos – além dos meramente estruturais, que são comuns na maioria dos contos – repetem-se de forma muito clara. É evidente logo no início do conto que, apesar de estarmos tratando de assuntos diferentes (música/som ao invés das manifestações espirituais e psíquicas em *El psychon*), nossos narradores apresentam a distância tão comum entre eles e a área da ciência pertinente à descoberta narrada de forma semelhante: o desdém expresso tanto pelo narrador quanto pela comunidade

---

<sup>45</sup> Texto original: “independencia orgullosa del protagonista, su violación de un límite sagrado, y su castigo” (SPECK, 1976, p. 416).

---

científica em relação ao espiritualismo do Dr. Paulin em *El psychon* aqui é direcionado à paixão de Juan pela música. Afinal, “O pobre Juan tinha uma debilidade: a música”<sup>46</sup> (LUGONES, 1996, p. 155, tradução nossa). O tom é mais ácido em relação ao distanciamento entre o narrador e o tema quando comparado a outros contos do livro. Como o espiritualismo do Dr. Paulin, o apreço pela música de Juan resulta, em última instância, na sua descoberta científica e conseqüente tragédia.

Um contraste de tom se dá no desfecho dos contos: em *La metamúsica*, o desfecho se direciona esteticamente ao horror: Juan, no ápice de sua performance musical, tem seus olhos derretidos e em êxtase exclama: “A oitava de sol, rapaz, a oitava de sol!”<sup>47</sup> (LUGONES, 1996, p. 171, tradução nossa). Em *El psychon*, por sua vez, o final é cômico. O narrador comenta que não voltou a ver o Dr. Paulin depois da noite do experimento, até que, certo dia, recebe uma notícia que o faz supor que o doutor repetiu o experimento, “pois se encontra na Alemanha, em um sanatório”<sup>48</sup> (LUGONES, 1996, p. 231, tradução nossa). A sentença de desfecho é pontualmente ácida, entregue da forma mais *deadpan* possível. A expectativa é quebrada, o desfecho que é tão consistentemente assustador nos outros contos, especialmente naqueles de caráter científico, é negado, e a admissão da loucura do personagem (já sugerida parodicamente pelo absurdo progressivo de suas conclusões científicas) aparece calmamente na forma de uma afirmação indireta. Compare-se mesmo com os outros contos em que o final da narrativa não é tão explicitamente ou diretamente apavorante – em *Un fenómeno inexplicable*, por exemplo, a linha final “E conste que não sei desenhar” (“Y conste que yo no sé dibujar”) eleva o acontecimento principal (a descoberta que a sombra de um dos personagens é a de um macaco) à verdade

---

<sup>46</sup> Texto original: “El pobre Juan tenía una debilidad: la música” (LUGONES, 1996, p. 155).

<sup>47</sup> Texto original: “¡La octavia del sol, muchacho, la octavia del sol!” (LUGONES, 1996, p. 171).

<sup>48</sup> Texto original: “pues se encuentra en Alemania en una casa de salud” (LUGONES, 1996, p. 231).

---

incontestável, é prova do horror da descoberta, e não uma quebra de expectativa como em *El psychon*, em que o final é menos uma revelação sobre as forças que movem o universo e mais uma *punchline* (a frase final de uma piada) da paródia que se vinha construindo acerca do método científico.

García Ramos (1996) nos direciona a certas tendências do fim do século que aparecem na obra de Lugones; são elas:

1) *crise de consciência religiosa* (descrições apocalípticas, presença do satanismo e do demoníaco); 2) *novas esperanças surgidas em nome do progresso* (o cientificismo, as interpretações esotéricas ou pseudo-científicas); 3) *refúgio na obra artística* (elogio do decadentismo, amoralismo, culturalismo); 4) *a consciência crítica em torno do saber humano* (a explicação fantástica do universo, a vinculação entre culturas, a exaltação do mistério, o simbolismo). (GARCÍA RAMOS, 1996, p. 14, tradução nossa).<sup>49</sup>

O esoterismo presente em *El psychon* demonstra o interesse de Lugones na espiritualidade não ortodoxa que permeava sua época, e as tendências finisseculares apontadas permeiam sua obra, tanto tematicamente quanto pela expressão discursiva calcada no cientificismo na maior parte do livro. O espiritualismo esotérico e o refúgio nas artes são pontos importantes quando comparados os dois contos, dado que tanto o interesse do Dr. Paulin pela espiritualidade quanto a paixão de Juan pela música são tratados como deficiências pela comunidade científica ou pelo próprio narrador. O autor daquelas narrativas parece estar apresentando uma alternativa por meio de sua literatura: uma teoria que pretende conciliar os mundos da arte, da religião e da ciência de forma coerente, com as contradições aparentemente inconciliáveis entre elas sendo vistas, em certa medida, com algum bom humor. Os

---

<sup>49</sup> Texto original: “1) *crisis de conciencia religiosa* (descripciones apocalípticas, presencia del satanismo y del demoníaco); 2) *nuevas esperanzas surgidas en aras del progreso* (el cientificismo, las interpretaciones esotéricas o pseudo-científicas); 3) *refugio en la obra artística* (elogio del decadentismo, amoralismo, culturalismo); 4) *la conciencia crítica en torno al saber humano* (la explicación fantástica del universo, la vinculación entre culturas, la exaltación del misterio, el simbolismo)” (GARCÍA RAMOS, 1996, p. 14).

---

apontamentos de García Ramos e a observação da presença do humor em *Las fuerzas extrañas* nos sugerem que tal elemento é constituído discursivamente e é produto de sua época, na qual a junção dessas formas de conhecimento que se contradizem podem ser simultaneamente levadas a sério (na demonstração de uma teoria que explica as origens e funcionamento do universo, contrapondo-se à ciência contemporânea ao autor) e tratadas com tons irônicos e cômicos – seja na acidez aparente no tratamento de conceitos como o materialismo ou na leveza do desfecho em *El psychon*.

O pedantismo verbal, o metodismo e a repetição temática constituem boa parte de *Las fuerzas extrañas*, bem como as constantes referências a cientistas do seu tempo. Tais elementos seriam mais bem organizados em obras de escritores posteriores, influenciados por ele, de modo que Speck (1976, p. 426, tradução nossa) afirma que “os contos do originador parecem derivativos ao leitor de hoje”<sup>50</sup>. Apesar disso, certas nuances discursivas – a ironia, a acidez e a consistência argumentativa –, por mais sutis que sejam, são um ponto forte que tende a ser largamente ignorado em análises acadêmicas de seus contos científicistas em consequência da imagem séria que precede sua obra, especialmente quando consideramos que este segmento tende a ser desconsiderado em favor de sua prosa realista ou sua poesia simbolista.

O que se sugere, portanto, é que há na prosa de Lugones um elemento cômico que se origina a partir de dois pontos: do recurso ao riso popular, que não exclui a presença da morte e abre a possibilidade para contos de horror dos quais uma visão cômica de mundo não esteja excluída; e da paródia do método e do discurso científico, a qual indica ainda uma marcante autoconsciência do processo criador e a possibilidade de que o autor em Lugones ria não só da mesma ciência positivista que lhe inspirou, mas também da crítica literária que

---

<sup>50</sup> Texto original: “los cuentos del originador parecen derivativos al lector de hoy” (SPECK, 1976, p. 426).

---

rejeitou seus contos e, afinal, dos contos em si. Distanciadas do contexto histórico e discursivo de Lugones, as leituras contemporâneas de sua obra tendem a tratar apenas como peculiaridades do período as hipóteses ridículas, as comparações entre objetos de categorias discrepantes e a escalada do raciocínio lógico até o absurdo. Uma revisão crítica cuidadosa pode, no entanto, revelar, a partir de Lugones, a introdução do humor e da paródia como componentes da poética do conto hispano-americano, mesmo nos momentos em que este se desenvolveu de modo tão associado ao horror e aos discursos científico-filosóficos (cujo tratamento literário não precisa ser, obrigatoriamente, sério).

## REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Borges ou do conto filosófico. In: BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 9-26.
- BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. p. 1-192.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- BORGES, Jorge Luis; EDELBERG, Berta Guillermina. *Leopoldo Lugones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- GARCÍA RAMOS, Arturo. Introducción. In: LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Edición de Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 1996. p. 9-55.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Caseros: Univesidad Nacional Tres de Febrero, 2011.
- LEFKOWITZ, Larry. Borges as Comedian as Author of Author of the Quixote. *Variaciones Borges*, Pittsburgh, v. 12, p. 71-75, 2001.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem; Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005.
- LUGONES, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Edición de Arturo García Ramos. Madrid: Cátedra, 1996.

---

PROPP, Vladimir. *Theory and History of Folklore*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. 124-146

ROJAS, Ricardo. *La restauración nacionalista*. Buenos Aires: UNIPE Editorial Universitaria, 2011.

SCARI, Robert M. Ciencia y ficción en los cuentos de Leopoldo Lugones. *Revista Iberoamericana*, Ciudad de México, v. 30, n. 57, p. 163-187, enero-junio 1964.

SPECK, Paula. Las fuerzas extrañas, Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata. *Revista Iberoamericana*, Ciudad de México, v. 42, n. 96-97, p. 411-426, julio-diciembre 1976.

SPERATTI PIÑERO, Emma Susana. La expresión de las fuerzas extrañas en Leopoldo Lugones. *Revista de la Universidad de México*, Ciudad de México, v. 9, n. 7, p. 19-21, 1955.

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 08 de janeiro de 2022.

Aprovado em sistema duplo cego em: 04 de agosto de 2022.