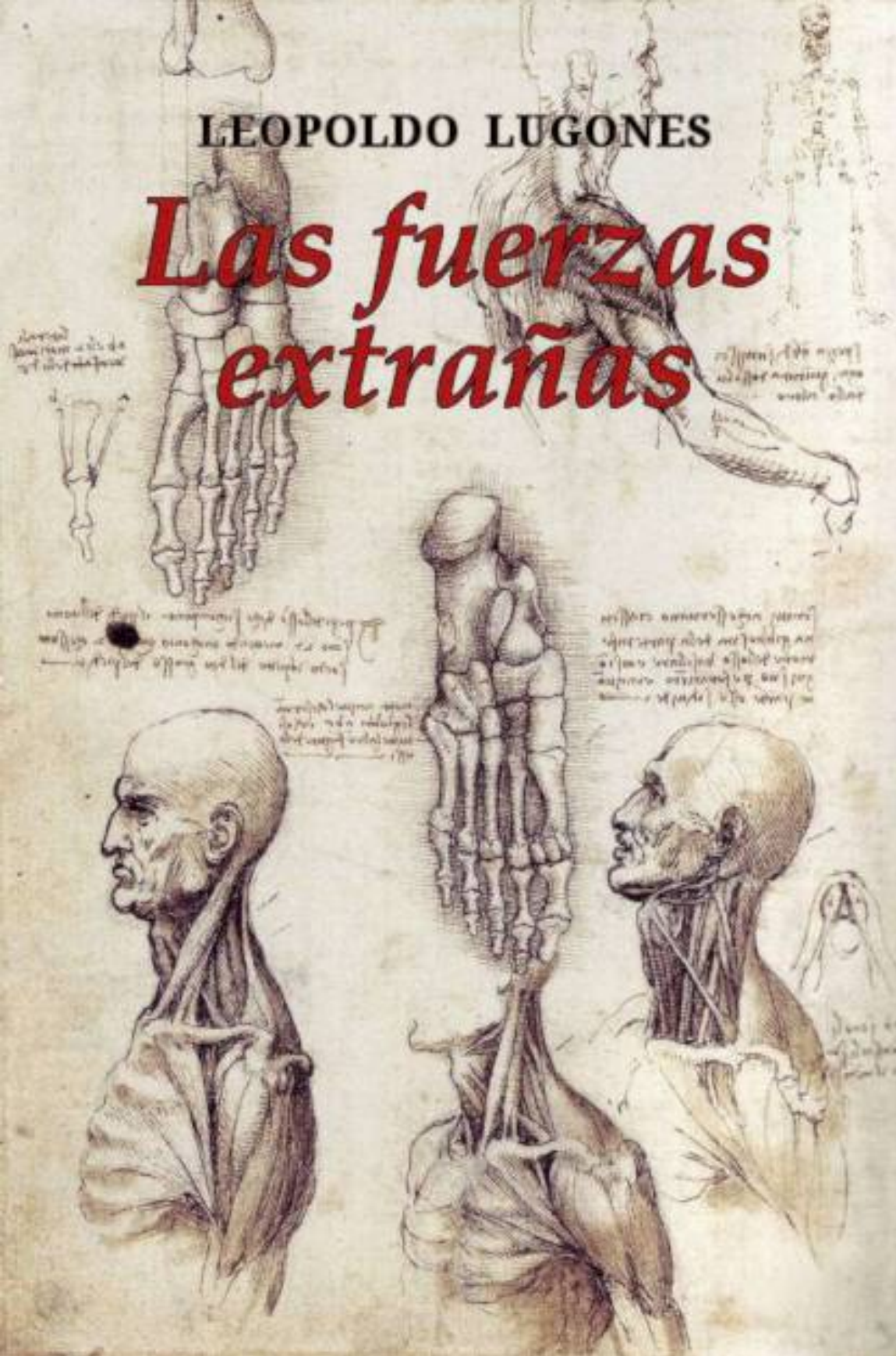


LEOPOLDO LUGONES

Las fuerzas extrañas



Las fuerzas extrañas reúne doce relatos y una teoría del cosmos que constituyen los cuentos fantásticos más perfectos de la literatura castellana y aún de la literatura. Perfectos por la prosa excepcional que los narra, por los argumentos asombrosos que abordan y por los hallazgos narrativos que Leopoldo Lugones ensaya para dar verosimilitud a estas fantasías.

La vasta sombra de Edgar Allan Poe planea sobre ellos. También la invención de Wells, Villiers de L'Isle Adam, Leonardo da Vinci, Goethe y Marcel Schwob y sus fantasías históricas.

La temática oscila entre la ficción científica (Yzur), la recreación de ambientes mitológicos (Los caballos de Abdera), bíblicos (La estatua de sal o La lluvia de fuego), el tema del doble (Un fenómeno inexplicable) o el desarrollo de motivos populares.

En la narrativa fantástica de Lugones confluyen la tradición romántica y la fantasía, la irracionalidad y el misticismo.

Estudio preliminar

El Modernismo literario hispanoamericano significó una renovación capital para el verso y la prosa. El aporte básico —las innovaciones en el instrumento expresivo— abrió nuevos cauces y posibilidades para la narrativa. En este género representó, además, la incorporación de nueva temática, el enriquecimiento de las técnicas y procedimientos, la flexibilización de las formas del relato y el predominio de personajes de cierta índole en ellos.

En la narrativa argentina, los narradores más destacables del movimiento son Enrique Larreta, autor de la mayor novela histórica modernista, *La gloria de Don Ramiro* (1907); Leopoldo Lugones, el más logrado cuentista; Atilio Chiappori, quien produjo un novelín, *La eterna angustia* (1908), y un par de volúmenes de cuentos: *Borderland* (1907), su mejor obra, y *La isla de las rosas rojas* (1925); y Angel de Estrada, novelista en *Redención* (1906), *La ilusión* (1910) y otras, y autor de relatos breves en *Cuentos* (1896) y en las fantasías orientales contenidas en *La voz del Nilo* (1903).

Lugones escribió cuentos casi desde su arribo a Buenos Aires, en 1896, hasta el año de su muerte; es decir, a lo largo de cuarenta y dos años. Sólo parte de lo producido lo colectó en volúmenes. El primero, *La guerra gaucha* (1905) y luego *Las fuerzas extrañas* (1906)^[1]. En el *Lunario sentimental* (1909) incluyó cuatro: "Inefable ausencia", "Abuela Julieta", "La novia imposible" y "Francesca", alternando con las poesías y algunos esquema dramáticos: En 1916, en

un folleto que tituló *Cuentos*, recogió “Los pastorcitos”, “¿Una mariposa?”, “Un buen queso”, “Piuma al viento”, “La tortilla de Juanito”, “Las manzanas verdes” y “Flores de durazno”. En un mismo año, 1924, publicó una compilación de cinco relatos, *Cuentos fatales*, y un volumen misceláneo, *Filosoficula*, donde se concitan páginas reflexivas, apólogos, parábolas, cuentos breves y algunos poemas. Dos años después editó la única novela que compusiera: *El ángel de la sombra*^[2].

El virtuosismo de Lugones como narrador le permitió una empresa insólita: la producción en un mismo período breve de piezas de las más diversas temáticas y de muy diferenciados registros expresivos. Así, por dar un ejemplo, entre 1897 y 1899 compone simultánea o coetáneamente cuentos que se incorporaron a *La guerra gaucha* (“Estreno”), a *Las fuerzas extrañas* (“El milagro de San Wilfrido”, “La metamúsica”, “Un fenómeno inexplicable” y “El escuerzo”), al *Lunario* (“Abuela Julieta” y “La novia imposible”) o a la compilación de 1916 (“Los pastorcitos” y “¿Una mariposa?”). No podemos hablar, pues, de sucesión de preferencias, temas, intereses o modalidades estilísticas, sino de coexistencia de todas esas posibilidades simultáneamente en su potencia creadora.

Las fuerzas extrañas consta de dos partes: la primera, constituida por doce cuentos, y la segunda, por un “Ensayo de cosmogonía en diez lecciones”. Las ficciones fueron compuestas entre 1897 —“El milagro de San Wilfrido”, de ese año, es la más antigua— y el año de publicación del volumen, “La fuerza Omega” es de 1906.^[3]

El título hace referencia a un campo semántico vasto y complejo. Lo de *fuerzas* alude a virtudes, eficacias o potencias que los seres o los objetos reservan en sí y que actualizan o liberan en determinados momentos. El adjetivo *extrañas* se orienta hacia el ámbito de lo infrecuente, insólito, inexplicable, desconocido, raro, inverosímil, sorprendente,

anormal o excepcional. En todas las piezas del libro están presentes, manifiestas por su poder de acción y sus efectos, potencias provocadoras de alteraciones o cambios, que se revelan para sorpresa, admiración, maravilla u horror de los testigos o protagonistas.

Podrían tentarse varias formas de clasificación de la docena de piezas narrativas. Por ejemplo, según la índole de las fuerzas actuantes en cada una de las ficciones tendríamos: 1) Fuerzas de naturaleza física: "La fuerza Omega", "La metamúsica", "Viola acherontia" y "El psychon"; 2) Fuerzas de naturaleza humano-psicológica: "Yzur", "Un fenómeno inexplicable", "El origen del diluvio"; 3) Fuerzas de naturaleza divina: "El milagro de San Wilfrido", "Los caballos de Abdera", "La lluvia de fuego" y "La estatua de sal"; y 4) Fuerzas de naturaleza maléfica o diabólica: "El escuerzo".

También podríamos clasificarlos por temas: 1) Cuentos de ficción científica o de ciencia ficción: "La fuerza Omega", "La metamúsica", "Viola acherontia", "Yzur" y "El psychon". 2) Cuentos metapsíquicos, parapsicológicos o paranormales: "Un fenómeno inexplicable" y "El origen del diluvio", y 3) Cuentos legendarios: "El milagro de San Wilfrido" (leyenda cristiana), "La estatua de sal" y "La lluvia de fuego" (leyendas bíblicas), "Los caballos de Abdera" (leyenda mítica griega) y "El escuerzo" (leyenda folklórica).

Si aplicáramos el criterio diferenciador de Todorov estableceríamos que son: *extraños*, o sea con explicación racional o natural de los hechos, todos los de ficción científica; *maravillosos*, es decir con explicación sobrenatural, "La lluvia de fuego", "La estatua de sal", "El milagro de San Wilfrido" y "Los caballos de Abdera"; y *fantásticos*, si no se atina a dar explicación valedera, natural o sobrenatural, "El escuerzo", "Un fenómeno inexplicable" y "El origen del diluvio".^[4]

Si aceptamos la tripartición de Todorov, se vería como abusiva la designación de "cuentos fantásticos" para todas

las ficciones del volumen como, en general, los ha designado la crítica. Lo fantástico supone una vacilación en el lector —proyectada a veces del personaje al lector— frente a un suceso, que no se atina a explicar cabalmente. Esa experiencia dubitativa lo deja en la perplejidad, en la ambigua incertidumbre acerca de su significación. Lo fantástico se presenta como una experiencia de límites, una quiebra de la coherencia universal, una fractura que se puede volcar como agresión sobre el mismo lector. Pero ninguna división puede constituirse en canónica; por ejemplo, en “La lluvia de fuego” el protagonista ignora el sentido de castigo divino que el fenómeno implica y lo contempla con perplejidad, buscando primero una razón científica, sin hallarla. El lector, por el asunto y el epígrafe, sabe que se trata de una causa sobrenatural: Dios condena al exterminio a una ciudad por sus pecados. Para el personaje la situación sería fantástica; para el lector es maravillosa. Así, podrían objetarse algunas inclusiones de las propuestas; pero, como se sabe, las clasificaciones son solamente intentos de ordenamiento de la realidad fluida y siempre individual de las obras. Su valor es orientador o didáctico.

En todos los casos las situaciones de los cuentos no se dan a partir de la violación de un límite, de la alteración de un orden, de la ruptura de un equilibrio o estado de cosas. Esto se constituye en una falta, un pecado, una amartía o una jibris, según los niveles y circunstancias; y esa trasgresión debe ser castigada o puesta en evidencia. Los castigos son la locura, la muerte, la ceguera, la vivencia de estados agónicos. Las dos sanciones más leves son las de “El origen del diluvio” e “Yzur”.

Las *fuerzas extrañas* laten en nosotros (“Un fenómeno inexplicable”, “El psychon”), sobre nosotros (“La lluvia de fuego”, “El milagro de San Wilfrido”, “La estatua de sal”), por debajo de nosotros (“El escuerzo”) y en torno de nosotros, en los distintos reinos de la naturaleza “La fuerza Omega” y “La metamúsica”, en el terreno de la física; en el

reino vegetal, "Viola acherontia"; en el animal, "Los caballos de Abdera", "Yzur", "El escuerzo"; en el espiritual o astral, "El origen del diluvio". Los cuentos relacionan distintos planos entre sí: materia y espíritu ("El psychon" y "Un fenómeno inexplicable"); lo animal y lo humano; lo humano y lo vegetal, el sonido y la fuerza, el color y el sonido, lo humano y lo divino; lo humano y lo diabólico, lo científico y lo ocultista; mundo y trasmundo, la vida y la muerte, los estadios del tiempo —el pretérito y el presente—, "Yzur" y "La estatua de sal" p. ej. En fin, esto afirma la interrelación de las realidades del universo de la más diversa índole. Esta concepción del mundo tiene su base en la teosofía, que Lugones estudió, practicó y a la que adhirió durante muchos años.

La nota básica común más general, tanto a las ficciones como al *Ensayo* es la articulación de las concepciones científicas y las teosóficas, en armónico maridaje. Para Lugones teósofo todas son ciencias, las ocultas y las exactas, químicas y físicas, sin contradicciones entre sí.

Todas las fuerzas psíquicas y físicas se asocian. Incluso, tal vez no sea desacertado postular que la distribución bajada de las ficciones en el cuerpo del libro, sin disponerlas por temas, asuntos u otro criterio de distinción; responda a esa visión de entrecruzamiento de las fuerza diversas en la realidad, que ejemplificarían.^[5]

No obstante, cabe aclararlo: si bien la obra está construida en dos alas articuladas, una de naturaleza narrativa y otra disquisitiva, asociadas por múltiples elementos, cada cuento es autónomo, se vale por sí mismo y no en función de los otros o del *Ensayo* que le da respaldo teórico. Las ficciones son válidas estéticamente en sus propios límites tienen esfericidad.^[6]

Se observa una situación narrativa dominante en las piezas del libro que condiciona el punto de vista desde el que se presentan los hechos En las ficciones científicas, excepto

en "Yzur", cuyo protagonista y narrador en primera persona es el mismo investigador, se repite igual disposición: un sabio, investigador o adepto hace confidente a quien será el narrador de un secreto o de los insólitos resultados a los que arribó en su búsqueda. La confianza adquiere, las mas de las veces, categoría de verdadera *revelación*, que convierte al receptor o confidente en un depositario iniciático de los poderes de ciertas fuerzan ocultas, de secretas relaciones entre los reinos de la naturaleza o de analogías insospechadas. La revelación va acompañada de largas y prolijas explicaciones que fundamentan los hallazgos y la proyección de los resultados. Así se condiciona el punto de vista narrativo: el confidente se convierte en un narrador testigo, personaje secundario dentro de la ficción, que puede ser pasivo, auditor tan sólo, o con algún grado de participación en los hechos, asistiendo a las experiencias demostrativas ("La fuerza Omega", "La metamúsica"), sacando conclusiones y anticipando resultados ("Viola acherontia") o sufriendo los efectos de la fuerza extraña ("El psychon"). En las dos ficciones metapsíquicas el narrador testigo tiene mayor ingerencia. En "Un fenómeno inexplicable", al trazar con su mano el dibujo del perfil de la sombra logra la prueba cabal de la existencia del *doble*; y en "El origen del diluvio", al accionar la llave de la luz interrumpe la producción de los fenómenos regresivos. Cabe decir que en la mitad de las piezas se mantiene, con variantes, la situación básica y el mismo punto de vista. Consideraremos primero los cuentos cientificistas, luego los metapsíquicos y por último los legendarios, para adoptar un orden en la consideración.

Las fuerzas extrañas ha sido frecuentemente mal caracterizado por reducción de las doce ficciones a las cinco de apoyatura científica. Si bien es cierto que el aporte de Lugones en esta especie narrativa es un hito en la literatura hispanoamericana —y aun una antología de la fantasía

científica en lengua española no podría ignorarlo— no se agota en ello la materia de los cuentos.^[7]

De las tres tendencias riesgosas que en el cuento modernista, en especial, conspiran contra lo estrictamente narrativo, el lirismo, el “descripcionismo” y la derivación ensayística, es la tercera la que más afecta a Lugones, en las disertaciones de carácter científico hacia la que tiende su proclividad, dado su interés por las ciencias, manifiesto desde la niñez.^[8]

El amplio espectro de los intereses intelectuales de Lugones, alimentados por sostenida y omnívora lectura, respalda sin esfuerzo de información inmediata sus relatos de muy diversa naturaleza, ámbito y tema. En sus ficciones científicas aprovecha teorías y hechos comprobados para elaborar nuevas proyecciones, sacar consecuencias insospechadas en su aplicación o introducir variantes atractivas.^[9]

En “La fuerza Omega” al hablar desde el comienzo del relato de la confidencia del “descubridor de la espantosa fuerza” usa un recurso de captación del lector, pues le abre la expectativa prometiendo satisfacerla. El protagonista realiza investigaciones que mantiene ocultas; no es un científico oficial —“no procedía de ninguna academia”— sino que trabaja al margen de las instituciones conocidas. Hay su razón para ello: cultiva el ocultismo y esto lo enfrentaría con la opinión pública. Precisamente, este conocimiento de las ciencias esotéricas es el punto de contacto con el narrador testigo, a quien halla merecedor de “escuchar la revelación” del descubrimiento.

El tema del cuento es la potencia mecánica del sonido. El sabio ha logrado un aparato para proyectarla y comprobar su efecto. Es significativo que haya denominado “Omega” a la fuerza descubierta, pues si en el *Ensayo* dice que la potencia mecánica del sonido es “la última de la síntesis vibratoria”, cabe recordar el sentido simbólico de las letras

del alfabeto y sus correspondencias cósmicas con otras realidades de diferente orden que el mero lingüístico, según una antiquísima corriente cabalística secreta, conocida y aludida por Lugones en varios sitios de sus obras. El orden va de alfa a omega, correlativos del día y la noche, comienzo y fin, vida y muerte. "Omega" es símbolo de lo final, de la destrucción. Esto se comprende por la capacidad desintegradora de la fuerza si toca el centro de equilibrio atómico del objeto o ser. El poder aniquilador del aparato construido contrasta con su apariencia inofensiva ("Confieso que el aparato nos defraudó... al oír hablar de fuerzas enormes habíamos presentido máquinas grandiosas"). Esto es advertencia sobreentendida, de alcance general, de no juzgar el poder de las fuerzas por la apariencia de su transmisor.

La parte del león del cuento se la lleva la amplia disquisición con la que el sabio fundamenta su hallazgo, abundante en mención de autoridades. El lenguaje científico, la precisión técnica, el nivel de lengua y las formas de insistencia, buscan producir la verosimilitud y hacen virar el relato hacia el ensayo y el informe, con lo que el lector pierde conciencia, por momentos, de que se halla en el curso de una obra ficcional.

Hay tres aspectos que nos desplazan de lo académicamente científico y establecen relación entre este ámbito y el mundo del ocultismo y los poderes secretos: primero, la mencionada adhesión del sabio a las disciplinas esotéricas; segundo, el hecho de que sólo el inventor del aparato es quien puede acertar con el punto de fusión molecular de los objetos para desintegrarlos: "Es que aquí está el misterio de mi fuerza. Nadie sino yo puede usarla. Y yo mismo no sé cómo sucede (...) Sin verlo, sin percibirlo en ninguna forma material, yo sé dónde está el centro del cuerpo que deseo desintegrar"; y esta capacidad peculiar es de índole parapsicológica. Y lo tercero es el amplio párrafo que destina, al comenzar su exposición, a señalar la presencia a

nuestro alrededor de *fuerzas extrañas* ("fuerza tremenda", "fuerzas interetéreas", "fuerzo originales") en directa relación con la teoría ocultista; y en su propuesta, "hay que poner el organismo en condiciones especiales, activar la mente, acostumbrarla a la comunicación directa con dichas fuerzas". Lugones abre su libro con el relato en que se contiene esta apelación general, como una suerte de introducción incluida al mundo de las potencias desconocidas; una demorada exaltación de las fuerzas extrañas operantes y de la necesidad de que el hombre las alcance: "El conocimiento humano debería tender a la abolición de todo intermedio entre la mente y las fuerzas originales".

La experiencia con el vaso de agua prelude el efecto de la fuerza en la cabeza del sabio por desintegración del cerebro, el órgano mediante el cual el investigador llegara al conocimiento y dominio de la fuerza. El final del cuento podría interpretarse de dos formas: la potencia se volvió, como castigo, contra quien pretendió manejarla y aniquiló la sede de su inteligencia; o bien, el inventor se autodestruyó al tomar conciencia del peligro que su descubrimiento implicaba ("Como arma sería espantoso") en otras manos, ya que él se había abstenido, por su concepción ocultista, de probar en animales la eficacia de la fuerza Omega.

El título mismo, "La metamúsica", supone un ir "más allá", por tanto, una transgresión, merecedora de castigo. El protagonista e inventor, Juan, confía al narrador su empresa porque ambos tienen una afinidad; en este caso, el gusto por la poesía. Como en "La fuerza Omega", abundan largas disertaciones científicas, referidas ahora a las relaciones, entre sonido y luz, que alternan con recitados líricos. La relación poesía y ciencia sirve para un primero y fundamental distingo: no se basan las investigaciones de Juan en la famosa audición coloreada de los poetas simbolistas, y de sus continuadores modernistas, a quienes estima enfermos y decadentes; no se ocupa de ocasionales fenómenos de asociación psicológica individual, sino de las vincu-

laciones objetivas entre el arte musical y la física, su base común. Mejor aun, se trata de la verificación experimental de la relación entre sonidos y colores que se correspondan; no simbólicamente, como en el verso del célebre poema "Correspondances" de Baudelaire: "Les parfums, les couleurs et les sons se répondent", "perfumes y colores y sonidos se responden".

Así como en la primera ficción asoció la ciencia al ocultismo, aquí relacionará dos fuentes desemejantes: la ciencia y la filosofía mistagógica; los físicos y las doctrinas pitagóricas del universo como música, y las esperables citas del *Ti-meo* platónico y de su descendencia occidental.

Si en "La fuerza Omega" sugirió, desde el título, alusiones a la simbología letrista de la *Cábala*, en este cuento aludirá a la simbología numérica y a su vinculación con lo iniciático. La relevancia del sonido tendría para Lugones, además del interés simbolista ("*De la musique avant toute chose*", de Verlaine) y de la mentada audición coloreada y del entronque con lo pitagórico, otra raíz: la del *mantra* teosófico. De él dice la Blavatsky: "Como enseña la ciencia esotérica, cada sonido en el mundo físico despierta un sonido correspondiente en los reinos invisibles e incita a la acción alguna fuerza u otra en el lado oculto de la Naturaleza (*Doctrina Secreta*, III, 451). El sonido es el más eficaz y poderoso agente mágico y la primera de las llaves para abrir la puerta de comunicación entre los mortales e Inmortales (*Doc. Sec.*, I, 502). Cada letra tiene un significado oculto y su razón de ser; es una causa y un efecto de otra precedente, y la combinación de éstos produce con frecuencia los más mágicos efectos. Las vocales, sobre todo, contienen las potencias más ocultas y formidables (*Doc. Sec.*, I, 121)"^[10]

Considérese la enorme proyección que estos postulados esotéricos tendrían sobre la palabra creadora, poética, de particular manera, y sobre el tema mismo de "La metamúsica".

El inventor logra su objetivo al alcanzar la octava del sol, identificando música y color; pero en ello estará su castigo: la llamada final le vacía las cuencas, secándole los ojos, dejándolo ciego. La punición se aplica aquí al órgano que ha verificado la relación final de sonido y luz. La ceguera es la pena por pretender la meta-música.

Podemos señalar en nuestra literatura argentina un antecedente de esta relación música y color y de la ficción lugoniana, en particular, hasta hoy no señalado por la crítica. Se trata de un texto de Miguel Cané intitulado “Las armonías de la luz”, recogido en su libro inicial *Ensayo* (1877).^[11] Es la historia del encuentro del protagonista en Nápoles con un científico, Andrea Tanarotti, y su hija sorda, Lena. El viejo le confía que “ha conseguido realizar para ella el sueño de un fraile del siglo XVIII”: el órgano de colores. Le comenta que Jehan de Castel^[12], nacido en 1688 y que vivió sesenta y nueve años, pasó cuarenta de ellos persiguiendo su ideal. El religioso publicó en 1740 su *Óptica de los colores*, “que contiene principios que hubieran admirado a Newton mismo”; y, poco antes, en 1735, en las *Mémoires de Trevoux*, había editado un opúsculo titulado *Nuevas experiencias de óptica y acústica*, donde programaba su inconcluso “clavicordio ocular”. Y el anciano se extiende en una exposición vecina a la de Lugones —menos erudita y actualizada, por supuesto— sobre el fundamento científico del aparato. Invitado a concurrir a una demostración del funcionamiento del particular órgano, el protagonista enferma esa noche de un ataque cerebral intenso que lo postra por días. Al reponerse no encontrará vestigios del viejo y su hija. Una carta posterior de éste le informa que Lena ha muerto. Así concluye esta pieza que constituye el antecedente argentino más firme de “La metamúsica”.

Recuérdese que Lugones en la “Advertencia” de 1926 señalaba que “algunas ocurrencias de este libro (...) son corrientes ahora en el campo de la ciencia”. El órgano de co-

lores es un caso. “La metamúsica” fue publicada en 1898; dos años más tarde, en la monumental Exposición Universal de París, en la Sala Franklin del Palacio de la Óptica, se presentó un “órgano óptico”. A él se refiere una crónica de Amado Nervo, “La música luminosa. La luz que canta”^[13], donde dice que el aparato proporciona “audiciones coloridas de divino efecto”. La lectura de un artículo científico de Raymond Bouyer sobre “La luz que canta” hace evocar a Nervo el órgano visto en la Exposición. El poeta mejicano concluye que esa correlación entre vibraciones musicales y luminosas viene a probar “la eterna y divina correlación y unidad del universo, cada onda de cuyas formas infinitas no es más que el aspecto bajo el cual se muestra a nuestros sentidos lo absoluto”^[14].

Dos años antes de publicar “La metamúsica”, Lugones, en una reseña bibliográfica de la novela, de tesis espiritista, *Nelly* de Eduardo L. Holmberg, había escrito: “¿Quién ha descubierto la música de los colores sino la ciencia? ¿Quién ha dicho que el espectro solar es una orquesta? Cuando Rubén Darío dice que la banda de Iris tiene siete rayos como la lira siete cuerdas, pronuncia una verdad; y más aun: puedo decir científica y artísticamente que la banda de Iris es una lira, una grande y sublime lira: la lira del Sol. El Sol, que es un inmenso cerebro, piensa en colores, y de la concordancia de estos pensamientos nace una armonía: la blanca y bienhechora luz”^[15].

Sería ocioso señalar las precedencias de este pasaje del autor respecto de su propio cuento. Pero en estas vinculaciones la erudición de Lugones nos sugiere otros campos, p. ej. la asociación de perfumes y música: “En días pasados, leyendo un artículo de Piem, un químico inglés, encontré esta novedad científica: la escala musical de los perfumes. Aquí tenéis un ritmo armónico: BASE: Do — Sándalo; Do — Geranio; Si — Acacia; Sol — Azahar; Do — Laurel: CIMA”. Bien hubiera podido haber elaborado otra ficción a

partir de la nueva asociación propuesta, con la cual el verso baudelaireano precitado hallaría su confirmación, pero en el campo de lo científico: correspondencia de sonidos, colores y perfumes. Pues en Lugones, el axioma dominante, que enuncia en el comentario del libro de Holmberg, es de base parnasiana: "La Ciencia no es enemiga del Arte", a cuya explicitación destina la mitad de su artículo sobre *Nelly*.

El narrador testigo en "Viola acherontia" alcanza a descubrir una siniestra experimentación por parte de un sabio alienado. El tema de este relato es la casi humana sensibilidad impresionable de las plantas. El cuento en su publicación periodística se llamó "Acherontia atropos" y llevaba un epígrafe, suprimido en el libro: "*Une tulipe! s'écria le vieillard corroucé, une tulipe! ce symbole de l'orgueil et de la luxure qui ont engendré dans la malheureuse cité de Witttemberg la détestable hérésie de Luther et de Mélanchton!*". Son palabras con las que reacciona al doctor Huytlen al ser interrumpido en su unciosa lectura de la Biblia por un mercader de flores, en "*Le marchand de tulipes*", texto incluso en *Gaspar de la Nuit* del malogrado Aloysius Louis Bertrand.^[16] El texto sugiere una relación indirecta entre el valor simbólico de la flor y el génesis de las herejías.

Una diferencia esencial de este relato con su primitiva versión —hasta hoy no apuntada— hace no al tema sino al planteo del cuento. En la redacción hemerográfica, lo que el sabio quiere obtener es que la violeta se certifique como flor de la muerte al reproducir en sus pétalos la calavera como símbolo: "Estoy seguro de que la imagen, la calavera, se fotografía sobre mis violetas. Lo que no sé, lo que no puedo encontrar, es el revelador para desenvolverla. Son tan finos estos pétalos, que la más mínima partícula de sal los desorganiza". Y el viejo jardinero se quejaba de diez años infructuosos y al inclinarse sobre las flores cae de sus ojos una lágrima: "Y el prodigio esperado por aquel hombre, el prodigio inaudito que su loca imaginación deseaba,