

**“ON EST LE FILS DE QUELQ’UN”:
PROSAS PROFANAS Y LA GÉNESIS DE LOS
CREPÚSCULOS DEL JARDÍN**

Resumen

Se considera a Los crepúsculos del jardín como el poemario más modernista de Leopoldo Lugones. Sin embargo, entiendo que los versos de Lugones son una apropiación posmodernista contestataria del lenguaje parnasiano iniciado por Darío en Prosas profanas. En este libro, Darío domina un lenguaje poético enrarecido y refinado, cuyo dominio consideraba distante a las sensibilidades poéticas que demostró Lugones en los alejandrinos de Las montañas del oro, libro que Darío reseñó de una manera cortés, pero tendenciosa. Al parecer, con el propósito de demostrar que Darío estaba equivocado, Lugones imita los temas eróticos y el discurso culto utilizado por Darío en Los crepúsculos del jardín, pero imbuje sus versos con referencias prosaicas y mundanas, es decir, seculares y propiamente modernas. La unión del ideal lírico y su contraparte desencantada es una de las características del verso posmodernista y de sus definiciones mundanas, inmanentes tanto del acto poético como del ser poético.

Palabras clave: *Darío, Lugones, modernismo, posmodernismo, erotismo, prosaísmo, intertextualidad*

Abstract

Los crepúsculos del jardín is considered Leopoldo Lugones's most modernista book of poetry. Yet I contend that Lugones's verses are a contestatory, posmodernista appropriation of the Parnassian language championed by Darío in the verses of Prosas profanas. In this book, Darío mastered a refined, rarified poetic idiom, the dominion of which he considered alien to the poetic sensibilities that Lugones had shown in the alexandrines of Las montañas del oro, a book that Darío reviewed in a polite but tendentious manner. Seemingly intending to prove Darío wrong, Lugones mimics the erotic topoi and cultured utterances championed by Darío in Los crepúsculos del jardín, but infuses its verses with prosaic and mundane, that is, secular and properly modern references. The mixture of the ideal lyricism and its disenchanting counterpart is one of the trademarks of the posmodernista verse and its immanent, earth-bound definitions of both the poetic act and the poetic self.

Keywords: *Darío, Lugones, modernism, posmodernism, prosaism, erotism, intertextuality*

Exploro en las siguientes páginas la impronta del Rubén Darío de *Prosas profanas* (1896) en el Lugones de *Los crepúsculos del jardín* (1905). Me detengo a considerar en específico los procedimientos o estrategias a que recurre este último para hablar en el lenguaje poético de Darío, al tiempo que procura rebelarse contra la impronta de ese padre y maestro mágico cuya prolífica, polémica y hegemónica presencia en Buenos Aires había terminado de cimentar el prestigio internacional de que comenzara a gozar una vez publicado *Azul* en la capital chilena. El punto de partida de mis reflexiones son las semblanzas o reseñas que intercambiaron Darío y Lugones en la prensa bonaerense para llegar al cabo a dos instancias fundamentales en cada uno de los poemarios: las “Palabras liminares” de Darío a *Prosas profanas* y su correspondiente hipertexto, el “Prefacio” de Lugones a *Los crepúsculos del jardín*. También considero digno de tomar en cuenta la menos obvia intertextualidad existente entre los poemas liminares de ambos libros: “Era un aire suave” y “Cisnes negros”, respectivamente.

Pese a que la crítica lo juzga el “ejemplo más acabado del modernismo de Lugones”¹ y “el libro poético de Lugones que está más cerca de Darío”,² *Los crepúsculos del jardín* es, en verdad, pero sólo hasta cierto punto, un libro adoxográfico y contestatario de la obra del nicaragüense. En *Los crepúsculos del jardín* queda, en buena medida, puesto en entredicho el maridaje entre la “harmonía verbal” y la “melodía ideal” (la que remite a las Ideas) que preconiza precisamente *Prosas profanas*, el poemario bonaerense de Darío, considerado la piedra de toque del llamado modernismo canónico, pese a que la misma índole “acrática” de la tentativa dariana se muestra del todo renuente a reconocer el carácter programático o normativo de la escritura modernista.

La índole refractaria que asume desde sus inicios el texto poético del poeta de Córdoba ha sido notada por algunos de sus biógrafos y, más o menos, desestimada por otros. De acuerdo con el testimonio que ofrece Arturo Capdevila en su anecdótica biografía sobre Lugones,³ *Los crepúsculos del jardín* no constituye tanto un rendido y epigónico homenaje, sino más bien una equívoca y contenciosa ofrenda al consagrado poeta de *Prosas profanas*, hecha con el propósito de desmentir los juicios emitidos por la figura magisterial que sin duda encarna el nicaragüense con motivo de la aparición del primer libro de Lugones, *Las montañas del oro* (1896). En su conocido estudio sobre Rubén Darío en la Argentina, Emilio Carilla se esmera, por el contrario, en evidenciar la mutua admiración que se profesaban Darío y Lugones y en documentar los recíprocos y repetidos elogios que los dos poetas se tributaron en la prensa

¹ Norma E. Altabe de Fuentes Godo, *El modernismo en “Los crepúsculos del jardín” de Leopoldo Lugones*, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1972; p. 9.

² Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967; p. 128.

³ Arturo Capdevila, *Lugones*, Buenos Aires, Aguilar, 1973; pp.186-187 y el capítulo XIX *passim*.

de ambos continentes.⁴ Carilla, sin embargo, contrario a Capdevila, tiende a pasar por alto las reticencias y las críticas, más o menos veladas, que contienen algunas de las reseñas que Darío dedicó a Lugones y viceversa, particularmente entre los años de 1896 y 1898; es decir, desde la llegada de Lugones a Buenos Aires en ese *annus mirabilis* que marca también la publicación de *Las montañas del oro*, así como la de *Los raros* y *Prosas profanas*, hasta la fecha en que Darío parte para la España de la posguerra hispanoamericana como corresponsal del diario *La Nación* de Buenos Aires.

Un buen ejemplo de los equívocos elogios que le dispensa el nicaragüense al argentino se halla en el conocido ensayo "Un poeta socialista: Leopoldo Lugones", publicado en *El Tiempo* con fecha del 12 de mayo de 1896.⁵ En esta crónica periodística que, en opinión de Carilla, pone a Lugones en el mapa de las letras argentinas,⁶ Darío palía las alabanzas destinadas al joven poeta, recién llegado de Córdoba, cuando afirma que dentro del acervo poético de Lugones no figuran la gracia melódica y el matiz delicado, simbolista o, específicamente, verlaineano, de los dieciochescos aires suaves que Darío mismo había difundido en rotativos y revistas bonaerenses y pocos meses después consagraría al recogerlos en *Prosas profanas*. Lugones, de acuerdo con Darío, es un poeta "robusto" que "no sabe decir el amor con *corteses razones*, lo propio que su compañero mayor *Almafuerte*. Su gracia es pesada, su insinuación elephantina". Y añade más adelante que el vate de *Las montañas del oro*: "No debe seguir las maneras de los poetas galantes" porque sus

cinceladuras son en oro fino, pero mal hechas. No es espontáneo, ni natural, ni Lugones, si nos viene hablando en un soneto de *las joyas de lord Buckingham, las gavotas, la saya—de satín, los almizcles del pomo de Ninón*. ¡Qué va a saber Lugones bailar gavotas!⁷

Tal como señala Capdevila y admite el mismo Darío ("He visto muchos versos suyos amorosos"), éste conocía, pero deliberadamente desestimaba, la lírica amatoria de Lugones difundida en los periódicos de su nativa Córdoba

⁴ *Op. cit.*; véase particularmente el capítulo X.

⁵ Cito de la versión incluida por Leopoldo Lugones, hijo, entre los facsímiles reproducidos en *Primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963; pp. 31-32. Las versiones de este ensayo reproducidas en el tomo cuarto de las *Obras completas*, de Darío, edición de M. Sanmiguel Raimúndez, Madrid, Afrodísio Aguado, 1950; pp. 837-841, y la incluida en la antología de Ricardo Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980; pp. 202-205, ofrecen textos truncos, faltos de prácticamente la mitad del ensayo de Darío, en cuyos párrafos finales el nicaragüense expresa algunas reticencias sobre la poesía del homenajeado. El texto íntegro de este ensayo puede, sin embargo, consultarse en la revista *Nosotros*, III 26-28 (1938); pp. 122-131.

⁶ Carilla, *op. cit.*; p. 125.

⁷ Lugones, hijo, *op. cit.*; p. 31. El énfasis en las citas de Darío figura en el texto original tal como aparece en *Primeras letras...* Carilla, por su parte, considera que la crítica de Darío a Lugones en los pasajes citados no pasan de ser "amables reproches" (*op. cit.*; p. 125).

y de Buenos Aires para las fechas en que aparecen *Las montañas del oro*.⁸ En los pasajes específicamente dedicados a este libro en “Un poeta socialista...”, es evidente que Darío se empeña en retratar a Lugones como un artista de “espíritu violento y vibrante”, pero no del todo original o independiente: “Se advierten en sus obras sus gustos, sus preferencias, sus cariños artísticos. *On est le fils de quelq'un*”.⁹ La falta de madurez artística es, según Darío, otro de los defectos del poeta y la razón por la cual sus obras exhiben un supuesto “exceso de savia” que el joven Lugones no ha sido capaz de contener: “No ha llegado aún el tiempo de la poda”.¹⁰ Año y medio más tarde, al reseñar el mismo libro en un ensayo titulado “Lo que encontré en *Las montañas del oro*”, Darío es aún más explícito. De acuerdo con el nicaragüense, sobre el decantado ímpetu épico de Lugones rigen manifiestamente Hugo (“Hugo va en ti”) y, de forma indirecta —a mi modo de ver—, Darío mismo: “En el alejandrino, que yo he domado, tu pensamiento cabalga, sublime jinete, espoleando las cesuras, sofrenando las sílabas, haciendo corcovear los consonantes”.¹¹

No se trata, seguramente, de mera casualidad el hecho de que los dos ensayos en que Darío revela los logros y las limitaciones poéticas del Lugones de *Las montañas del oro* sean contemporáneos de la publicación y recepción de *Prosas profanas*. La obra circuló a partir de enero de 1897, pese a que el colofón lleva la fecha del año anterior,¹² y los poemas que la integran se habían publicado en su mayoría en la prensa de Buenos Aires a partir de la llegada de Darío en 1893, como bien documenta la edición de Zuleta. La expresa admiración que el poemario del cordobés le inspira al nicaragüense no le impide la formulación de varias, más o menos veladas, reticencias y de subrepticios

⁸ Lugones, hijo, *loc. cit.*; p. 31. Los facsímiles reproducidos en las *Primeras letras de Leopoldo Lugones* incluyen una variedad de composiciones de tema amoroso que evidencian el dominio, que ya poseía Lugones, de la retórica parnasiana y de la estética simbolista, (cf. Capdevila, *op. cit.*; p. 187). Dichos poemas se publicaron en rotativos como el *Pensamiento libre* (Córdoba) o *El Tiempo* (Buenos Aires) en 1896, el mismo año en que aparece *Las montañas del oro*. Entre los poemas incluidos en *Primeras letras...* hay uno dedicado a Rubén Darío (p. 51). En algunas de estas composiciones es ostensible la manera dariana, sobre todo, por el manifiesto apego de Lugones a la temática exótica y al léxico estetizante (i.e. “Serpentina”, con fecha del 20 de junio de 1896, o la titulada “Ofrenda”, publicada en *El Tiempo* el 26 de diciembre de 1896) o bien por el afán experimentalista en el terreno retórico que evidencian los muy císnicos y nada prosaicos seis “Sonetos en prosa” poética y paralelística, publicados en abril de 1897 (p. 52 y pp. 63-64). En su estudio citado, Carilla admite que la huella de Darío es perceptible en “ciertas poesías tempranas, como la titulada *Trofeos*, pero llega a la conclusión de que Lugones “siguió a Darío más en el espíritu y el convencimiento de la renovación literaria que en la imitación cercana de su poesía” (*op. cit.*; p. 128).

⁹ Lugones, hijo, *loc. cit.*; p. 31 (ambas citas).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ “Lo que encontré en *Las montañas del oro*” fue publicado en *El Tiempo*, el 26 de noviembre de 1897, y aparece completo en *Primeras letras de Leopoldo Lugones* (Lugones, hijo, *op. cit.*; p. 177), así como en la mentada edición de Aguado: Darío, *Obras completas, op. cit.*; IV, p. 900. El pasaje citado arriba es idéntico en ambas fuentes.

¹² Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967; p. 77.

reproches que se encaminan a separar a Lugones lo más posible del mundo poético de *Prosas profanas*. En los versos de Lugones, según Darío, es patente la falta de disposición y destreza para la creación de los áulicos entornos verlainianos, de la geografía erótica y mística a partir de los cuales el numen del sistema poético dariano aspira a convertir la poesía en un instrumento para el conocimiento del mundo y sobre todo en una voz original, en una poesía que, en palabras de Darío, sea "mía en mí".¹³ Sin embargo, a pesar de la distancia que procura establecer entre su cardinal poemario y el primer libro de versos de Lugones, no deja por ello el mismo Darío, como vimos, de colocar al cordobés en una posición epigónica frente a su propia obra.

De todo lo anterior puede concluirse que Darío termina proponiendo una lectura contradictoria y parcial de la impronta del cordobés, en la cual, al tiempo que celebra la independencia y la originalidad del poeta argentino (el "chambergó" de Lugones "cubre una cabeza de sublevado"),¹⁴ evidencia, paradójicamente, dos serias tachas: 1) la dependencia filial del poeta de *Las montañas del oro* con el *ethos* del padre Hugo y el verso alejandrino que el mismo Darío había "domado": y, 2) la alegada falta de habilidad del poeta de *Las montañas del oro* para el manejo del discurso erótico, "cortés" y galante que caracteriza a los poetas del parnaso o del simbolismo francés y que consagra a Darío en el panteón literario modernista.¹⁵

Resulta por ello explicable el supuesto asombro que, según especula Capdevila, provocó en Lugones el dudoso espaldarazo del compañero de armas nicaragüense,¹⁶ asombro que seguramente se convirtió en resentimiento cuando el susodicho ensayo (o algún razonable avatar del mismo) no fue, sin motivo aparente y pese a las gestiones del propio Lugones, incluido en la primera edición de *Los raros* (octubre de 1896).¹⁷ En la reseña que dedicó a dicha obra

¹³ "Palabras liminares" a *Prosas profanas*, en Darío, *op. cit.*; vol. V; p. 762. Todas las citas de los versos de Darío siguen esta edición.

¹⁴ "Un poeta socialista", Lugones, hijo, *op. cit.*; p. 31.

¹⁵ En medio de los generosos, aunque no particularmente penetrantes, elogios que Darío le dispensa a Leopoldo Lugones en la homónima y relativamente tardía semblanza publicada en el *Mundial Magazine* (noviembre de 1911), no pierde el nicaragüense la oportunidad de reconocer al poeta de *Las montañas del oro* como discípulo suyo, sin atenuar demasiado la subordinación que tal relación implica: "no es uno de mis menores orgullos el haberme tocado ser, en aquellos días floridos, Anquises de tal Marcelo" (cito según la versión luego incluida en *Cabezas*, colección publicada el año de la muerte de Darío y recogida en el tomo segundo de las *Obras completas*, *op. cit.*; pp. 990-993 y p. 992). He tomado los datos de la publicación en el *Mundial Magazine* de Carilla, *op. cit.*; pp. 132-133. Sylvia Lago también comenta la cita de Darío en *La flecha hacia el vacío: introducción a la obra de Leopoldo Lugones*, Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Literaturas Hispanoamericanas y Uruguaya de la Facultad de Humanidades y Ciencias, 1988; p. 35.

¹⁶ *Op. cit.*; p. 187.

¹⁷ Como señala Carilla en *Una etapa decisiva de Darío*, una "carta de Lugones a Darío (poco antes de salir *Los Raros*) muestra que quizás figuraba el poeta argentino en la serie primitiva. Posiblemente, a través de *Un poeta socialista. Leopoldo Lugones*" (*op. cit.*; p. 58). Más adelante, Carilla considera la mentada carta a Darío (9 de septiembre de 1896) "un tanto sorprendente", porque en ella

el mismo Lugones (“*Los raros* por Rubén Darío”), éste no escatima elogios para la prosa del nicaragüense, pero tampoco pierde la oportunidad de reprocharle a Darío su “poca penetración psicológica” y, sobre todo, (puesto que le toca de cerca) la estrechez de la muestra seleccionada: “El título de la obra hacía suponer más retratos. No están ahí todos los raros y faltan algunos de los más raros”, no sólo europeos, sino americanos: “aquí en América, si Martí, por qué no Almafuerte, por que no...”.¹⁸ Es de suponer que, en vista de los explícitos reparos dirigidos —privadamente— a Darío en la citada correspondencia, la elipsis creada por la afectada modestia que exhibe el propio Lugones en su reseña de la obra dariana no será difícil de subsanar.

Con motivo de la partida definitiva de Darío hacia España a fines de 1898,¹⁹ Lugones le rinde homenaje en un artículo donde pasa revista a los más conocidos hitos literarios del nicaragüense, no sin aprovechar la ocasión para señalar también que “*Azul...* no es un libro original”,²⁰ y así achacarle abiertamente a Darío el defecto que éste le atribuyera a *Las montañas del oro* en la reseña citada, reprochándole de paso su excesivo apego a Mallarmé y, sobre todo, a D’Annunzio.²¹ Coincido, sin embargo, con la caracterización esencialmente positiva que presenta Carilla de esta especie de adiós a Darío, pero aventuro

Lugones invita a Darío “a reflexionar...” (*ibid.*; p. 125; la elipsis es suya). La carta en cuestión la recoge (sin fecharla) Alberto Ghirardo en *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943; pp. 280-281. Reproduzco lo esencial de la misma, señalando de paso que el uso del recurso de la elipsis por parte de Lugones en el final de la mentada carta es análogo al que emplea en la reseña dedicada a *Los raros* y que comento más adelante: “Quiero decirle: que, según usted me lo comunicó, iba a colocar entre *Los raros* algunos americanos de quienes había hecho juicio. Berisso me avisó anoche que yo no iba entre ellos. Permítame decirle que ha sido usted ilógico. Su artículo sobre mí vale tanto como cualquiera otro de los que compondrán su libro; y yo resulto en él acreedor a su buen juicio. ¿Por qué no ha de ir? Usted me comprende. A un imbécil no le hablaría así, porque tomaría por fatuidad estas consideraciones tan naturales. Creo tan valioso su libro, que me permito opinar como usted sabe que yo lo hago: sin dobleces; pero conste que no le pido nada. Únicamente, lo invito a reflexionar. Es cuestión de justicia para quien como usted es lo que es. No se trata, a lo que creo, de *poeta minore*. Somos o no somos. Usted sabe lo que yo soy. Por mi parte he conocido su resolución con gran extrañeza. Créame que no hay en estas líneas el menor asomo de reproche. Somos demasiado amigos para enredarnos en tan vulgares triquiñuelas. Y aun, dado el caso de que hubiera esos reproches, ¿quién sabe si no serían justos?...” (Ghirardo, *op. cit.*; pp. 280-281; las elipsis y los subrayados son de Lugones). Las razones por las cuales el mentado ensayo quedó finalmente excluido de *Los raros* no son del todo claras.

¹⁸ Publicada en *El Tiempo*, 26 de octubre de 1896 e incluida en *Primeras letras...*, Lugones, hijo, *op. cit.*; p. 47. Carilla, sin embargo, se limita a señalar que la susodicha omisión “no fue obstáculo para que el poeta argentino elogiara la obra...” (*op. cit.*; p. 126).

¹⁹ Darío sale para España el 3 de diciembre de 1898 “en misión encomendada por el diario *La Nación*, de Buenos Aires. El diario le encargaba que escribiera desde la península una serie de crónicas en relación al estado de España después de la Guerra de Cuba y la derrota” (Carilla, *op. cit.*; p. 27). Esas crónicas se constituyeron luego en volumen y dieron lugar al libro *España contemporánea* (1901).

²⁰ “Rubén Darío,” publicado en el semanario *Buenos Aires* con fecha del 15 de enero de 1899 (incluido en Lugones, hijo, *op. cit.*; pp. 110-112). Como señala Carilla, Lugones se jacta (erróneamente) de haber sido el primero en señalarle a Darío la falta de originalidad de *Azul...* (*op. cit.*; p. 135).

²¹ “Rubén Darío”, en Lugones, hijo, *op. cit.*; p. 112.

que la ausencia de este último del entorno bonaerense facilita la profusión de los generosos juicios que ofrece Lugones en torno a la obra del nicaragüense, cuyo manto pasará ahora a los que combatiendo "el buen combate [y] aquí quedamos".²² En frases grandilocuentes, no duda Lugones en matizar sus juicios anteriores sobre *Los raros* para luego ensalzar sin paliativos el aporte de *Prosas profanas* a la lírica americana, proclamando ante todos que:

tu gloria, poeta, alcanza una magnitud solar, y entre los que te amamos, yo sigo viéndola como en los días que por primera vez hacía rumbo mi vacilante esquiife —la *navicella del mio ingegno*— hacia tu góndola de marfil, cuya proa era ya conocida de los cisnes...²³

En otras palabras, Lugones reconoce sin ambages y públicamente la "facticidad" de Darío (en el sentido que le da Harold Bloom al término),²⁴ al menos en lo que a *Prosas profanas* se refiere. Ausente éste, no tiene reparos en proclamarse discípulo suyo y reconocer abiertamente su autoridad. Maestro llamará Lugones a Darío en repetidas ocasiones a lo largo de su vida, pero significativamente los ejemplos más señalados se acumulan, a saber, una vez terminada la estadía de Darío en la Argentina.²⁵ También es digno de notarse que el homenaje que Lugones ofrece a Darío en los párrafos finales de su ensayo lo articula el poeta de Córdoba, afectando brevemente, pero con desenvoltura, el mismo lenguaje de *Prosas profanas* y, en lo que constituye una especie de benévolo pastiche de la lengua poética del nicaragüense, alude de paso a poemas como "Era un aire suave" y el "Coloquio de los centauros". Lugones claramente procura demostrarle a Darío que, contrario a lo que éste apuntara en los ensayos mentados, el poeta de *Las montañas del oro* sí puede hablarle en su idioma al vate de *Prosas profanas*.

Hablar en el lenguaje poético dariano según lo define *Prosas profanas* es precisamente el resorte principal que anima la escritura de *Los crepúsculos del jardín*. A mi entender, resulta claro que, en esta obra de Lugones, repercute la

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* La elipsis final figura en el original.

²⁴ Cf. *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, 2da edición, New York y Oxford, Oxford University Press, 1997.

²⁵ "A mi querido maestro y amigo Rubén Darío, con todo mi cariño y admiración", reza la dedicatoria de *El libro fiel* (1912) que le obsequió su autor a Darío durante su visita a París, en septiembre 1913 (Carilla, *op. cit.*; p. 137). Muerto Darío, Lugones no duda en proclamarlo "poeta absoluto" en los inicios de un homenaje público que se le rindió en Buenos Aires; el texto de este discurso, *Rubén Darío*, está publicado en un suelto (Buenos Aires, Samuel Glusberg, 1919). Allí, empleando nuevamente la metáfora solar para referirse a la importancia de la impronta dariana, Lugones reconoce cabalmente el magisterio que Darío ejerció sobre su propia obra de paso y sobre toda la literatura de América: "después de él, todos cuantos fuimos juventud cuando él nos reveló la nueva vida mental, escribimos de otro modo que los de antes. Los que siguen, hacen y harán lo propio. América dejó ya de hablar como España, y en cambio ésta adopta el verbo nuevo. El pájaro azul cantaba y detrás de él venía el sol" (*op. cit.*; p. 266).

no del todo explícita controversia que había mantenido con Darío en la prensa argentina a lo largo de la hegemónica estadía del nicaragüense en Buenos Aires, criptopolémica que concluye con el viaje de Darío a España y el consiguiente reconocimiento, por parte de Lugones, del indiscutible magisterio del nicaragüense en el panorama de las letras argentinas. Como vimos anteriormente, Lugones había ripostado con unos pocos reparos de su propia cosecha (por ejemplo, la estrechez de la nómina incluida en *Los raros*) a la matizada recepción que Darío dispensara a *Las montañas del oro*; a *Prosas profanas*, sin embargo y, hasta donde se sabe, había dedicado Lugones inequívocos y generosos elogios que, no obstante, sólo vieron la luz una vez ausente Darío de la región rioplatense. La respuesta, verdaderamente polémica, a los controvertibles juicios que emitiera el nicaragüense en torno a la habilidad poética de Lugones para evocar el idealizado mundo erocéntrico de *Prosas profanas* la formularía el argentino en la sucesión de versos sueltos que fue publicando en la prensa bonaerense a partir de 1899 y que luego recogería en *Los crepúsculos del jardín*.²⁶ No hay duda de que muchos de sus versos emulan y prolongan los reclamos esteticistas de la poética dariana más que ningún otro poemario de Lugones. Es necesario constatar, sin embargo, que dentro del libro se perfila una fibra contestataria que se concreta en el injerto de prosaísmos verbales y vitales en los espacios áulicos y císnicos²⁷ que, un tanto injustamente —por obra y gracia de una crítica tendenciosa y reduccionista—, han venido a caracterizar la tónica de *Prosas profanas*. En otras palabras, *Los crepúsculos del jardín* es una obra que abona al poemario que Lugones consideraba “uno de los dos libros literarios originales en América” —el otro era *Los raros*— al tiempo que procura, críticamente, su agotamiento y desborde, mediante los mismos recursos que Darío tomó en cuenta, pero que nunca integró plenamente a su hegemónico sistema poético.

La práctica adversativa de Lugones se revela, sobre todo, en el contraste que su poemario procura establecer con los textos y paratextos programáticos que abarca *Prosas profanas*. Uno de los ejemplos más ostensibles se perfila en la manera adoxográfica en que Lugones reescribe algunos de los pronunciamientos estéticos que Darío manifiesta en las “Palabras liminares” a su

²⁶ *Primeras letras* reproduce un facsímil de la conocida revista el *Mercurio de América* en el que Lugones, en marzo y abril de 1899 y bajo la rúbrica de “*Los crepúsculos del jardín*”, publica los conocidos poemas “El buque”, “La vejez de Anacreonte”, “Tríptico” y “*Hortvs Deliciarvm*”, que eventualmente incluirá en dicho poemario (*op. cit.*; pp. 96-97).

²⁷ Según el sentido que le da al término Saúl Yurkievich en su útil ensayo “Leopoldo Lugones o la pluralidad operativa”, recogido en *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976; pp. 49-74 y p. 63. Al trazar la trayectoria poética de Lugones, Yurkievich opina que *Los crepúsculos del jardín* exhibe un opulento y estetizante formalismo que genera la riqueza del vocabulario, la mezcla heteróclita y aglomerativa de ingredientes de toda extracción, los culteranismos y el afán neologista y metafórico (*Ibid.*; p. 49). En torno a las implicaciones de los prosaísmos en los versos lugonianos, véase también el estudio de Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1975, particularmente el capítulo titulado “La imagen como centro” (pp. 55-56).

poemario bonaerense. Las reticencias de Darío en cuanto a la índole no programática de su prolegómeno son más que un ejemplo de *captatio benevolentiae* o de tópica falsa modestia, porque, tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, las "Palabras liminares" revelan su enjundia romántica y libertaria. Aunque se trata de un texto cuyo propósito es evidentemente programático, la literariedad del mismo no es por ello desdeñable: los seis fragmentos, de muy diverso tono y carácter, que constituyen el prólogo de Darío corresponden al canon de la literatura gnómica y, en particular, al género de las máximas, apotegmas o fragmentos filosóficos. Es conocida la afinidad que mostraron los románticos hacia esa modalidad, particularmente el círculo romántico de Jena (*Jenaer Frühromantik*), fluido consistorio dentro del cual los hermanos Schlegel, Novalis, Schelling y Tieck, entre otros, cifraron en fragmentos de diversa extensión y profundidad buena parte de sus más valiosas teorizaciones; por ejemplo, la ruptura de la *Poesie* con cualquier tipo de imitación servil, y la muy fichteana legitimación de las intuiciones del ego como punto de partida para la búsqueda del conocimiento metafísico mediante la expresión artística.²⁸ La exposición gnómica y fragmentaria del programa estético de *Prosas profanas* muestra, en el plano de la expresión, la ostensible enjundia romántica que anima casi de principio a fin la impronta dariana, actitud que eventualmente cifraría en los famosos versos de "La canción de los pinos", recogidos en *El canto errante*: "Románticos somos... ¿Quién que Es, no es romántico?"²⁹

En lo que al contenido del mentado prólogo se refiere, la piedra de toque de todo el documento es precisamente la proclamación de "una estética acrática"³⁰ a la manera romántica, en cuanto la misma no concibe al arte sujeto a ningún tipo de reglas, preceptivas o pruritos de índole didáctica o utilitaria. Para Darío, el arte evidentemente se fundamenta en las intuiciones y cogitaciones de una conciencia individual creadora; de ahí la muy romántica afirmación de que "mi literatura es mía en mí", y la implícita exaltación en uno de sus poemas cardinales de la figura del poeta a la categoría del "vate", "sacerdote", "profeta", que "suele oír el acento / desconocido", cuya fuente es la sagrada y viviente *anima mundi*. Los trabajos de Paz en *Cuadrivio* ("El caracol y la sirena; Rubén Darío" de 1965),³¹ de Jade en su estudio *Rubén Darío and the Romantic Search for*

²⁸ Cf. Friedrich Schlegel, *Dialogue on Poetry and Literary Aforisms*, traducción de Ernst Behler y Roman Struc, University Park, Pennsylvania State University Press, 1968, y *Lucinde and the Fragments*, traducción de Peter Firchow, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971. Dichas colecciones recogen los fragmentos publicados por Schlegel *et al.* en la revista del *Athenaeum* (1798-1800), así como los fragmentos del *Lyceum* (1797) y las *Ideen* (1800) atribuidos al propio Schlegel. El término *Poesie*, de acuerdo con la definición de Schlegel, abarca todo lenguaje cuyo fin es artístico, es decir, autónomo y no utilitario. La traducción más apta de *Poesie* al español es "lenguaje artístico", y al inglés (quizás más afortunada) "belletristic language". Véase el Fragmento 116 del *Athenaeum*, en *Lucinde*, *op. cit.*; p. 175.

²⁹ Darío, *op. cit.*; p. 1009.

³⁰ *Ibid.*; p. 761.

³¹ En Octavio Paz, *Cuadrivio*, México, Editorial Joaquín Moritz, 1976.

Unity (1983)³² y de Bourne en su abarcadora *Fuerza invisible: lo divino en la poesía de Rubén Darío* (1999),³³ se cuentan entre los que mejor contextualizan ese pasaje que Darío dedica a vincular la creación poética con el deseo sexual: la *religio amoris* del amor cortés transformada en la romántica *religio artis*, correspondencia que, en el contexto de *Prosas profanas*, justifica la creencia de que la fuerza sacra que mueve al mundo es de naturaleza erótica y la mujer (el cuerpo de la mujer, no sólo el alma) encierra la clave del conocimiento supremo: “el perfume de tu pecho es mi perfume, eterno incensario de carne. Varona inmortal, flor de mi costilla. / Hombre soy”.³⁴

Los crepúsculos del jardín aparece, en cambio, prologado por un poema en el que la aparente falta de seriedad y el giro prosaico son precisamente los recursos predominantes. El carácter burlón y chusco que asume este texto corresponde al aspecto díscolo y lúdico ya presente en algunos de los fragmentos de las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* y principalmente en la pose irreverente y antitradicionalista del discurso que Darío le endilga al “abuelo español de barba blanca”, episodio que, por cierto, parodia la conocida escena de los retratos que protagonizan el joven rey Carlos V y el anciano duque don Ruy Gómez de Silva, en el acto III, escena sexta, del huguesco *Hernani* (1830).³⁵ Vale la pena, desde luego, tomar en cuenta las afinidades existentes entre el prolegómeno del nicaragüense y el prefacio del argentino en lo que al empleo de un discurso humorístico se refiere, si bien también es necesario considerar que, contrario a lo que sucede en el “Prefacio” de Lugones, la lírica solemnidad es el rasgo que acaba imponiéndose en las secciones restantes del hipotexto dariano.

En lo que al plano de la expresión se refiere, Lugones prefiere el verso de corte popular, la tradicional redondilla, a la cultivada prosa paratextual de *Prosas profanas*; en el plano del contenido, se registra asimismo una notable, aunque parcial, desviación de la poética dariana: los prosaicos, pero conceptuosos versos de su “Prefacio” no celebran la belleza ideal (la de las platónicas Ideas) o la mesurada y ritmada “harmonía” prescritas a su pesar por el admirado bardo nicaragüense, sino que buscan el deslumbramiento, el humor, la irreverencia o, como bien apuntó Borges, el asombro³⁶ en un público lector

³² Véase también Cathy Login Jrade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: el recurso modernista de la tradición esotérica*, traducción de Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

³³ Louise Bourne, *Fuerza invisible: lo divino en la poesía de Rubén Darío*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999.

³⁴ Darío, *op. cit.*; p. 762.

³⁵ La deuda de Darío con el drama de Hugo ya la señala Arturo Marasso en su indispensable estudio *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954; p. 33.

³⁶ “Bajo la pluma de Leopoldo Lugones, el *mot juste*, degeneró en el *mot surprenant*, y la página proba en la mera página de antología hecha de triunfos técnicos, menos aptos para conmover o para persuadir que para deslumbrar”. La cita aparece en el libro sobre Lugones que Borges escribiera en colaboración con Betina Edelberg. Véase *Leopoldo Lugones*, 2da edición, Buenos Aires, Editorial

aburguesado que, en esos mismos conceptuosos versos, convenía representar con sus ribetes de filisteísmo. Lugones polariza y, a la vez, amplifica y relativiza aún más los fundamentos de la estética modernista, combinando en ella elementos dispares y antagónicos: por un lado, la imagen insólita, culterana y neologista; por otro, la referencia prosaica y ramplona que se vuelve no sólo contra ese figurado lector hostil, sino contra la idea romántica del poeta y de la poesía, que pasa a convertirse en:

*Pasatiempo singular
Tal vez, aunque harto inocente,
Como escupir desde un puente
O hacerse crucificar.³⁷*

O, concebirla, en el peor de los casos, pero siempre bajo la mirada (auto) irónica de una desmitificada persona poética,³⁸ en intrascendente y mundano objeto de consumo, en

*Epopeya baladí
Que, por lógico resorte
Quizá sirva a tu consorte
Para su five o'clock tea...³⁹*

Otra muestra, tal vez menos ostensible, de la índole epigónica y, al tiempo, contestataria que exhibe *Los crepúsculos del jardín* respecto a *Prosas profanas* se perfila en "Cisnes negros", el poema que sigue al mentado "Prefacio" y ocupa así la misma posición liminar que, en el poemario de Darío, corresponde a "Era un aire suave". El vínculo intertextual existente entre ambos poemas podría parecer, de primera instancia, tenue o incidental si nos circunscribimos al terreno anecdótico: en ambos textos se recrea un vago entorno áulico que preside una presencia femenina que, en cada poema, adopta una naturaleza múltiple; en el caso de Lugones, por ser tres "las enlutadas de indolente paso" que deambulan por el "nemoroso parque" y, en el caso de Darío, por constituirse la marquesa Eulalia, como bien sugiere Pedro Salinas,

Pleamar, 1965; pp. 93-94.

³⁷ Todas las citas de la poesía de Lugones se toman de *Obras poéticas completas*, 3ra. Edición, Madrid, Aguilar, 1959. Las estrofas citadas corresponden al "Prefacio" de *Los crepúsculos del jardín* que comienza en la p.109 y aparece con letra bastardilla en su totalidad.

³⁸ "The role of the poet is no longer a godlike or martyred one; he is but a simple worker who expects earthly rewards", señala apropiadamente Gwen Kirkpatrick en *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1989; p. 113. He consultado también la reciente traducción española de este libro titulada *Disonancias del modernismo*, traducción de Luisa Borovsky y Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005; p. 123.

³⁹ Lugones, *Obras*, op. cit.; p. 109.

en uno de los tantos avatares de la tutelar diosa Venus.⁴⁰ Pero contrario al idealizado y verlainiano *locus amoenus* que entresueña “Era un aire suave”, el poema de Lugones desarrolla una práctica más agresiva y globalizadora del típico sincretismo modernista: Lugones transforma el entorno áulico, la *belle nature* dieciochesca y galante de su hipotexto en un espacio poético de signo considerablemente más ambiguo, puesto que, ya en la misma estrofa inicial del poema, se insinúa, junto al entorno modélico, una referencia propia del lenguaje psicopatológico asociado tanto a la sensibilidad decadente como a la estética naturalista:

La tarde en muelle laxitud declina
Ligeramente enferma, y el ambiente
Está suave como una muselina
Habitual, cuyo roce no se siente.⁴¹

La poética disonante que Lugones autoirónicamente se impone en marcado contraste con la ritmada “harmonía” y la parnasiana transparencia que persigue el “aire suave” dariano, descuella en el subversivo tratamiento dispensado a la figura del cisne en su homónimo poema. Aunque a un nivel literal, el cisne sólo recibe una mención pasajera en el poema de Darío, “Era un aire suave” es un poema císnico (en el sentido que le da al término Yurkievich), puesto que el texto del nicaragüense practica el maridaje entre el ritmo, el estro y el eros que entraña la forma femenina, procedimiento que luego recibirá carta de naturaleza en los conocidos decasílabos de “Blasón”:

En la forma de un brazo de lira
y del asa de un ánfora griega
es su cándido cuello que inspira
como prora ideal que navega.⁴²

El tratamiento subversivo del cisne, que luego se convertirá en uno de los tópicos más frecuentados por la lírica hispanoamericana posmodernista, se manifiesta en el texto de Lugones de tres maneras diversas. En primera y segunda instancia, hay un claro intento de pluralizar y, a la vez, de feminizar el agresivamente masculino emblema erótico que Darío, invocando la

⁴⁰ Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Seix Barral, 1975; pp. 126-127.

⁴¹ Lugones, *Obras, op. cit.*; p. 109. Alfonso Solá González justamente apunta que, en la mentada estrofa, el “espíritu de languidez y la elegancia está servido por un vocabulario específico, acorde con el tono diríamos decadente de su mórbido sensualismo”. Véase *Itinerario expresivo de Leopoldo Lugones: del subjetivismo alucinatorio al objetivismo poético*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1999; p. 112. El análisis estilístico que ofrece Solá de este poema (pp. 112-116) es útil porque resalta el carácter “mórbido” (en el doble sentido de la palabra) y decadentista del lenguaje poético lugoniano, así como de la tres figuras femeninas que pascan junto al estanque.

⁴² Darío, *Obras, op. cit.*; p. 99.

mítica coyunda de Júpiter y Leda, no duda en convertir en paradigma de una tentativa poética cuya meta es trascender el mundo aparential para recrear, mediante el impulso erótico, la unidad primigenia que representa el mito del andrógino cósmico relatado en el simposio platónico. En el poema de Lugones, en cambio, las tres peripatéticas y ojerosas *femmes fatales* representan, en apariencia, sendos avatares de un cisne luctuoso y feminizado que, en última instancia, el poeta de *Los crepúsculos del jardín* concibe al margen de la blanca pureza y los viriles ímpetus de su contrapartida dariana.⁴³ En otras palabras, Lugones parece empeñado en pluralizar, feminizar y, finalmente, anular la índole prestigiada y mítica del impoluto blasón dariano, colocándolo en un espacio poético pautado por disonancias decadentistas que recrean una versión desencantada, desidealizada y mundana, aunque no menos artificiosa y esteticista, del jardín de amor que Darío conjura en el poema liminar de *Prosas profanas*.

Y, sin embargo, la estrofa final de "Cisnes negros" marca un sorprendente, pero decisivo, retorno a la misma cualidad mítica del cisne divino que le asigna el hipotexto dariano:

Cuando de pronto, con ligero arranque,
En su blancura casi refulgente,
El solitario cisne del estanque
Boga hacia ellas armoniosamente...⁴⁴

Con este *coup de théâtre*, después de haber escamoteado su presencia a lo largo de 26 cuartetos, Lugones establece, tal vez un tanto tardíamente, el vínculo que propone la poética de *Prosas profanas* entre el ritmo (la armonía verbal) y la idea (la melodía ideal); la olímpica, aunque incidental, aparición del cisne evoca, de hecho, y por ambas respectivas cualidades, el precedente dariano de "Era un aire suave" al tiempo que pretende competir, a menor escala, con la idealizada imagen del ave que Darío trasueña en "Blasón". Pero hay más, Lugones se empeña en poner de relieve que el inmaculado cisne desempeña su papel de portador de la armonía sin asociarse a la atmósfera de erotismo "mórbido" (Solá González *dixit*) que predomina en el resto del poema. Lugones termina, entonces, por establecer parcial y tentativamente una armonía de contrastes, una suerte de *coincidentia oppositorum*, entre la ritmada armonía dariana y las disonancias decadentistas que evocan juntamente la elegante y dolorida lasitud de los sonetos de Samain, cuando no el desgarrón irreverente y prosaico que remite a Campoamor o a Laforgue.⁴⁵

⁴³ Solá González ofrece una cuidadosa descripción de los rasgos característicos de cada una de estas enlutadas (*op. cit.*; pp. 114-116).

⁴⁴ Lugones, *Obras*, *op. cit.*; p. 112.

⁴⁵ Un examen detallado y más reciente de la muy comentada presencia de Samain en Lugones se encuentra en el de Solá González, *op. cit.*; pp. 116-136.

Puesto que, a sus ojos, “el viejo blasón ya no existe”,⁴⁶ el discurso erótico de “Cisnes negros” permanece al margen de la *religio amoris* que legitima la búsqueda epistemológica emprendida, de manera más o menos explícita, en la lírica de *Prosas profanas*. En *Los crepúsculos del jardín*, el impulso erótico se orienta, más bien, hacia una especie de pansiquismo que eventualmente descollará en los sonetos de “Los doce gozos” para luego disolverse en la intrascendencia mundana reinante en “El solterón”, textos cuyo carácter autoirónico y lúdico circunscribe el sentimiento amoroso al reino de este mundo sin protegerlo del trabajo desmitificador que dentro del poema operan los prosaísmos verbales o vitales que abundan en sus propios versos.

Las tensiones y contradicciones presentes en las variantes del lenguaje poético de *Prosas profanas* que emprende *Los crepúsculos del jardín* convierten a este poemario en uno de los hitos de la lírica modernista y, como asegura Paz, en uno de los dos libros iniciadores de la revolución posmodernista (el segundo es, a su modo de ver, el *Lunario sentimental*).⁴⁷ En *Los crepúsculos del jardín* coexisten, sin embargo, tanto la vertiente crítica y contestataria del modernismo que anima la escritura posmodernista como su otra mitad, la que conserva y alienta los aciertos de la poética modernista en una actitud que Federico de Onís denominó “el goce del bien logrado”.⁴⁸ Por un lado, Lugones (contrario a Darío) se apoya más en Samain que en Verlaine para remedar “las maneras de los poetas galantes” que el nicaragüense había consagrado en su poemario bonaerense, y de cuyo manejo consideraba incapaz al Lugones de *Las montañas del oro* (al único Lugones que Darío pudo o quiso aquilatar en ese entonces); pero por otra parte, el desafecto epigono de Córdoba encierra en sus versos una conciencia crítica del modernismo más amplia y más radical que la fraguada hasta entonces por el propio Darío. Concluyo por ello que la multifacética tentativa poética de Lugones crea, dentro del sincretismo esteticista y globalizador que constituye el sistema poético consagrado por

⁴⁶ Lugones, *Obras, op. cit.*; p. 111.

⁴⁷ Las omisiones de Paz en lo que a los fundamentos de la escritura posmodernista se refiere (pasa por alto, por ejemplo, a Luis Carlos López, Carlos Pezoa Véliz y Pedro Prado) obedecen a un claro intento de trazar una genealogía desde el romanticismo a la vanguardia (el subtítulo del libro), pasando por el modernismo (“nuestro verdadero romanticismo”, anota célebremente en la p. 128 de *Los hijos del limo*) que delata en sí misma una concepción moderna, es decir: lineal, progresiva, del devenir de los fenómenos literarios. El carácter de la escritura posmodernista mal se aviene al concepto moderno de la incesante cadena que forma la tradición de la ruptura; de ahí el relativo poco espacio que le concede el pionero estudio de Paz (*Los hijos del limo: del Romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987).

⁴⁸ Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana: 1882-1932*, New York, Las Americas Publishing Company, 1961; p. xviii. Razón no le falta a Solá González cuando indicaba que *Los crepúsculos del jardín* representa dentro de la trayectoria poética de Lugones la “ambivalencia de un romanticismo discreto y un prosaísmo sarcástico” (*op. cit.*; p. 111. La cita original está en bastardillas).

Darío, una apertura raigal hacia el ámbito desidealizado y desmiracularizado de la prosa del mundo.

Jorge Luis Castillo
Universidad de California en Santa Bárbara

OBRAS CITADAS

- Anderson Imbert, Enrique, *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, 2da. Edición, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Borges, Jorge Luis y Betina Edelberg, *Leopoldo Lugones*, 2da edición, Buenos Aires, Editorial Pleamar, 1965.
- Bourne, Louis, *Fuerza invisible: lo divino en la poesía de Rubén Darío*, Málaga, Analecta Malacitana, 1999.
- Capdevila, Arturo, *Lugones*, Buenos Aires, Aguilar, 1973.
- Carilla, Emilio, *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*, Madrid, Gredos, 1967.
- Darío, Rubén, *Obras completas*, edición de M. Sanmiguel Raimúndez, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-54, 5 volúmenes.
- Fuentes Godo, Norma E. Altabe de, *El modernismo en "Los crepúsculos del jardín" de Leopoldo Lugones*, Resistencia, Universidad Nacional del Nordeste, 1972.
- Ghiraldo, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- Gullón, Ricardo, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- Jrade, Cathy Login, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad: el recurso modernista de la tradición esotérica*, traducción de Guillermo Sheridan, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Kirkpatrick, Gwen, *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1989. Traducción española: *Disonancias del modernismo*, traducción de Luisa Borovsky y Eduardo Paz Leston, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.
- Lago, Sylvia, *La flecha hacia el vacío: introducción a la obra de Leopoldo Lugones*, Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Literaturas Hispano-americanas y Uruguay de la Facultad de Humanidades y Ciencias, 1988.
- Lugones, Leopoldo, *Rubén Darío*, Buenos Aires, Samuel Glusberg, 1919.
- , *Obras poéticas completas*, 3ra edición, Madrid, Aguilar, 1959.
- Lugones, Leopoldo, hijo, *Primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963.

- Marasso, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954.
- Onís, Federico de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana: 1882-1932*, New York, Las Americas Publishing Company, 1961.
- Paz, Octavio, *Cuadrivio*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
- , *Los hijos del limo: del Romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- Salinas, Pedro, *La poesía de Rubén Darío: ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Schlegel, Friedrich, *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*, traducción de Ernst Behler y Roman Struc, University Park, Pennsylvania State University Press, 1968.
- , *Lucinde and the Fragments*, traducción de Peter Firchow, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.
- Solá González, Alfonso, *Itinerario expresivo de Leopoldo Lugones: del subjetivismo alucinatorio al objetivismo poético*, Mendoza, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 1999.
- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, 1975.
- Yurkievich, Saúl, "Leopoldo Lugones o la pluralidad operativa", en *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976; pp. 49-74.