

Arancet Ruda, María Amelia. "Avidez, pasión fundamental del sujeto poético en *Los crepúsculos del jardín*, de Leopoldo Lugones". *Anclajes*, vol. XXX, n.º 2, mayo-agosto 2026, pp.1-16.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2026-3021>

# AVIDEZ, PASIÓN FUNDAMENTAL DEL SUJETO POÉTICO EN *LOS CREPÚSCULOS DEL JARDÍN*, DE LEOPOLDO LUGONES<sup>1</sup>

**María Amelia Arancet Ruda**

Universidad Católica Argentina

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Argentina

[ameliamakeup@gmail.com](mailto:ameliamakeup@gmail.com)

ORCID: [0000-0001-8822 2654](https://orcid.org/0000-0001-8822-2654)

---

Fecha de recepción: 07/05/2025 | Fecha de aceptación: 02/07/2025

**Resumen:** *Los crepúsculos del jardín*, segundo poemario de Leopoldo Lugones, posee una sostenida relevancia: representa un extremo del Modernismo (Kirkpatrick) y, además, es fundante de la poesía posterior, en la segunda mitad del siglo XX y en el XXI argentinos (Gramuglio; Vignoli). Abordado desde la semiótica de las pasiones (Greimas y Fontanille) la avidéz se revela como pasión estructurante de la subjetividad, que oscila entre obsesión y desidia. De esta polarización se desprende una fuerte tensión interna, esclarecida a la luz del erotismo (Bataille) y del paroxismo del deseo (Klein). El yo, siempre insatisfecho, roza de continuo el vacío: en el retaceo de *Los crepúsculos del jardín* y en la donación y demanda exagerados de la colección póstuma *Cancionero de Aglaura*. Esta avidéz puede considerarse como la pasión característica del sujeto lugoniano en su totalidad.

**Palabras clave:** Crítica literaria; Poesía argentina; Siglos XIX y XX; Leopoldo Lugones.

---

1 En este artículo retomamos, revisado, ampliado y profundizado, lo que fue esquemáticamente expuesto en el II Coloquio de Literatura Argentina del siglo XIX, en marzo de 2025, trabajo en que seguimos la línea investigativa de la semiótica de las pasiones, como en elaboraciones anteriores sobre otros poetas argentinos.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

## *Craving, Fundamental Passion of the Poetic Subject in Los crepúsculos del jardín, by Leopoldo Lugones*

**Abstract:** Leopoldo Lugones's second book of poems, *Los crepúsculos del jardín*, remains relevant: it represents an extreme of Modernism (Kirkpatrick) and, moreover, is foundational to later poetry in the second half of the 20th and into the 21st century in Argentina (Gramuglio; Vignoli). From the semiotics of passions (Greimas and Fontanille), craving becomes the structuring passion of subjectivity, oscillating between obsession and apathy. From this polarization arises a strong internal tension, illuminated by the lens of eroticism (Bataille) and the paroxysm of desire (Klein). The self, always unsatisfied, constantly brushes against emptiness: in the restraint of *Los crepúsculos del jardín* and in the exaggerated giving and demanding nature of the posthumous collection *Cancionero de Aglaura*. This craving can be read as the characteristic passion of the Lugonian subject as a whole.

**Keywords:** Literary Criticism; Argentine Poetry; 19th and 20th Centuries; Leopoldo Lugones.

## *Avidez, paixão fundamental do sujeito poético em Los crepúsculos del jardín, de Leopoldo Lugones*

**Resumo:** O segundo livro de poemas de Leopoldo Lugones, *Los crepúsculos del jardín*, guarda relevância duradoura: representa um extremo do Modernismo (Kirkpatrick) e, além disso, é fundamental para a poesia posterior, na segunda metade do século XX e no século XXI na Argentina (Gramuglio; Vignoli). Ao ser abordado a partir da semiótica das paixões (Greimas e Fontanille), a avidez revela-se como paixão estruturante da subjetividade, que oscila entre a obsessão e a apatia. Dessa polarização surge uma forte tensão interna, que se esclarece pela luz do erotismo (Bataille) e pelo paroxismo do desejo (Klein). O eu, sempre insatisfeito, roça continuamente o vazio: na contenção de *Los crepúsculos del jardín* e na doação e na demanda exageradas da coletânea póstuma *Cancionero de Aglaura*. Essa avidez pode ser considerada a paixão característica do sujeito lugoniano em sua totalidade.

**Palavras chave:** Crítica literária; Poesia argentina; Séculos XIX e XX; Leopoldo Lugones.

## El lugar de *Los crepúsculos del jardín*

“Cabe una rama en flor busqué tu arrimo”  
(Lugones, *Los crepúsculos* 31)

**L**os *crepúsculos del jardín*, segundo libro de poemas de Leopoldo Lugones (1874-1938), en 1905 señala dentro de la poesía argentina e hispanoamericana un puente decisivo que reúne lo anterior, lo vigente y lo que vendrá. Respecto de lo anterior y de lo vigente en ese

momento, quedan remanentes del Romanticismo tardío junto con manifestaciones del Modernismo todavía en auge, aunque ya maduro (Kirkpatrick), por ejemplo, en la exasperación: la romántica era de sentimientos; la modernista, de sensaciones y de sentidos. El Romanticismo argentino más cercano era el de la llamada Segunda Generación Romántica, con figuras como Ricardo Gutiérrez (1838-1896), con *El libro de las lágrimas*; Olegario V. Andrade (1841-1882), con “La vuelta al hogar”; Rafael Obligado (1854-1920), con su autóctona “La flor de seibo”; Almafuerte (Pedro B. Palacio, 1854-1917), con sus “Siete sonetos medicinales”; y un longevo Carlos Guido y Spano (1827-1918), con su muy antologada “Trova” y su muy conocida “Nenia”, quien había ingresado en el aura modernista.

En *Los crepúsculos del jardín* hallamos lo propio de la estética del Modernismo, que despliega aquí todas sus preseas: 1/ se ofrecen variados oropeles léxicos (vg, términos que designan joyas, telas, afeites, elementos de culturas lejanas, neologismos y arcaísmos. Destacamos al respecto la edición realizada para la cátedra Literatura Argentina II (Tamai y Arancet Ruda), tanto una investigación lexicológica, cuanto de estudio cultural de la moda y su relevancia en la producción de sentido en esta obra; 2/ hay un amplio catálogo formal, reconocido en cuanto a lo sonoro y la variedad métrica: *Los crepúsculos del jardín* va del soneto al verso libre —que “no es el verso blanco o sin rima”, como aclara el autor en 1909 en el prólogo a su *Lunario sentimental* (Lugones 9)—, pasando por un alejandrino remozado, usado en dos hemistiquios de siete sílabas; 3/ se lee la superabundancia de encabalgamientos, rimas agudas y aliteraciones; 4/ es perceptible la profusión sensorial de todo tipo, olfativa, táctil, auditiva y visual —particularmente, el color, abierto en cantidad de matices sutiles, para la descripción de paisajes al modo impresionista y/o simbolista.

Respecto de lo que vendrá, en *Los crepúsculos del jardín* se vislumbra un fuerte adelanto del vanguardismo burlón y creador de imágenes insólitas, anticipo que algunos no ven hasta cuatro años después, en *Lunario sentimental*, pero que consideramos ya empiezan a aparecer en este poemario de 1905. Jorge Luis Borges (1899-1986) reconoce que “desde el Ultraísmo hasta nuestro tiempo, su inevitable influencia perdura creciendo y transformándose” (12). En efecto, Borges señala a Leopoldo Lugones como maestro propio y ajeno, al punto de afirmar en su libro homónimo, de 1955, que “tan general es ese influjo, que para ser discípulo de Lugones, no es necesario haberlo leído” (12).

Encontramos vigencia del uso del lenguaje propio de *Los crepúsculos del jardín* en proyecciones todavía más lejanas, del último cuarto del siglo XX y de la primera década del XXI. La poeta, novelista y crítica Beatriz Vignoli (2002) observa que el uso desafiante, original y antipoético que a menudo Lugones hace del lenguaje es como el promovido por muchos de los integrantes de la generación poética de 1990 (28). Detalla Vignoli:

«Saltimbanqui/ yanqui», dice el poema “Los fuegos artificiales”, donde expresa la alegría de un niño frente a la destrucción de los cohetes de Carnaval: “...le revienta en el vientre una bomba,/ y colgado de un cable,/ queda meciéndose como un crustáceo/ violáceo...” Lo citado baste como prueba de que a la *Schadenfreude* argentina no la inventaron los hermanos Lamborghini... y de que tiene bisabuelo la generación “realista” de los noventa (Fabián Casas, Alejandro Rubio, Santiago Vega, Martín Gambarotta). (Vignoli 28)

El poema “Los fuegos artificiales” pertenece a *Lunario sentimental* (97-104), no a *Los crepúsculos del jardín*; sin embargo, es pertinente porque Vignoli caracteriza una poética que supera el *Lunario...*, desbordada, que no teme el feísmo y que se deleita con el lenguaje en sí mismo.

En efecto, se puede decir de Lugones que es por demás ingenioso y repelente, así como mordaz y provocativo, señas que componen un retrato también adecuado, por ejemplo, para la poesía de Alejandro Rubio (1967-2024). En su poema “Fantasía decadente”, del poemario *Sobrantes* (2008) —catorce años posterior a su primer poemario, *Música mala*—, Rubio incurre en una complejidad afín al modo de poetizar lugoniano:

Entre pálidas y rosadas nubes que filtran  
la temperatura sobrante de altos hornos que sin cesar  
humean y compiten sus vapores con las mismas nubes  
sólo para volverlas más pálidas, rosadas y patéticas,  
entre nubes de algodón y pañal, entonces, entre nubes  
donde una mojada melodía trina de gotas y levísimas  
variaciones eléctricas, dividir el poder de la mujer  
en dos mitades perfectas: por un lado Aurora,  
la dulce madre, fuente de todo calor y castos gozos,  
musa, vestal y seno chato de la libertad y el progreso,  
y por el otro Salomé, asquerosa cloaca de cada baja  
satisfacción, pesadas tetas bamboleantes, culo de oca,  
anonadando la energía viril con su risa aguda  
y despatarrada en el sofá a medias cama del sexo pago.  
(Rubio 20)

Alejandro Rubio, cuya poesía para algunos es anti lírica<sup>2</sup> —como la mayor parte de la llamada poesía de los 90—, llega, sin embargo, a una manera de poetizar que contradice tal opinión.<sup>3</sup> De acuerdo con la poética apreciada en la cita previa, Anahí Mallol (2017) se refiere a Rubio con una caracterización hecha por Daniel García Helder. Afirma que su poesía “es técnicamente sofisticada (si se repara en la textura del verso libre, la complejidad sintáctica y el aparato intertextual)” (Mallol 33); también, que usa “imágenes crudas” y un contenido “subido de tono”; y que posee “violencia” (33) de estilo, todo lo cual coincide, en una época distinta, con los feísmos y la intensidad de Lugones. Así, puede considerarse que Alejandro Rubio, en el siglo XXI, no sólo pudo haber hecho lecturas más allá de sus contemporáneos, sino que fue sensible al influjo de la historia de la discursividad poética en el siglo XX, en cuyo inicio está Lugones. Incluso, tal influjo pudo haberle llegado a través de otros,

---

<sup>2</sup> A pesar de haber sido *Diario de poesía* el principal órgano de la llamada generación poética del 90, autoproclamada como objetivista y ‘chabona’, en su número 13, de la primavera de 1989, publicó un dossier dedicado a Lugones.

<sup>3</sup> En relación con este viraje hacia una modalidad más barroca afirma Beatriz Vignoli: “Un poeta de esa misma generación, D. G. Helder, podría haber escrito el siguiente *scherzo*: “El tiburón que anda/ veinte nudos por hora tras de los paquebotes/ Pez voraz/ como un lord en Irlanda,...”. Pero no: son versos que pertenecen al “Himno a la luna”. Por último, desafío a los lectores a adivinar quién escribió esta imagen: “...finas/ como porcelanas art nouveau para regalo”. ¿Arturo Carrera? ¿Mariana Mariaschi? ¿Gabriela Bejerman? Se perdieron el millón: fue Lugones, en “El pescador de sirenas”. Los dos poemas citados pertenecen al *Lunario...*” (28).

puesto que Leopoldo Lugones pertenece a un momento fundante de la poesía argentina, por lo que se torna constitutivo.

Por otro lado, debido a las elecciones lexicales intrincadas y a las metáforas disonantes, *Los crepúsculos del jardín* anticipa el Neobarroco, rebautizado por Néstor Perlongher (1949-1992) como Neobarroso para la literatura de la región rioplatense. Ya se deja ver en su *Austria-Hungría* (1980), por ejemplo, en el inicio de “El circo”:

Soledad del lamé: de lo que brilla  
No llora lo que ríe sino apenas la máscara que ríe lo llorado  
Llorado lo reído:  
Lo que atado al corcel, lo que prendido  
Al garfio  
De la sogá:  
La écuyère: domadora  
La que penachos unce por el pelo.  
(Perlongher, *Austria* 78)

La familiaridad con el Modernismo<sup>4</sup> se vuelve explícita en el último Perlongher, un eco consciente que se lee en las primeras estrofas de los poemas primero y segundo de su *Chorreo de las iluminaciones* (1992), ambos intitulados “Tema del cisne hundido”, respectivamente (I) y (II):

“(I)”  
Undoso el que avanza por los rizos  
Del espejo laqueado, su pezcuello  
Dócil al mando del cendal declina  
Rayado el rutilar de su plumaje.  
(Perlongher, *Chorreo* 305)

“(II)”  
Leda, aferrándose al cuello del que  
Penden gruesas esclavas de pesadez [dorada  
Doblándole -suspensiones de carbuncló  
En nácar plumetí – la glotis,  
(Perlongher, *Chorreo* 306)

Estas citas de otros dos poetas, Alejandro Rubio y Néstor Perlongher, son breves muestras ilustrativas de que en Lugones había algo más que un repudiable promotor de los golpes de Estado. Es usual que se insista en que “sobre todo [fue] el orador resonante del golpismo militar argentino, desde que en 1924 pronunció la frase que había sonado “otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada” (Dalmaroni 408). No coincidimos con que haya sido “sobre todo” este último personaje, que por cierto fue. Por encima de esa lamentable postura, como señala Borges en su “Introducción” a la *Antología poética de Leopoldo Lugones*, “para nosotros, la historia de Lugones

---

<sup>4</sup> Esta familiaridad con el Modernismo ya es marcada, por ejemplo, por Delfina Muschietti en 1989, aunque invierte el tiempo, puesto que Lugones es anterior: “Pero también resuenan en Lugones otros ecos más felices que los de Borges en la poesía argentina: inesperadamente leemos versos que recuerdan el regodeo sinuoso del trazo de Perlongher [quien nació once años después del suicidio de Lugones], armado en el fru-fru de muselinas, sedas y muaré: un brillo de sonidos que se fugan uno en el otro y a la vez se vuelven cuerpo ofrecido a los múltiples susurros del tacto. En esa opacidad barroca que conjuga ausencia y pura sonoridad palpable encontramos el murmullo de otra voz conocida” (“Dossier Lugones” 21).

es ante todo la historia de sus libros” (8). Por tanto, parece que, como afirma Vignoli, hay que releer a este escritor sin ceñirse a sus cambiantes opiniones y posturas políticas; o, más bien, leerlo, porque a causa de tal condena es frecuente que falte la lectura de su obra; incluso su obra ha sido prácticamente eliminada de los planes de estudio en la Argentina, salvo con este sesgo excesivamente ceñido a lo político y a un momento. En consecuencia, el juicio sobre Lugones ha sido predeterminado por razones ajenas a lo literario. A casi noventa años de su muerte, su relectura arrojaría hoy luces y abriría nuevos debates acerca de la literatura de su época y acerca de las producciones literarias de todo el siglo XX en la Argentina.

Entonces, en *Los crepúsculos del jardín*, aparte de la imagen de poeta construida gracias al nacionalismo del primer cuarto del siglo XX, observamos otros aspectos. Vemos que el libro marca un largo proceso de pasaje que se va desarrollando con el cambio de siglo, con fuerte espíritu de burla sarcástica, en lugar de optar exclusivamente por el tono funesto a causa del estruendoso fracaso de los ideales de la Modernidad que delata Steiner (1971), como aparece pocos años después en *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), del español Miguel de Unamuno (1864-1936). Como señala extensamente Gwen Kirkpatrick (1989), el modernismo de *Los crepúsculos del jardín* está exagerado hasta la disonancia, de manera que es usual hallar situaciones ridiculizadas con ánimo mordaz: “Lloraba tanto en la ocasión aquella/ Mi alma, que al verla por el llanto rota,/ Me preguntaba con tesón idiota/ Cómo pudo haber tanta agua en ella” (143).

Así, *Los crepúsculos del jardín* es en presente un puente entre su pasado reciente en el Romanticismo y su futuro inmediato en el Vanguardismo, además de revelar un modo de discursividad poética que, afín al ultra fondo barroco, nos es constitutiva como hispanoamericanos.<sup>5</sup> Sin cuestionar la reprobación de los juicios políticos de Lugones entendemos que, aun siendo un “poeta extravagante”, “rípido y culterano” (Dalmaroni 408), su escritura es magistral en tanto logra decir al unísono profundidades y superficialidades. Sólo a modo de ejemplo lo vemos en “Melancolía”:

Algo tuyo que gime flota en el oleaje  
Taciturno, y agrava la inquietud del paisaje.  
Y estoy tan triste, tanto, que ni llorarte puedo,  
Pues bajo esta nostalgia que se acurruca en miedo,  
No sé por qué inconclusa sugestión de las brisas,  
Sufro, y las mismas lágrimas se me vuelven sonrisas. (Lugones 100)

Aquí el “paisaje”/jardín de mar es el sujeto poético mismo, en quien, debajo de una apariencia —“bajo esta nostalgia”— se combinan: el “miedo”; lo ignoto —“no sé”—; la “sugestión”, que es conjuro o hechicería; el padecimiento —“sufro”—; y el goce —“sonrisas”—. De esta manera aparece la emoción aludida y, a la vez, esquivada, la cual nunca es pura, sino un nodo siempre matizado y tirante.

“Cabe la rama en flor” de la escritura lugoniana, por la abundancia y por la maestría, allende aceptaciones gustosas y rechazos disgustados, la poesía argentina

---

<sup>5</sup> Este tema, amplio y profundo, excede nuestro desarrollo. Sin embargo, no queremos dejar de enviar al ya clásico libro de Severo Sarduy *Ensayos generales sobre el Barroco* (1987); o, para remitirnos a este siglo, a *La religión del vacío y otros ensayos* (2002), de Gustavo Guerrero.

desplegó múltiples senderos. Tanto es así, que, como expresa Gramuglio, sostenemos el “entierro imposible” (“Dossier Lugones” 24) de este escritor.

## La avidez como pasión rectora y oculta

“Algo llora en los árboles espesos”  
(Lugones, *Los crepúsculos* 24)

Junto con los galardones del idioma, que refieren al amplísimo inventario lingüístico y cultural del que disponía Leopoldo Lugones, desde la semiótica de las pasiones detectamos en *Los crepúsculos del jardín* una base entre formal y semántica, asociada con la “chorá semiótica” (28) de Julia Kristeva (1974) y con la “tensividad fórica”<sup>6</sup> (17 y 19) de Algirdas A. Greimas y de Jacques Fontanille (1991), esto es: las instancias prelógicas, anteriores al discurso articulado, donde se forma el lenguaje,<sup>7</sup> que a veces pueden detectarse en los intersticios. Analizaremos esta base, que es prediscursiva y epistémica en tanto determina los modos del conocimiento perceptivo y afectivo, puesto que ello habilita a acceder a planos más hondos. La semiótica de las pasiones permite abordar a un autor otrora muy estudiado desde una mirada poco transitada, que habilita a descubrir en él un reservorio al que acudir para decir el exceso y la sensualidad conjugados. Como hemos señalado antes, su relectura puede abrir nuevas disputas en torno de la discursividad literaria en general y de la poética en particular.

Hallamos que lo pasional o *pathemico* en *Los crepúsculos del jardín* comunica una copiosidad que denota y connota avidez, por todo. Tal avidez,<sup>8</sup> en tanto ‘deseo vehemente que en nada halla satisfacción’,<sup>9</sup> es el aspecto pasional en que nos detendremos. Según Greimas y Fontanille, la idea de qué cosa es una pasión cambia de acuerdo con los lugares y las épocas (18). En general, se asume como pasión cuanto se sale de la norma y no está reglado ni codificado (Greimas y Fontanille 79). La avidez que postulamos como fundamental en *Los crepúsculos del jardín* es una “pasión violenta” (79), como la cólera, el terror o el deslumbramiento analizados por estos dos estudiosos, puesto que en su radicalidad modifica por completo la disposición o configuración subjetiva. La juzgamos fundamental, porque otorga profundo sustento al yo lírico y porque es motor para la gestación y la concreción de

---

<sup>6</sup> La tensividad es parte de “ese espacio interior que hemos reconocido y definido como el vertimiento del mundo natural en el sujeto, con vistas a la constitución del modo propio de la existencia semiótica” (Greimas y Fontanille 17). La “foria” es la fuerza vital misma “antes de su división en euforia y disforia” (Greimas y Fontanille 22).

<sup>7</sup> Los conceptos usados por Kristeva —“chorá semiótica”— y por Greimas y Fontanille —“tensividad” y “foria”— son hipotéticos, ya que se deslizan hacia el terreno de lo óptico. Aluden a un ámbito donde todavía no hay discontinuidades ni diferenciaciones claras. En verdad, son supuestos improbables desde el puro análisis del discurso. Sin embargo, las intuiciones que como lectores avezados podemos tener frente a tal o cual texto, se pueden integrar a la interpretación teniendo en cuenta esta dimensión prelógica, que sustenta la producción.

<sup>8</sup> Es importante señalar que a menudo es difícil dar con la denominación adecuada para la pasión rectora o estructurante en un poeta. Para encontrarla hay que conocer el diálogo entre el repertorio lexical de una lengua y el del escritor en cuestión. A su vez, en casos de vasta erudición, como el de Lugones, puede ser necesario acudir también a otras lenguas, como por ejemplo el francés. El diccionario *Littre*, efectivamente, da el mismo sentido a ‘avidez’, aplicable tanto a lo material cuanto a lo inmaterial. Si consultamos uno de los diccionarios de la lengua castellana que sabemos que Lugones conocía, como el de Gaspar y Roig, ‘avidez > ‘ánsia [sic], codicia’.

<sup>9</sup> Usamos comilla simple para señalar los sintagmas y los sememas que señalan significados explicativos.

la escritura poética en *Los crepúsculos del jardín* —y, en verdad, puede extenderse a todo Lugones, como señalaremos—.

Por el desborde que le es propio, lo pasional se introduce en el discurso mediante figurativizaciones, esto es: imágenes nuevas de sentido que llegan a ser gracias a que el mundo exteroceptivo ha pasado a través del cuerpo percipiente del yo. Por este mismo derrame de efectos la pasión actúa como móvil de la acción, que en *Los crepúsculos del jardín* no puede superar la oscilación tortuosa y paradójica entre vida y muerte. En la primera década del XX ese deseo rebasado tenía cierto soporte y gozaba de buena reputación en el Romanticismo no tan lejano, aunque este -ismo en la Argentina hizo más hincapié en la construcción de la nación. En todo caso, le era más amable el Decadentismo de fines del XIX, con el que resonaba Lugones. Aparte de estas mayores o menores reverberaciones y choques, en este libro lo pasional cumple con la tarea determinante de constituir al sujeto poético cabalmente.

A lo largo del poemario hay un relato ficcional. Se trata de un hombre maduro moralmente decadente —la “vejez de Anacreonte” (21-2) resuena con esas condiciones—, que tantea satisfacciones sin emoción —“Como una brizna seca que, en implícito elogio,/ marca el trivial Memento de un antiguo eucologio” (128)—. Este hombre encaja en las pautas del Modernismo respecto de la refinada erudición estimada, pues sabe de música, de artes plásticas y de culturas lejanas; también conoce la vida cosmopolita con la explosión de la moda y cultiva un sensualismo exaltado. En *Los crepúsculos del jardín* se identifica, entonces, la construcción narrativa de una subjetividad distante que, no obstante, por momentos se descubre porosa y vulnerable. Así, más allá de la discursividad lugoniana reiteradamente acusada de fría<sup>10</sup> y controlada por demás a causa de un dominio técnico apabullante, encontramos que la afectividad asoma en algunos frecuentes puntos de quiebre. Nos referimos a los feísmos o, según Kirkpatrick (1989), a las disrupciones (30) que actúan como puntos de fuga y como marcas deladoras de un yo que quiere sofrenarse. Estos feísmos introducen en la mayoría de los poemas un humor sarcástico que funciona ocultando y distanciando, y, por lo mismo, como indicio paradójico de que por detrás hay un contenido cuya dicción busca eludirse. Los ejemplos son cuantiosos; en tres de ellos los términos de comparación y el tono son repulsivos: “La historia de un amo, ahora yermo,/ . . . / Como en consulta sobre un niño enfermo” (80); “La tibia seda que en tus rizos toco/ Mórbido aroma en mis entrañas vierte/ . . . / Ideas de mi madre y de la muerte” (85); “¡Ah, nuestras tardes de tibieza exquisita/ . . . Y tu débil aroma de margarita/ En un sombrío hálito de creosota!...” (165). La tensión interna del sujeto es mantenida por esta avidez oscilante que puja, a la vez, por mostrarse y por

---

<sup>10</sup> Respecto de la supuesta frialdad de la escritura de Lugones leemos dos juicios, de Alfonsina Storni y de Leopoldo Marechal. Cuando Lugones muere, Storni dice de él: “Rima tecnizante; mesura de la confidencia, búsqueda insistida del buen idioma; afinamiento en el tema nacional; lirismo amoroso de ordenación sacramental; influencias y apetencias eclécticas; todo esto muy argentino y en algunos puntos nada hispanoamericano” (Kirkpatrick 57). Marechal, más joven, jocundo y agresivo, en el número 32 de *Martín Fierro*, del 4 de agosto de 1926, dice: “Lugones es un frío arquitecto de la palabra; construye albergues inhabitables para la emoción y sus versos tienen el olor malsano de las casas vacías. Él ha dicho alguna vez que “la rima es el descanso de la poesía”; yo agregó que no sólo es el descanso sino el sueño y que en sus consonantes la poesía se ha dormido para siempre” (1).

esconderse. En sus asomos se aprecia la sensibilización, esto es la revelación de la subjetividad de maneras disfrazadas e intersticiales.

La pasión de la avidez, en tanto ‘anhelo desmesurado de algo o de alguien’, estructura al sujeto poético de *Los crepúsculos del jardín*, aunque de manera velada. Siempre falta el tú con entidad propia, lo verdaderamente otro que no sea mero reflejo del deseo del yo. La permanente carencia de ese algo o alguien impide que se constituya en auténtico objeto de deseo. En *Los crepúsculos del jardín* la avidez implica una apetencia tan impetuosa, que, de acuerdo con las reflexiones de Melanie Klein, no tolera la falta y se aferra a un pseudo objeto, a veces abyecto. Así, en este libro de tinte erótico la mujer es presentada a través de múltiples —otra vez, el desborde— objetos fétiches: “La inquietante botina [que] tasa imperios” (58); “La breve arruga de tu media lila” (23); el “corpiño/ Anchamente floreado” (33); la “orfebrada horquilla” (110) del rodete; “el broche de tu liga crema” (40); los “largos peinadores” (80); el “cendal de gasa bruna” (49); la “calada media” (78) y más. Todos ellos son falsos objetos de deseo. Son mera prenda de excitación y de ansia de posesión, no de unión, porque ello requeriría el reconocimiento de algo distinto del ego. El vínculo a que se aspira es inviable, salvo, hipotéticamente, en la muerte. Es decir que, desde el solo erotismo como borramiento de individualidades, que según Bataille habilitaría la unión, el encuentro es imposible, porque el ego permanece incólume y soberbio. El otro en tanto otro nunca ocupa el espacio dominante, como en la poesía amorosa; por el contrario, en la espacialidad de *Los crepúsculos del jardín* el mundo de las cosas es el que más se extiende.

La exuberancia estética modernista, de la que Lugones es un extremo *per se*, como analiza Kirkpatrick al sostener con detalle que *Los crepúsculos del jardín* es disruptivo (1989), resuena con la pasión fundamental del sujeto poético, un ‘ansia imposible de aquietar’. En *Los crepúsculos del jardín* esta pasión de la avidez al emerger ofrece dos polos de oscilación, aunque el movimiento se enmascare. En un polo, la obstinación, porque la búsqueda vehemente del objeto no cesa, como en “El mal inefable”, donde hay una noche agente, omnimoda y omnívora: “En bloque colosal la noche integra,/ Al dilatar por montes y por mares/ La inmensidad de su mirada negra” (135). En otras ocasiones, menos numerosas, el deseo ávido es explícito:

Mane de nuevo la poma  
miel propicia al  
visionario  
devaneo;  
y siendo tú la paloma,  
sea el azor palumbario  
mi deseo. (Lugones 96)

Tal desmesura del deseo por momentos se muestra en lo semántico como ‘congoja’, generalmente disfrazada, como por ejemplo en la sección “Los ocasos salvajes”, donde están los poemas “León cautivo” y “El crepúsculo de los cóndores”. En el primero, el yo se identifica con el león: “Grave en la decadencia, de su prez soberana,/ Sobrelleva la aleve clausura de las rejas” (173). El león/yo lírico es presentado mediante una escenificación de su realeza y de su poder, pero inútiles, porque no se le permite desplegarlos. En el segundo, el ego es un cóndor: “En soledad huraña sobre su cordillera,/ Un procelario anhelo lo asalta ante la hoguera/ Del Ocaso, que en pólvoras de bermellón deflagra” (179). El cóndor, la mayor de las aves que

vuelan, aún con las dificultades de su medio andino, sostiene su deseo “procelario”, esto es: entre tormentoso para sí y aterrador para las presas. El león y el cóndor son magníficas máscaras del yo lírico, anhelantes y acechantes, cuyos deseos no conocen oponentes; sin embargo, no alcanzan cumplimiento.

Otras veces, la avidez en su desborde toca el polo opuesto. Entonces desemboca en formas de desesperanza, como abulia y desidia generalizadas. Leemos un ejemplo en “El solterón”:

...  
Tendido en postura inerte  
Masca su pipa de boj,  
y en aquella calma advierte  
¡Qué cercana está la muerte  
Del silencio del reloj! (Lugones 63)

Este mismo desgano cuasi banal tiene su versión femenina en “La sola”:

...  
Guarda tan honda quietud,  
Que allí en un rincón lejano  
hasta el íntimo piano  
toma un aire de ataúd.

En la penumbra espectral  
Donde apenas se destaca,  
La hospitalaria butaca  
Tiene aspecto personal.  
(Lugones 106)

Así, el deseo desmedido se mueve entre, por un lado, la acechanza u obsesión y, por otro, la desesperanza. Por este paroxismo del deseo, según Klein (1990), se accede no solamente a fetiches, sino a inhibiciones que de algún modo tapan, desvían para no tocar la frustración.

Como cierre del poemario, “Emoción aldeana” es una suerte de burla despectiva de la avidez de altas y grandes realizaciones. En el poema se introduce un relato breve y baladí, que pinta al hombre de mundo, ciudadano por definición, fuera de lugar: en el campo. Comienza así: “Nunca gocé ternura más extraña,/ Que una tarde entre las manos prolijas/ Del barbero de campaña” (193). Poco más adelante, el erotismo exquisito y complejo que fue urdiéndose en el libro se ve coartado —lo frustrado, otra vez— cuando el deseo excedido se erige ante una jovencita, cuyos ojos presenta como “fritos en rubor como dos huevecillos” (196). El feísmo que fractura, el humor sarcástico, la emoción velada con escarnio ocultan que “algo llora en los árboles espesos” (24), tapado por el bosque de las mil palabras.

## Conflicto durativo desde el título

“El crepúsculo sufre en los follajes”  
(Lugones, *Los crepúsculos* 23)

Sea en el colmo de la búsqueda de realización o en el del impedimento disimulado, el sujeto está en conflicto irresoluble, como estado durativo. Es así desde el sintagma que da título al libro. Por un lado, a principios del siglo XX, ‘crepúsculo’ es un

semema muy cargado poéticamente; es condensación de todas las exquisiteces valoradas por el Decadentismo, sentido al que contribuye el uso del plural “crepúsculos”. Aparte, la palabra ‘crepúsculo’ denota la claridad perceptible desde que empieza el día hasta que sale el sol y, también, desde que el sol se pone hasta que es de noche. Es decir que siempre remite a un proceso de pasaje, al ‘momento de tránsito entre dos estados’. Esta idea de proceso muy posiblemente esté conectada con la teosofía en que incursionó Lugones. Lo crepuscular, sin dejar de ser *leitmotiv* decorativo, en *Los crepúsculos del jardín* destaca una zona limítrofe entre lo que fue, lo que parece ser y lo que será; y, asimismo, una región de tensión entre opuestos: luz/oscuridad, placer/displacer, unión/separación, vida/muerte.

Por otro lado, la palabra ‘jardín’ es también un semema cargado con múltiples sentidos asociados, que en el poemario se despliegan simultáneamente. ‘Jardín’ remite al lector a un entorno donde se ha labrado la naturaleza. Es el ambiente artificial de las *Fiestas galantes* (1869), de Paul Verlaine, que hallan un ícono visual en el cuadro rococó “El columpio”, de Jean Honoré Fragonard, realizado en 1767; es el ámbito de los sonetos de Albert Samain, en su *Au jardín de l’Infante* (1893), relación que estudia Alfonso Sola González (1968); y es el contexto de la “Fête chez Thérèse” (1840), de Víctor Hugo: todas ellas lecturas muy conocidas por Lugones. Quien dice ‘fiesta galante’ dice ‘frivolidad’ y ‘preciosismo’, componentes que abundan en *Los crepúsculos del jardín*. A los semas hasta aquí identificados en ‘jardín’: ‘naturaleza’, ‘cultivo’, ‘artificio’, ‘coto’, ‘lujo’, añadimos otros, como ‘intimidad’, ‘femineidad’, ‘sensorialidad’, ‘recogimiento’, ‘ocultamiento’. Al cabo de lo revisado, teniendo en cuenta la composición sémica de ‘jardín’ y el complejo de sentido ‘crepúsculo-proceso-pasaje-tensión’, ambos elementos asociados con el deseo, leemos ‘jardín’ como figuración indirecta e inconsciente del yo lírico.

Desde el título, entonces, se plantea la columna vertebral del libro: un suspenso inquietante de algo no resuelto vinculado con el deseo. Allí está la afectividad subjetiva embozada, a la par que la causa del máximo logro y del mayor disgusto que soterradamente provoca la lectura. Esta ambigüedad, con extremos en pugna, trabaja en conjunto con lo que choca —la rima cacofónica, la imagen antipoética, la elevación truncada, entre otras cosas— para apuntar veladamente a la tensividad fórica en la base (Greimas y Fontanille). La pasión de la avidez, constantemente presente en un nivel profundo, no aparece al descubierto, sino ‘entre’, ‘detrás’ o ‘debajo de’, en forma vaga o desviada. En *Los crepúsculos del jardín* efectivamente encontramos poesía erótica, pero no amorosa. Lo amoroso aparece recién en lo que nunca fue libro: la colección de poemas que vio la luz en 1984 como *Cancionero de Aglaura*,<sup>11</sup> publicado por María Inés Cárdenas de Monner Sans, después de la muerte de Emilia Cadelago en 1981, la “novia inmortal” de Lugones, prohibida ya que era un hombre casado. Allí se deja ver que su pluma efectivamente estaba hecha para el combate y el conflicto, no para la galantería ni la ternura, como lúcidamente señalara Rubén Darío.<sup>12</sup> Leemos de *Cancionero de Aglaura* “La variación invariable”:

---

<sup>11</sup> Aglaura es uno de los nombres que Lugones daba a su amada, según su gusto y el de la época. Se confirma la preferencia por los nombres propios con esta sonoridad ‘cl’ en uno de los poemas del conjunto “Ramillete”, incluido en *Los crepúsculos del jardín*, específicamente en “Camelia”: “-Clelia, Eulalia, Clotilde - algún prístino/ Nombre con muchas eles, como un fino/ Cristal, todo vibrante de agua pura” (59). “Eles” como las de sus iniciales, también: LL.

<sup>12</sup> En el “Dossier Lugones” (1989) Jorge Monteleone cita esta recomendación del vate nicaragüense: “En el artículo “Un poeta socialista: Leopoldo Lugones”, aparecido en *El Tiempo* (Buenos Aires, 26-11-1897), Rubén Darío señala: “Lugones no debe seguir las maneras de los poetas galantes. Sus cinceladuras son en

Verte, quererte, adorarte.  
En verte todo el amor,  
Y en quererte todo el arte.  
Pero adorarte es mejor.

Firmeza alegría y suerte,  
Si te hallas cerca de mí.  
Verte, adorarte, quererte:  
Toda la dicha está ahí.

Querer y adorar sin verte:  
Toda la pena está ahí.  
Yo tan próximo a la muerte...  
Tú tan distante de mí. (Cárdenas de Monner Sans 119)

En los poemas a Aglaura aparece la misma avidez, obsesiva y desesperada, pero sin lograr decir nunca la hondura del amor, sino la queja de la falta; y con la lira ripiosa tantas veces observada. En estos poemas, que habían sido pensados y escritos sólo para el ámbito privado, predominan la donación, interrumpida e inútil, y la demanda, que finalmente no es respondida. Con fatalidad, “El crepúsculo sufre en los follajes” (23) del jardín, selva o bosque, ininterrumpidamente.

## Reflexiones finales. El sujeto tensionado por la imposibilidad

“... deja/ que en sueños imposibles te traduzca mi queja”  
(Lugones, *Los crepúsculos* 131)

En la relación entre el ‘crepúsculo’ y el ‘jardín’, con sus múltiples realizaciones textuales, encontramos en *Los crepúsculos del jardín* la más profunda configuración pasional del sujeto poético. Desde el título y a lo largo de todo el poemario estos sememas, con sus variantes, trazan solapadamente la presencia de una subjetividad afectiva polarizada. Su tensión interna responde a un deseo en paroxismo, de acuerdo con Klein (1990), un anhelo desorbitado porque busca lo inasible, como “la flauta de voces obsesoras” (121) que se oye en “Elegía” de *Los crepúsculos del jardín*. La íntima paradoja posiciona al yo sin resolución ni escape entre la vida y la muerte.

Postulamos, entonces, que en el segundo poemario lugoniano asoma de manera implícita un contenido *pathémico*, esto es una pasión fundante y estructurante (Greimas y Fontanille), que es la avidez. Ella no suele estar en primer plano en la obra lugoniana publicada por el autor, pero se la reconoce al mirar la obra total de este polígrafo. Reiteradamente se señalan y condenan los extremos ideológicos de Lugones. Lo suyo no es la *aurea mediocritas*. La duplicidad de que se lo inculpa tiene sustento en la pasión de base jamás satisfecha, que se mueve entre un polo y otro. Hay que tener en cuenta, a la par, que la agitación era el estado de la llamada civilización en la primera veintena del siglo XX. Este libro de 1905 está a nueve años de iniciada la Gran Guerra 1914, aunque empezó a gestarse mucho antes.

---

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 del satén, los almizcles del pomo de Ninón”. ¡Qué va a saber Lugones bailar gavotas! Pericón y gato sí, porque en él está también el alma del gaucho” (14).

Este aspecto pasional, que se puede detectar en profundidad, nada tiene que ver con el exaltado poeta nacional ni con el denostado poeta nacionalista. Esas imágenes de autor son acertadas, pero insuficientes. Descubrir la avidez, que es ‘anhelo jamás saciado por la imposibilidad de coincidencia plena con, o de posesión total de la alteridad’, permite ver más allá del campo literario, en una profundidad que produce obra.

La inviabilidad del encuentro roza de continuo el vacío. Este vacío es el mismo que se impone en los poemas reunidos póstumamente en la colección *Cancionero de Aglaura* (Cárdenas de Monner Sans 1984), pero de manera diversa: en *Los crepúsculos del jardín* lo vacío nace del retaceo y de la frivolidad; en *Cancionero de Aglaura*, de la donación interrumpida y demanda inútil por bloqueada. En ambos, el sujeto se ve frustrado por imposibilidad de unión. La avidez sostenida, que por su misma naturaleza es siempre defraudada, conduce a una soledad insoportable, que apenas palpada debe ser evadida.

El sintagma ‘avidez’ nunca figura en *Los crepúsculos del jardín*; solamente se usa el adjetivo “ávida” para calificar un deseo de contacto físico que implica crueldad: “Ávida de amorosa sevicia/ Y extremando en demencias de cielo azul mi anhelo, // Tu carne aguza su delicia,/ Con felina electricidad de terciopelo” (158-9). Esta “carne” anhelante “de amorosa sevicia” se vincula más con lo perverso que con el amor. Tal intensidad de deseo frustrado es la angustia misma, de acuerdo con Klein (1990). Entonces, en *Los crepúsculos del jardín* abundan pérdidas, adioses, lejanías y distancias; así como perversiones fetichistas, *voyeuristas* y *sadomasoquistas*, todo muy estilizado. Ello apunta siempre a una falta irresoluble y, por tanto, a un sujeto indefectiblemente solitario.

Finalmente, la avidez que vertebra al sujeto poético es una configuración pasional que actúa desde la profundidad generadora. Este ‘deseo vehemente que en nada halla satisfacción’ es una pasión violenta que se abre paso en la desmesura y en el desborde. Se trata de un anhelo de algo o de alguien tan impetuoso, que no soporta la privación y se agarra —es deliberada la alusión a la garra animal— tenazmente a un pseudo objeto, que parece ser lo único que logra.

Si la poesía es un modo de conocimiento, en Lugones es un camino tortuoso que provee incertezas existenciales —no intelectuales—. Por tal motivo abunda en intentos y tanteos para alcanzar alguna verdad y, además, asirla. Su obra, ingente y variopinta, tiene el sello de esta avidez que no encuentra reposo ni modo de saciarse. Como afirma Gramuglio “de todos los escándalos que Lugones supo provocar, hay uno que persiste y que tiene la virtud de seguir enfureciendo a sus lectores: es su exceso” (24). Puntualiza: “Demasiados versos, demasiados poemas, demasiados libros, demasiados temas, demasiadas metáforas, demasiadas rimas, demasiadas palabras, demasiada formalización” (24).

Desde la semiótica de las pasiones encontramos en *Los crepúsculos del jardín* el motor de la producción incansable y múltiple, desbordada e irritante en todo Lugones; esto es, la pasión de la avidez, una pasión que erige al yo poético, que lo sustenta y que lo mueve a escribir sin término, incluido el *Diccionario etimológico del castellano usual*, que no abarca más allá de la letra A debido a la muerte del autor. La A de Aglaura, de ‘anhelo’, de ‘angustia’, de ‘avidez’. La queja en *Los crepúsculos del jardín* es casi siempre indirecta y velada, jamás se llega a la formulación que logre decirla y que otorgue sosiego.

## Referencias bibliográficas

- Adúriz, Javier. “Posclásico, una aproximación”. *Treinta años de poesía argentina. 1976-2006*, compilado por Jorge Fondebrider. Libros del Rojas, 2006, pp. 75-89.
- Almafuerte. “Siete sonetos medicinales”. *Siete poemas medicinales y otros poemas*, estudio preliminar por Héctor Eleodoro Recalde. Grupo Editor Universitario, 2021.
- Andrade, Olegario V. “La vuelta al hogar”. *Selección de poemas. Ricardo Gutiérrez / Olegario Víctor Andrade*, compilado por Beatriz Sarlo Sabajanes. Capítulo, 1967, pp. 71-3.
- Bataille, George. *El erotismo*. Tusquets, 1997.
- Borges, Jorge Luis. “Introducción”. *Antología poética de Leopoldo Lugones*. Alianza, 1982, pp. 7-15.
- Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones*, con la colaboración de Betina Edelberg. Emecé, 1998.
- Cárdenas de Monner Sans, María Inés (comp. y pról.). *Cancionero de Aglaura, cartas y poemas inéditos*. Ediciones Tres Tiempos, 1984.
- Dalmaroni, Miguel. “El juicio del siglo: Leopoldo Lugones revisitado”. *Castilla. Estudios de literatura* (1), 2010, pp. 408-19. *Memoria Académica*, [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9045/pr.9045.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9045/pr.9045.pdf)
- “Dossier Lugones”. *Diario de poesía*, año IV, n.º13, primavera de 1989, pp. 13-24, <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-13/>
- Gaspar y Roig. *Diccionario enciclopédico de la lengua española con todas las voces, frases, refranes y locuciones usadas en España y las Américas españolas* ordenado por Don Nemesio Fernández Cuesta. Imprenta y Librería de Gaspar y Roig Editores, 1870, <https://archive.org/details/diccionarioencic01cuesuoft/page/n5/mode/2up>
- Gramuglio, María Teresa. “Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor”. *Hispanamérica, Revista de literatura*, año XXII, n.º 64/65, 1993, pp. 5-22.
- Greimas, Algirdas Julien y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI Editores / BUAP, 1991.
- Guerrero, Gustavo. *La religión del vacío y otros ensayos*. Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Guido y Spano, Carlos. “Nenia”. *Poesías completas*. Maucchi Hnos., 1911, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-completas-2/html/2a318438-a415-11e1-b1fb-00163ebf5e63.html>
- Guido y Spano, Carlos. “Trova”. *Ecoss lejanos*. Casa editora de Jacobo Peuser, 1895, pp.17-20, <https://archive.org/details/ecoslejanospoes00guid/page/20/mode/2up?view=heater>
- Gutiérrez, Ricardo. *El libro de las lágrimas. Poesías escogidas de Ricardo Gutiérrez*. S/ed., 1901, <https://archive.org/details/poesiasescogidas00guti/page/n3/mode/2up>
- Hugo, Victor. “Fête chez Thérèse”. *Les contemplations*. Nelson, 1911, pp. 66-8.
- Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. University of California Press, 1989.
- Klein, Melanie. *Amor, culpa y reparación. Obras completas. Tomo I*. Paidós, 1990.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. Seuil, 1974.
- Littré, Paul-Émile. *Dictionnaire de la langue française. Tome Deuxième: D-H*. Hachette, 1874.
- Lugones, Leopoldo. *Diccionario etimológico del castellano usual*. Academia Argentina de Letras, 1944.
- Lugones, Leopoldo. *Los crepúsculos del jardín (poesías)*. Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1905, <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/libros/00028705/00028705.pdf>
- Lugones, Leopoldo. *Lunario sentimental*. Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1909.
- Mallol, Anahí. *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015. Del realismo o a un nuevo lirismo*. Editorial de la Universidad de La Plata, 2017.
- Marechal, Leopoldo. “Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer”, *Martín Fierro*, segunda época, vol. III, n.º 32, agosto de 1926, p. 1, <https://ahira.com.ar/ejemplares/32/>
- Obligado, Rafael. “La flor de seibo”. *Poesías*, prólogo de Augusto Cortina y romance final de Carlos Obligado. Espasa-Calpe, 3º ed., 1944 pp. 127-30.
- Perlongher, Néstor. *Poesías completas (1980-1992)*, edición y pról. de Roberto Echavarren. Seix-Barral, 2003.

- Rubio, Alejandro. “Fantasía decadente”. *Sobrantes*. Gog y Magog, 2008, p. 20.
- Samain, Albert. *Au jardin de l'Infante*. Mercure de France, 1920, <https://archive.org/details/aujardindelinfan00sama/page/n3/mode/2up>
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sola González, Alfonso. “Albert Samain y los sonetos de *Los crepúsculos del jardín* de Leopoldo Lugones”. *Revista de Literaturas Modernas*, n.º 7, 1968, pp. 51-73.
- Steiner, George. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Gedisa, 1971.
- Tamai, Agustín y María Amelia Arancet Ruda. *Los crepúsculos del jardín*, edición con glosario y notas preparada para la cátedra de Literatura Argentina II (Universidad Católica Argentina), en proceso de edición desde 2022.
- Verlaine, Paul. *Fiestas galantes*. Renacimiento, 2007.
- Vignoli, Beatriz. “Releer a Lugones”. *Hablar de poesía*, n.º 7, IV, 2002, pp. 36-43, <https://hablardepoesia-numeros.com.ar/numero-7/releer-a-lugones/>