

EL JUICIO DEL SIGLO: LEOPOLDO LUGONES REVISITADO

MIGUEL DALMARONI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA-CONICET

1. Poeta extravagante, ríspido y culterano. Autor de algunos cuentos fantásticos ya clásicos. Y, sobre todo, orador resonante del golpismo militar argentino, desde que en 1924 pronunció la frase mil veces repetida y repudiada: que había sonado “otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada” (Lugones, 1979: 305). Es el Lugones que más retiene el sentido común de los argentinos, junto con la volubilidad de sus ideas, a las que se adhería con fervor juvenil y apostólico a veces, siempre con ademanes desproporcionados y escenográficos: de un furibundo liberalismo anticlerical en su primera juventud al catolicismo de su años de madurez, Lugones pasó por el anarco-socialismo, por el racionalismo republicano oligárquico y por la masonería, por el maximalismo de inspiración bolchevique, por el corporativismo de explícita raíz mussoliniana. Sobresalen a lo largo de casi toda su carrera, sin embargo, algunas fidelidades: la imitación impúdica y experta de otros poetas, el espiritismo teosófico, la veneración de la libertad individual soberana, la defensa de las jerarquías espirituales y el desprecio consiguiente de “la ralea mayoritaria” (Lugones, 1979: 15), el culto de los griegos, el culto de las armas, el culto inmovible de sí mismo.¹

¿Cuánto interés puede tener la revisión de estos y otros tópicos más o menos conocidos acerca de quien fuera considerado por años el

¹ Para estas y otras circunstancias y datos, la biografía más completa de Lugones sigue siendo la de Alberto Conil Paz (1985).

poeta nacional de la Argentina moderna? Es cierto que en 2010 se celebra el segundo centenario de la nación misma, y que Lugones fue una de las figuras culturales protagónicas durante los festejos del primero, en torno de 1910, cuando –entre los más destacados títulos publicados para la ocasión– su mentor Joaquín V. González daba a conocer *El juicio del siglo*. Sin dudas, la ocasión de la efeméride podría ser un mero pretexto. Este ensayo no se propone necesariamente justificarse en esa coincidencia, sino aprovecharla para *saldar* (saldar una vez más, es decir de modo inevitablemente provisorio, por supuesto) las condiciones actuales de posibilidad para una relectura de conjunto de Lugones: de sus intervenciones y textos, revisitados como un tipo histórico de políticas de escritor, de prácticas y poéticas de escritor político. Un sujeto que –presa así de un malentendido que él mismo agigantó– se quiso siempre, a la vez, artista supremo y patriota inigualable. Elegimos por eso la forma discutible del repaso de un itinerario. Como si nos obligásemos a prologar o, mejor, a epilogar a Lugones *hoy*, es decir una vez más que no es cualquiera sino *esta vez*, y, por tanto, a tomar decisiones de selección que representen, como tales, menos una novedad que un juicio: quienes tengan poca familiaridad con el escritor y su obra podrán leer estas líneas como la presentación de un clásico *fecha* casi al momento de la lectura; mientras que los especialistas en el tema encontrarán un encadenamiento de hipótesis y proposiciones críticas durante el trascurso de la revisión de un caso que conocen bien.²

2. Leopoldo Lugones (1874-1938) ocupa un lugar destacado en la historia literaria y cultural de la Argentina y de América Latina por varios motivos. A partir de *Las montañas del oro* (1897), comenzó a sobresalir entre los poetas modernistas liderados por Rubén Darío, quien lo elogió con ironía y con pedagógicas advertencias en un comentario de prensa cuando Lugones era apenas un joven brioso recién llegado a Buenos Aires de su Córdoba natal (Darío, 1938). El mérito que le adjudicó tan temprano el nicaragüense se repitió en

² Este trabajo resulta de un regreso crítico a los resultados de una investigación prolongada que tuvo su primera versión completa en mi libro de 2006, *Una república de las letras*. Además de introducir notas de lectura, figuras críticas y proposiciones históricas nuevas, retomo algunas hipótesis de aquel trabajo pero en un intento de síntesis que las reencuadra en un estado de la cuestión inmediatamente posterior.

lecturas de escritores y críticos durante todo el siglo XX, pero también se repitieron las reticencias. Tanto las audaces apuestas formales del *Lunario sentimental* (1909) como el polémico pero extendido reconocimiento público que había acumulado confluyeron para que a principios de los años 20 los jóvenes poetas de vanguardia hicieran de Lugones su blanco de ataque, en una célebre disputa contra la defensa lugoniana de la rima como principio insoslayable del ritmo poético. Desde las páginas de la revista *Martín Fierro*, su tocayo Leopoldo Marechal fue, en esas lides, uno de sus principales contrincantes. De esos años proviene la prolongada relación de Borges con Lugones, primero bajo la forma de un rechazo sin atenuantes, reemplazado más tarde por una estratégica y sospechosa veneración.³

La lengua literaria de Lugones estuvo a menudo interferida, es cierto, por imperativos y pretensiones funcionalistas, es decir ajenos al arte, especialmente por dos: el afán pedagógico y civil, y el tono oratorio. La escritura de Lugones parece muy a menudo pedirnos que aprendamos algo y que mejoremos; y a la vez, suena declamada desde las tablas de un mitin, proferida a voz en cuello para un auditorio. Esos mandatos son sinónimos de la época, o mejor dicho, de la piedra de molino de la utilidad social, que la época había atado al cuello de Lugones y de tantos otros escritores, y por la que él mismo se dejó tentar (quiso ser al mismo tiempo, digamos, Sarmiento y Darío, maestro y artista, figurón de palco y poeta, orador y escritor). A la vez, Lugones quiso ver como un servicio al idioma nacional, otra de sus obsesiones, la de las técnicas del verso y del ritmo, cuyas posibilidades más heterodoxas y disparatadas exploró con temeridad circense en el *Lunario sentimental*. Allí utilizó esa indagación exorbitada del artificio para provocar una tenaz desublimación de lo lírico: todo lo conocido como poético se vuelve en el *Lunario* ingeniosamente prosaico, todo lo ya considerado bello derrapa adrede en lo banal y en lo vulgar. Por décadas, casi nadie negaría luego que en ese experimento quedaban prefiguradas las audacias y desafíos que promoverían luego como novedades drásticas las corrientes poéticas de vanguardia. En medio de esa tensión que lo define como tipo

³ Una de las últimas historizaciones críticas de la polémica de *Martín Fierro* contra Lugones está en el estudio de Ana Porrúa (2007). Procuré caracterizar la relación de Borges con Lugones en “El exornado estilo: Borges y el paisaje de Lugones” (Dalmaroni, 2006: 69-77).

histórico y lo mantiene de por vida en guerra consigo mismo, Lugones alcanzó sin embargo momentos de verdadera poesía, de una poesía que todavía nos perturba, nos conmueve o nos concierne en algo. Para tomar uno de sus poemas menos citados: “La garza” (*El libro de los paisajes*, 1917) es un logro infrecuente de economía poética, que con sólo cuatro versos endecasílabos que forman una única oración, y sin extravagancias léxicas, convierte en contemplación metafísica o vivencial la visión de un paisaje simplísimo, una garza en medio de un pantano a oscuras: “En su abstracto candor, el tiempo vano / Inmoviliza eterno, hondo, distante, / La soledad oscura del pantano / Y una línea de tiza interrogante...” (Lugones, 1948: 597). La eficacia de la metáfora final, que reemplaza “la garza” por “una línea de tiza interrogante” sobre el fondo del pantano oscuro y solitario, supera el mero ejercicio de ingenio visual (la semejanza entre el cuerpo del ave y el signo de interrogación de cierre, ?), sobre todo porque Lugones elige pintarla con “tiza” no sólo por la analogía cromática sino también por la textura del trazo volátil y efímero que la tiza sugiere. Contrasta así la figura del ave contra el pizarrón del pantano, superficie intermedia entre lo líquido y lo sólido, estancada, que introduce la visión a la vez de lo turbio, lo infecto y viviente pero en apariencia inmóvil, en acuerdo con la perspectiva del poeta que ha decidido abrir el texto calificando al “tiempo” de “vano”: atribución paradójica que permite detener en pintura de paisaje lo que, en el curso del tiempo, es naturalmente cambiante por definición y por experiencia. Un poeta de aspiraciones realmente originales no hubiese reescrito para la garza en el pantano el símil que Darío había usado para alguno de sus cisnes, que nadan preferentemente en lagos o fuentes: “Y el cuello del gran cisne blanco que me interroga” (Darío, 1977: 241). Podría aun señalarse que un poeta de gusto más cuidadoso descartaría el uso de “interrogante”, de sonoridad algo inapropiada para la figura de la garza en tiza; sería posible agregar incluso que “abstracto candor”, “vano”, y la acumulación ternaria de adjetivos “eterno, hondo, distante” son materiales *demasiado* poéticos, lugares comunes. Aún así, lo que predomina es el efecto sugestivo del poema por la tensión entre la belleza de la imagen de soledad capturada, la inquietud tenebrosa del pantano y la efimeridad fatal de toda imagen; el contraste entre el ave de polvo blanco y el miasma oscuro de lo estancado hace del poema un intento más o menos desesperado o *candoroso* pero a un tiempo perturbador por retener las cosas, las visiones, la experiencia. Hay en no pocos de los poemas menos

estudiados de Lugones muchos otros logros de este tenor, donde el acierto del símil es a la vez referencial y emocional, denotativo y sugestivo, inteligible e inquietante: “Llueve en el mar” al comienzo del poema “Olas grises”, y el agua, es decir “El elemento / Duerme el sueño pesado de la arena” (Lugones, 1948: 550); la imagen es a la vez descripción de la arena embebida en agua y de un estado emocional de la voz que la pronuncia. La representación decadentista de la amapola en “Plenitud dichosa” (*Las horas doradas*, 1922) cierra la eficaz descripción visual de los primeros versos con una connotación subjetiva del fondo antropomorfizado de la flor, donde “se amorata / La grave ojera del sueño” (y en que resuena, además, el valor narcótico que un saber cultural más o menos generalizado puede atribuir a la amapola) (Lugones, 1948: 650).

3. Lugones escribió además algunos de los mejores y algunos de los peores relatos de la literatura argentina: los primeros están en *Las fuerzas extrañas* de 1906 (libro de cuentos que abrió algunas de las tradiciones del género y de la literatura fantástica), en los *Cuentos fatales* de 1924 y –los menos– en páginas dispersas de diarios y revistas de Buenos Aires. El cordobés inventó allí nuevas y efectivas formas de lo siniestro, casi siempre tensando la intriga en torno de la ominosa y amenazante transgresión de un tabú, para lo cual acudió sobre todo a dos clases de materiales: por un lado, el interés cultural más o menos en boga por ciertos descubrimientos, fenómenos y nuevas teorías (los atrevimientos de las ciencias naturales y de las investigaciones psiquiátricas, las deliratas del espiritismo, la divulgación de la teoría evolucionista, la difusión novelesca que los diarios daban a los descubrimientos arqueológicos en Egipto y otros rincones de Oriente); por otro lado, modernista al fin, Lugones utilizó mitos griegos, bíblicos o legendarios. Del primer conjunto dan cuenta los espíritus operantes de reinas y momias egipcias perturbadas de su sueño piramidal por la curiosidad de la ciencia (“El vaso de alabastro”, “Los ojos de la reina”, “El puñal”, en los *Cuentos fatales*); entre los cuentos de ficción científica sobresale “Yzur”, en el volumen de 1906, cuyo narrador intenta hacer hablar a un chimpancé porque conjetura una teoría inversa a la de Darwin (esto es que los monos son hombres largamente involucionados); el relato tiene descendientes apenas comparables pero directos en cuentos de Borges como “El inmortal” e “Informe de Brodie” (y varios en Horacio Quiroga, Arlt y otros). Entre los cuentos de materia mítica figuran algunas de sus

piezas maestras, incluidas en *Las fuerzas extrañas*: “Los caballos de Abdera” que alecciona sobre los peligros catastróficos que representa para el Estado humanizar a las bestias mediante la enseñanza y el exceso de libertad; “La lluvia de fuego”, que narra con progresión impecable los últimos días de Gomorra, durante el exterminio divino que sufre la ciudad condenada.

También desde su etapa modernista, Lugones amasó una variante erotizada y guerrera, necrófila y extremadamente violenta del patriotismo: los relatos de *La guerra gaucha* (1905) dan testimonio de esa compulsión, que se deja ver también en algunos poemas como el logrado y efectivo “Granaderos a caballo” (en *Odas seculares* de 1910). En este sentido, se lo ha reconocido entre los cultores de ese imaginario nacionalista que estetiza en desafío el valor de “la sangre derramada” y se satura en consignas como “patria o muerte”. Pero, al mismo tiempo, en ese mismo libro de relatos, se ha visto al inventor de una lengua nueva hecha de restos y ruinas de lenguas muertas, de *estados* ya olvidados del idioma tomados de épocas más o menos remotas de su historia: una lengua drásticamente diferente del castellano distorsionado por la modernización babélica de la Buenos Aires de principios de siglo (Ritvo, 2006). Un idioma artificial y casi privado que, por eso mismo, resultase ilegible para casi todos: en *La guerra gaucha* el tema es la patria y el héroe es Güemes y sus montoneras, pero la prosa es más que aristocrática, un colmo maximalista de modernismo. En otros escritos donde morigeró ese impulso, en cambio, la imaginación plástica de su estilo consigue resultados a la vez originales y de especial eficacia descriptiva, como en varios pasajes de *El imperio jesuítico* (1904) y de *El payador* (1916).

4. Lugones fue el más notable escritor-artista entre los intelectuales y científicos sociales que Joaquín V. González, el ministro político del presidente Roca, reclutó hacia 1903 para que diesen fundamento escrito al proyecto liberal-oligárquico de modernización del Estado (*El imperio jesuítico*; *Odas seculares* y *Didáctica*, también de 1910). En el curso de esa experiencia, Lugones elaboró una justificación pedagógico-social de la figura del poeta como el fundador espiritual del Estado laico por la renovación del idioma en el ejercicio lírico de la metáfora (“Prólogo” al *Lunario*); un sujeto único destinado a soplar a oídos del Jefe las letras supremas y fiables de una nacionalidad fundada ya no en la herencia hispánica sino en cierta

versión ocultista de la Grecia pagana. En ese impulso, promovió reformas educativas, ofició de inspector de escuelas, redactó capítulos de la Ley de Trabajo que González envió, sin éxito, al Parlamento, y sobre todo concibió las formas del buen gobierno, la educación pública, el trabajo y hasta la economía como derivaciones del “arte” (*Prometeo*, 1910). Ante la amenaza igualitarista de las reformas electorales de 1912 que conducirían tres años después al triunfo del radicalismo en las urnas y al consiguiente inicio de la democracia de masas, redujo el componente progresista de ese magma entre doctrinario y retórico, y lo desplazó hacia una variante antihispánica de nacionalismo cultural: lo hizo principalmente en las conferencias de 1913 que luego reuniría en *El payador*, uno de los textos clave para la consagración del *Martín Fierro* de José Hernández como el máximo poema nacional. Una de las extravagancias de ese libro que más han llamado la atención es su tesis de que la substancia espiritual de la nacionalidad argentina y las excelencias literarias características del texto gauchesco de Hernández no proceden de España, sino –mediadas por rapsodas provenzales y arábigos– de la Grecia homérica que veneraban Darío, él y tantos otros poetas de entre siglos. En 1926, mientras protagonizaba uno de sus mayores fracasos con la única novela que dio a conocer (*El ángel de la sombra*), sus intervenciones de prensa fueron decisivas para canonizar el *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, novela que se convertiría en el primer *long-seller* escolar después del *Martín Fierro*.

La escuela pública argentina del siglo XX antologó un Lugones campero y patriota: obligó a generaciones de niños a recitar su poema “El hornero” –pajarito nacionalista y hogareño– o el “Salmo pluvial” –pasma ecológico sagrado de la tormenta pampeana–, o la oda “A los ganados y las mieses” –rípido inventario patrimonial de la nación agroexportadora–, o cuentos como “El escuerzo” –alarde culto de un saber capaz de usar la leyenda más o menos folclórica–. Otra tradición de lectores –otros poetas, no pocos críticos– prefirieron más bien los momentos más decadentistas, menos sociables y menos civiles de su obra (digamos, los momentos más artísticos): el satanismo erotómano y decadente de *Las montañas del oro*, la sexualidad entre ligera y perversa de los sonetos de *Los crepúsculos del jardín* (1905) –donde están algunos de sus versos más logrados–, las rarezas musicales causadas por los experimentos con la mismísima paciencia del idioma a que se entregó en el *Lunario* y en *La guerra gaucha*, la capacidad de invención y el arte de narrar de algunos cuentos antológicos donde la

subjetividad y las fronteras mismas de la condición humana resultan descalabradas.

Mero tecnólogo del verso y malabarista de la rima, pedagogo del decir más que poeta, cursi sin notarlo, políticamente aborrecible y literariamente impresentable: para muchos, buena parte de la literatura de Lugones suena como a los oídos del joven Borges (que lo acusó de usar las palabras según el diccionario y no por sus resonancias, o de rimar tul con abedul sin conciencia de fealdad). Fue vindicado, en cambio, por voces y plumas que le disculparon sus degeneraciones esteticistas y amaneradas de juventud, plumas cuya variedad se atempera por lo que comparten, el sesgo irracionalista, fuese módico o desafortado, en firmas casi siempre vinculadas con alguna variante del nacionalismo: Carlos Obligado, Julio Irazusta, Leonardo Castellani, Juan José Hernández Arregui, el peronista de ultraderecha Carlos A. Disandro; pero también, con matices y reservas, por la setentista y *nacional-popular* revista *Crisis*.

5. Lugones fue extremadamente prolífico y escribió en casi todos los géneros y sobre los más variados temas (basta mencionar sus ensayos sobre el feminismo, sobre la teoría de la relatividad, sobre política internacional y sobre los más diversos asuntos de política doméstica). Comenzó a hacerlo cuando en 1892 fundó en Córdoba el periódico anticlerical *El pensamiento libre*, luego en las páginas de *La Montaña* –que dirigió en Buenos Aires junto a José Ingenieros–; y aunque durante el primer decenio del siglo lo hizo en numerosos diarios y revistas de la capital, su ingreso como colaborador regular de *La Nación* en 1911 fue tan decisivo para la repercusión de su figura como el ímpetu barullero de su prosa y de sus ideas. Encaró la empresa ciclópea y típicamente modernista de traducir a Homero, de la que resultaron algunos fragmentos, y con la que se vinculan conferencias y ensayos como *Las limaduras de Hephaestos*, *El ejército de “la Iliada”*, *Las industrias de Atenas*, y –entre 1923 y 1928– las cinco entregas de sus *Estudios helénicos*. Alcanzó a escribir el primer tomo de un *Diccionario etimológico del castellano usual*. Fue, como tantos de sus contemporáneos, políticamente xenófobo, pero no antisemita: sostuvo en muchas oportunidades, aun en sus textos más autoritarios y violentos, que el único criterio para integrar sin reservas a los inmigrantes y a sus hijos era ideológico y judicial: mientras adoptasen con fervor patriótico los valores argentinos y las leyes del Estado, nada había que temer de ellos, fuesen judíos o de

cualquier otra procedencia racial nordhemisférica; pero si, en cambio, habitaban el territorio nacional para contrariar esos valores y leyes, había que tratarlos como a un enemigo extranjero beligerante (*Acción*, 1923). Durante la Primera Guerra Mundial abogó por los aliados porque, imaginaba, Inglaterra y Francia eran Grecia y Alemania la heredera de las hordas bárbaras. Como tantos desde mucho antes que él, despreció sin medias tintas a los indios americanos, a quienes consideraba una subraza irredimible (por ejemplo en *El imperio jesuítico*). Solía entregarse al extremismo también cuando escribía acerca de personajes destacados: en numerosas invectivas que publicó contra políticos o funcionarios, incurrió en las usuales figuras injuriosas del insecto, el parásito, el reptil, el eunuco. A la vez, en biografías, elogios o necrológicas atribuyó la ubicación inalcanzable de la estrella o la estatura granítica del “Ande” a Zola, Ameghino, Sarmiento, Hernández, Darío, Leonardo Da Vinci, Roca.

Creyó que estaba predestinado a sostener con desenfreno oratorio y anímico causas que avergonzaban y atemorizaban a sus variados auditorios (alguien anotó que tuvo el don de la inoportunidad, aunque en su caso parecía más empeño narcisista que flaqueza). Creyó que estaba predestinado a la poesía –hazaña vedada al común de los mortales– y, sobre todo, al rechazo ajeno y al sacrificio (en la carta que dejó al juez antes de suicidarse, pidió que se lo sepultara “en la tierra sin cajón y sin ningún signo ni nombre”, y prohibió que se diese su nombre “a cualquier sitio público” –citado en Conil Paz, 1985: 467) –. Es lo que quedaría aún de Lugones: el efecto de ese apetito incontinente, ajeno tanto a cualquier postura que le sonara políticamente correcta como a la sobriedad de la literatura *bien escrita*; un apetito que lo empujaba a entregarse de cuerpo entero a contiendas perdidas de antemano, que lo llevó a ejercer *contrario sensu* la proclamada negación de sí como ejercicio de megalomanía, y que lo pone del otro lado de la tradición elevada o del decoro. En esa ignorancia para discriminar Lugones no sólo fastidia, asusta o sobresalta; además mezcla gusto y mal gusto y baja, derrapa en el tremendismo de las derechas delirantes, en oropeles o arritmias que disuenan y ensordecen, o en cantarinas antologías para niños donde, con justicia, se le hizo perder todo refinamiento. Esa misma ignorancia que lo desbocaba le procuró, de modo intermitente pero de principio a fin, el mérito artístico de la inmadurez, su mejor santo y seña de poeta.

6. En el campo de los debates de la literatura argentina de la primera década del siglo XXI, Lugones es un nombre casi completamente ausente. En el espacio de la narrativa, dos de los escritores posborgianos más canonizados desde finales del siglo pasado lo defenestraron con estrategias no del todo diferentes, más o menos al pasar: Ricardo Piglia, que lo volvió objeto de algún chiste, y aunque incluyó a Lugones en su tesis de que “la literatura trabaja la política como conspiración”, subrayó que había desdeñado lo que más importaba en la gauchesca, es decir la lengua (Piglia, 1990: 139, 144). Juan José Saer lo vapuleó entre el fastidio y la risa, aunque apenas se ocupó de él (Saer, 2001: 136-137). César Aira, el narrador y ensayista que estuvo sin dudas en el centro del debate desde mediados de los años de 1990 y cuya poética es vista durante los 2000 como el presente de la literatura argentina, escribió el nombre de Lugones en una sola oportunidad, más bien inevitable: su *Diccionario de autores latinoamericanos*, donde hace propios argumentos antilugonianos del joven Borges (Aira, 2001: 329). En el campo de la poesía, en cambio, Lugones se mantiene como nudo contencioso cuando se trata de valorar la calidad artística del pasado del género, o de sopesar tradiciones, linajes, herencias. Uno de los juicios recientes más definidos es el de Martín Prieto –poeta y crítico influyente–, quien en su *Breve historia de la literatura argentina* de 2006, concluye que Lugones fue un “literato”, y no “ese gran poeta que pudo haber sido y no fue” (Prieto, 2006: 161). Pero otras lecturas que siguieron a la de Prieto, como las de Ana Porrúa, Mónica Bernabé y Juan B. Ritvo, advierten que tanto la capacidad artística de perturbación de algunos textos lugonianos, como su importancia en tanto lectura *formativa* entre las nuevas promociones de poetas, seguirían presentando una vigencia acotada pero irreductible. Jorge Monteleone se suma a esta perspectiva cuando en su monumental antología *200 años de poesía argentina* incluye nueve textos de Lugones que representan sin dudas la parte de su obra más próxima al gusto o la sensibilidad de un lector contemporáneo: que dos sonetos de “Los doce gozos” (*Los crepúsculos del jardín*) y “La garza” se cuenten en esa selección es sin dudas relevante (Monteleone, 2010: 97-105). Pero incluso si, como parece razonable hacerlo, se mantiene esta última perspectiva en el terreno de lo controversial, conviene subrayar una especie de actualidad extremadamente restringida pero innegable de Lugones: su vasta erudición técnica en el campo del verso y del ritmo poético, tanto como su virtuosismo para ponerla incansablemente en ejercicio

hasta extenuarla, mantienen su obra como un taller del idioma donde encontrar lecciones específicas acerca del tenor material de las palabras y de los efectos de sus combinaciones.

Lo que, en cambio, puede decirse sin dudas es que, a excepción de alguna voz residual de escasa resonancia en los debates presentes de la cultura, la firma de Lugones ha quedado confinada o bien a ese ámbito más especializado de las discusiones sobre lírica, o bien a la historiografía intelectual de procedencia académica. Es obvio que las tramas de las nuevas ficciones identitarias que circulan con algún alcance social en torno de las muy diversas celebraciones y memoriales del bicentenario, difícilmente podrían incorporar alguna significación de resonancia lugoniana.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César (2001), *Diccionario de autores latinoamericanos*, Buenos Aires, Emecé.
- Bernabé, Mónica (2006), “Poetas, ninfas y jardines. Decadencia y modernismo”, en Alfredo Rubione (dir. volumen), *La crisis de las formas*, en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, tomo V.
- Conil Paz, Alberto (1985), *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Librería Huemul.
- Dalmaroni, Miguel (2006), *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Darío, Rubén (1938), “Un poeta socialista” [1897], *Nosotros* III, 6-7, pp.122-131.
- , *Poesía* (1977), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Lugones, Leopoldo (1948), *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar.
- , *El payador y antología de poesía y prosa* (1979), Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Monteleone, Jorge (ed.) (2010), *200 años de poesía argentina*, Buenos Aires, Alfaguara.

- Piglia, Ricardo (1990), *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte Ed. y Universidad Nacional del Litoral.
- Porrúa, Ana (2007), “La revista *Martín Fierro* (1924-1927): una vanguardia en proceso”, en Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (editores), *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora.
- Prieto, Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- Ritvo, Juan B (2006), *Decadencia y melancolía*, Córdoba, Alción Editora.
- Saer, Juan José (2001). *La vuelta completa* [1966]. Buenos Aires, Seix Barral.