



**“La lluvia de fuego” de Leopoldo Lugones a través del materialismo de Manuel**

**De Landa**

**“La lluvia de fuego” by Leopoldo Lugones through Manuel De Landa’s**

**Materialist Perspective**

**Mario Scorzelli<sup>1</sup>**

Departamento de Escrituras de las Artes

Universidad Nacional de las Artes

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

**Ángeles Ascúa<sup>2</sup>**

Centro de Investigaciones y Transferencia Rafaela - CONICET

Universidad Nacional de Rafaela

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

---

<sup>1</sup> **Mario Scorzelli** es docente de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y de la Universidad Nacional de Rafaela (UNRaf). Es Magíster en Estudios Culturales por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Licenciado en Curaduría en Artes por la Universidad Nacional de las Artes y Diseñador de Imagen y Sonido por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Su trabajo se centra en el análisis crítico de las transformaciones institucionales y estéticas de la escena artística de Buenos Aires, con especial atención a las relaciones entre arte, tecnología e ideología.

<sup>2</sup> **Ángeles Ascúa** es Licenciada en Bellas Artes (UNR) y Magíster en Curaduría en Artes Visuales (Universidad Nacional de Tres de Febrero), actualmente realiza el Doctorado en Artes (UNA) mediante una beca doctoral CIT Rafaela, UNRaf / Conicet. Participó del Programa de artistas de la Universidad Torcuato Di Tella y gracias a una beca del DAAD estudió en la Freie Universität Berlin.

**Resumen:** Este artículo propone una lectura de "La lluvia de fuego" de Leopoldo Lugones desde la ontología materialista de Manuel De Landa. Frente a las interpretaciones tradicionales que subordinan el relato a claves psicológicas o simbólicas, se analiza la catástrofe como un proceso material autónomo y un acontecimiento morfogenético que excede la agencia humana. A partir de los conceptos de intensidad, ensamblaje y gradiente, se examina cómo la lluvia de cobre incandescente reconfigura el espacio urbano mediante una lógica no antropocéntrica, en la que la materia posee expresividad propia. Esta perspectiva permite desplazar la noción de castigo providencial hacia una sensibilidad materialista que pone en tensión la centralidad del sujeto y concibe el colapso como una transformación física localizada. En última instancia, el trabajo plantea un desplazamiento crítico: el pasaje de la autonomía de lo escrito —tal como fue formulada por la crítica literaria— hacia una autonomía de los procesos materiales que el relato pone en juego.

**Palabras clave:** Leopoldo Lugones — Catástrofe — Manuel De Landa — Morfogénesis — Intensidades

**Abstract:** This article proposes a reading of "La lluvia de fuego" by Leopoldo Lugones from the perspective of the materialist ontology developed by Manuel De Landa. In contrast to traditional interpretations that subordinate the story to psychological or symbolic meanings, the catastrophe is analyzed here as an autonomous material process and a morphogenetic event that exceeds human agency. Drawing on the concepts of intensity, assemblage, and gradient, the article examines how the rain of incandescent copper reconfigures urban space through a non-anthropocentric logic in which matter possesses its own expressivity. This perspective shifts the notion of providential punishment toward a materialist sensibility that challenges the centrality of the human subject and conceives collapse as a localized physical transformation. Ultimately, the article proposes a critical displacement: from the autonomy of writing—as formulated by literary criticism—to an autonomy of the material processes that the narrative sets in motion.

**Keywords:** Leopoldo Lugones — Catastrophe — Manuel De Landa — Morphogenesis — Intensities

## Introducción

Desde su aparición en *Las fuerzas extrañas* (1906), "La lluvia de fuego" y el resto de los relatos que organizan el volumen han ocupado un lugar destacado en el canon literario argentino. La crítica ha señalado a Leopoldo Lugones como el artífice de una modernidad técnica sin precedentes. Para Jorge Luis Borges (1965), la obra lugoniana inaugura en nuestra literatura una preocupación por el texto escrito que comienza a ser tratado con una densidad casi material. En esta línea, Noé Jitrik (1960) analizó su escritura como un universo de precisión técnica, mientras que Altamirano y Sarlo (1983) situaron su labor en el centro de los procesos de modernización cultural en el Río de la Plata. Dentro de este marco, estudios específicos sobre "La lluvia de fuego", como los de Robert Scari (1973) y Petrona Rodríguez Pasqués (1978), destacaron su riqueza formal y su carácter innovador para la ciencia ficción latinoamericana. Más recientemente, las investigaciones de Miguel Dalmaroni (1996), Soledad Quereilhac (2008), Josefina Ludmer (1999) y Ezequiel De Rosso (2021) han profundizado en las tensiones de la obra lugoniana entre el discurso científico, la dimensión teosófica, la inscripción genérica y el esoterismo finisecular. Problemas afines han sido abordados también en estudios recientes dedicados a otros relatos de Leopoldo Lugones, particularmente en relación con las concepciones impersonales del mundo presentes en su narrativa (Scorzelli y Ascúa).

Sin embargo, a pesar de este espesor crítico, la obra ha sido leída predominantemente como un relato psicológico y simbólico, donde la catástrofe funciona como metáfora de la condición humana. Estas interpretaciones tienden a subordinar la materialidad de los fenómenos narrados a su valor representacional. En este artículo se propone un cruce con la filosofía materialista de Manuel De Landa (*A thousand, Assemblage*), con el fin de abordar el relato desde una ontología de procesos que no presupone la centralidad del sujeto humano y permite pensar la catástrofe como un acontecimiento morfogenético autónomo,

más allá de las lógicas simbólicas o moralizantes. En última instancia, se propone un desplazamiento: el pasaje de la autonomía de lo escrito —tal como fue formulada por la crítica literaria— hacia una autonomía de los procesos materiales que el relato pone en juego.

### **Lugones entre la crítica y la historia**

Desde una aproximación textual, el análisis de “La lluvia de fuego” y el resto de los relatos de *Las fuerzas extrañas* ha oscilado entre interpretaciones psicológicas y estilístico-simbólicas, poniendo el acento en la subjetividad del protagonista, en la riqueza formal del relato o la relevancia del contexto social e histórico. En esta línea, el trabajo de Miguel Dalmaroni desplaza la mirada desde el análisis puramente textual hacia las condiciones de emergencia del campo literario argentino y la construcción de la figura social del escritor. Dalmaroni propone que Lugones protagoniza un “desvío” decisivo en su carrera: aunque no abandona el periodismo, comienza a imaginar su escritorio como un espacio solitario desde el cual sirve a la Patria a través de la estética, estableciendo una alianza estratégica con el Estado. Desde esta óptica, los relatos de la época no solo responden a búsquedas estilísticas, sino que forman parte de una “ideología de la literatura” en la que el poeta reclama un lugar de privilegio y utilidad social. Como bien señala el autor, en este proceso:

El escritor en vías de profesionalización necesita impulsar el reconocimiento y la jerarquización social de su oficio poniendo al servicio del discurso del Estado el aparato retórico e imaginario de las letras modernas más refinadas. (Dalmaroni 79)

Ampliando esta dimensión intelectual, Soledad Quereilhac sostiene que la formación teosófica de Lugones constituye un “verdadero piso ideológico y un operativo andamiaje argumental” (Quereilhac 68) que atraviesa toda su producción. Su participación en la revista *Philadelphia* (1898-1902) revela a un autor que buscaba una síntesis entre los saberes modernos y la tradición antigua,

intentando superar las limitaciones del materialismo positivista a través de una ciencia oculta. Desde esta lectura, los cuentos de *Las fuerzas extrañas* no son solo piezas de género, sino exploraciones de un sistema de creencias en el que el científico se presenta bajo la figura del alquimista o el iniciado, capaz de operar sobre la materia mediante el dominio del espíritu.

Para Quereilhac, el "arsenal ideológico" del ocultismo le permitió a Lugones posicionarse como un "intelectual teósofo", capaz de "espiritualizar" la tradición nacional y proponer una ética superior frente al vacío moral que percibía en la modernidad. Esta inquietud espiritual no se aleja de la ciencia, sino que propone una ampliación de sus objetos de estudio, legitimando lo extraño bajo el rótulo de lo "científico" para obtener reconocimiento en el campo cultural de la época.

A esta dimensión sociopolítica sobre la figura del escritor, se suma la lectura de Ezequiel De Rosso, quien sitúa la producción de la generación modernista — identificada como la primera generación de escritores profesionales en América Latina— en el marco de una profunda ambigüedad frente a los procesos de modernización. De Rosso sostiene que, si bien el proyecto modernista buscaba desarrollar un continente moderno, existía simultáneamente un rechazo a la deshumanización y a la mercantilización del arte. Esta tensión ideológica genera una relación conflictiva con el saber científico, desplazando la fe ciega en el progreso hacia una epistemología escéptica. Como señala el autor:

Es, pues, el modernismo el primer momento en que la literatura latinoamericana se muestra escéptica frente a los desarrollos modernos de la ciencia y el capital. Ante la maravilla científica aparece la sospecha sobre su capacidad para desarrollar el potencial de los individuos o las sociedades. (22).

Bajo esta perspectiva, relatos como "La lluvia de fuego" manifiestan lo que De Rosso denomina el "cansancio de la razón". Este concepto describe un modo de articulación narrativa característico de la ciencia ficción regional, donde la ciencia deja de ser un vehículo de liberación para convertirse en un "objeto

conflictivo" y, con frecuencia, destructor. En la narrativa de Lugones, este escepticismo se traduce en una inestabilidad narrativa que busca señalar los límites del razonamiento científico frente a fenómenos que la lógica moderna no alcanza a comprender, revelando una brecha ontológica insalvable entre la experiencia del sujeto y las leyes de la ciencia.

En diálogo con esta dimensión del "intelectual teósofo", Josefina Ludmer sitúa la narrativa de Lugones dentro de los "cuentos de operaciones de trasmutación" (143). Para la autora, estos relatos operan en una frontera donde el sujeto científico —frecuentemente un ocultista al margen de las academias— pone en duda las leyes del Estado liberal. Este "gesto antiestatal" legitima lo extraño bajo el rótulo de lo científico y desplaza al investigador hacia una zona de ambivalencia entre el saber y la ilegalidad. Como señala Ludmer, el ataque a la ciencia oficial implica la incorporación de teorías teosóficas que ejecutan la "demolición misma del sujeto científico" (150).

Sin embargo, la tradición crítica ha tendido a rellenar ese vacío del sujeto con interpretaciones representacionales, donde la catástrofe es comprendida primordialmente como un signo que remite a un sentido otro —ya sea moral, existencial o místico—. En este horizonte, la lluvia de cobre incandescente de "La lluvia de fuego" funciona apenas como metáfora de una condición humana previa, subordinando la materialidad del fenómeno a su valor simbólico.

Frente a esta tendencia, la incorporación de la ontología materialista de Manuel De Landa no busca contradecir las lecturas sociopolíticas de Dalmaroni, Quereilhac y De Rosso, sino desplazarlas hacia otro plano de análisis. Se propone que la "demolición del sujeto" identificada por Ludmer no solo abre paso a un nuevo simbolismo, sino a la autonomía de la materia. Desde esta perspectiva, los conflictos en *Las fuerzas extrañas* no remiten únicamente a crisis espirituales o epistemológicas, sino a transformaciones en los ensamblajes materiales y en las

dinámicas que organizan cuerpos, flujos y temporalidades más allá de la escala humana.

### **Materia y lengua en “La lluvia de fuego”**

“La lluvia de fuego” narra la crónica del fin de una civilización desde la perspectiva subjetiva de un aristócrata epicúreo y solitario. La trama comienza en un día de sol perfecto, cuando caen sutiles chispas de cobre incandescente que, inicialmente, no alteran el rumor urbano ni los placeres del protagonista, quien se refugia en su comedor privado mientras un esclavo le lee narraciones geográficas. Tras un breve cese que la ciudad celebra con repiques de campanas y fiestas, la lluvia se reanuda con intensidad devastadora, transformando la urbe en un “inmenso horno sombrío” (Lugones 40) donde la población agoniza entre tinieblas, fuego y un hedor infernal. Finalmente, el protagonista se sumerge en una cisterna y bebe un vino envenenado, mientras un huracán de fuego consuma la desaparición definitiva de la ciudad.

Antes de inscribir el relato en una ontología materialista contemporánea, es necesario atender a la densidad discursiva de su lengua y a su régimen de percepción. La catástrofe no se presenta como simple hecho natural objetivable, sino una experiencia mediada por la sensibilidad histórica del autor, donde el imaginario bíblico, la retórica decadentista y los discursos científicos de fin de siglo se entrecruzan. El subtítulo —“evocación de un desencarnado de Gomorra” (Lugones 29)— establece desde el inicio un horizonte de castigo bíblico, pero Lugones desplaza rápidamente la lógica moral hacia una sensibilidad finisecular que privilegia la intensidad sensorial y la ambigüedad ontológica. La lluvia, más que un símbolo, es una presencia material que desborda cualquier esquema alegórico.

El narrador, esteticista y refinado, no busca explicar el fenómeno ni interpretarlo como castigo. Incluso cuando la lluvia comienza, continúa almorzando mientras un esclavo le lee narraciones geográficas, configurando un

régimen perceptivo en el que el acontecimiento se vuelve espectáculo antes que peligro inmediato. La lengua enfatiza la textura, el color y el olor: “partículas de cobre incandescente” (Lugones 29), “vírgulas de fuego” (Lugones 37), un aire “entre fosfatado y urinoso” (Lugones 37), una sequedad que hace “escupir sangre” (Lugones 40). La destrucción se experimenta a través del cuerpo, construyendo una materialidad intensiva donde la sensación precede a la explicación. La mención a la inexistencia de minas de cobre en el aire sugiere el intento fallido del saber geológico de situar el fenómeno en una cadena causal, reflejando la insuficiencia del lenguaje científico para clausurar lo enigmático, tal como observa Quereilhac respecto a la emergencia de lo fantástico.

La ciudad funciona como superficie que amplifica el fenómeno. Desde su terraza, el narrador observa techos, templos y cisternas que reciben el impacto de la lluvia ígnea, hasta que la mediación estética colapsa y emerge “el miedo infantil de una presencia enemiga y difusa” (Lugones 41). La materia deja de ser un simple objeto de contemplación para convertirse en una condición envolvente.

Siguiendo a Josefina Ludmer, la irrupción de *Las fuerzas extrañas* marca una crisis en los dispositivos narrativos que sostenían la imaginación estatal de fines del siglo XIX. Esta “crisis de la representación”, donde la lengua decadentista apenas logra contener el desorden material, permite interrogar el relato no ya como un sistema de símbolos, sino como una dinámica procesual autónoma.

Esta lectura desplaza el foco de la subjetividad del narrador hacia el comportamiento de la lluvia ígnea como un acontecimiento morfogenético. Bajo la óptica de Manuel De Landa (*A thousand, Assemblage*), la catástrofe en la ciudad de Gomorra deja de ser un signo de castigo para revelarse como un proceso de autoorganización de la materia. Al abordar el cobre incandescente y el aire fosfatado como flujos de energía y materiales que alcanzan puntos críticos, el relato de Lugones se reinscribe en una genealogía materialista donde la materia

posee una agencia propia, capaz de generar estructuras y destrucciones que exceden cualquier lógica antropocéntrica.

### **“La lluvia de fuego” como relato de intensidades**

Leída desde una perspectiva materialista, “La lluvia de fuego” se organiza menos como una narración causal que como una secuencia de variaciones intensivas. El relato no progresa mediante la revelación de un origen o una explicación del fenómeno, sino a través del incremento gradual de ciertas magnitudes físicas —temperatura, densidad, saturación atmosférica, combustión— que terminan por producir un cambio cualitativo en el mundo narrado. Este tipo de progresión recuerda lo que Manuel De Landa (*Assemblage*) denomina como una dinámica de intensificación: un proceso en el que la acumulación cuantitativa, al atravesar un umbral crítico, conduce a una reorganización radical del ensamblaje afectado.

El primer momento del relato está marcado por una intensidad mínima, apenas perceptible. Las chispas de cobre caen de manera dispersa y son descritas como partículas aisladas que apenas alteran la continuidad de la vida urbana. La ciudad sigue funcionando, el cielo permanece “de igual limpidez” (Lugones 29) y el fenómeno puede ser interpretado como una ilusión óptica o una curiosidad sin consecuencias. Incluso el narrador, pese a experimentar un “vago terror” (Lugones 30), continúa con sus rutinas habituales. En este primer umbral, la catástrofe no es aún reconocida como tal; la intensidad térmica y material no alcanza el punto necesario para alterar el orden social ni la percepción del mundo.

Un segundo umbral se produce cuando la intensidad comienza a afectar directamente los cuerpos. La quemadura en la espalda del esclavo introduce una modificación decisiva: el cobre deja de ser una rareza visual para convertirse en un agente lesivo. A partir de este momento, el fenómeno adquiere una dimensión biológica y social: los animales enmudecen y la ciudad entra en un estado de suspensión. Sin embargo, esta intensificación no conduce inmediatamente al

pánico generalizado, sino que convive con formas de negación y reapropiación del evento. La reanudación de la vida urbana tras la primera cesación de la lluvia —las fiestas, el comercio del cobre, el goce exacerbado— indica que el ensamblaje social logra, momentáneamente, absorber la perturbación sin transformarse de manera estructural.

El tercer umbral corresponde al punto crítico del relato. Cuando la lluvia regresa de forma “nutrida y compacta” (Lugones 37), la intensificación alcanza un nivel que hace imposible toda adaptación. El aire se vuelve irrespirable, el agua se contamina, los árboles se carbonizan y la arquitectura urbana comienza a colapsar. Aquí se produce un cambio cualitativo: la ciudad deja de ser un espacio habitable y se transforma en un entorno letal. Este pasaje de lo cuantitativo a lo cualitativo coincide con lo que De Landa (*Assemblage*) define como una catástrofe en sentido estricto: no una simple acumulación de daños, sino una reconfiguración total del sistema, en la que los componentes humanos ven disminuida su capacidad de intervención dentro del ensamblaje reconfigurado.

Esta mutación hacia un entorno letal se materializa en el texto mediante la saturación de los sentidos y la transformación física de la materia arquitectónica, que deja de funcionar como refugio para convertirse en parte del horno. Lugones describe este punto de no retorno de la siguiente manera:

La pared estaba caliente y conmovida por una sorda vibración. Casi no necesité abrir la ventana para darme cuenta de lo que ocurría. La lluvia de cobre había vuelto, pero esta vez nutrida y compacta. Un caliginoso vaho sofocaba la ciudad; un olor entre fosfatado y urinoso apestaba el aire (Lugones 37).

En este fragmento, la intensificación material deja de ser una mera observación visual a la distancia para transformarse en una experiencia táctil y olfativa insoportable. La vibración de la pared y el calor que emana de las estructuras sólidas evidencian que la magnitud térmica ha penetrado el ensamblaje urbano, alterando de manera irreversible su estabilidad física. La

arquitectura, que antes garantizaba la distinción aristocrática y la privacidad del narrador, se revela ahora como un componente térmico más dentro de una reconfiguración sistémica donde el interior y el exterior han quedado unificados por la combustión.

El relato insiste, además, en la indiferencia del entorno cósmico frente a este proceso. El cielo permanece inalterado, “siempre impasible, siempre celeste” (Lugones 37), incluso cuando la ciudad se reduce a un escorial volcánico. Esta coexistencia entre la máxima destrucción local y la estabilidad del firmamento refuerza la idea de que la catástrofe no responde a un orden moral ni a una lógica trascendente, sino a procesos materiales que operan a escalas heterogéneas. La catástrofe no afecta al mundo como totalidad, sino a un ensamblaje específico que ha atravesado su umbral de estabilidad.

Finalmente, la aparición de las fieras del desierto introduce un último desplazamiento intensivo. Los animales, despojados de toda mediación simbólica, encarnan una respuesta puramente afectiva a la catástrofe: sed, desorientación, dolor. Sus rugidos —emisiones acústicas de un sistema biológico bajo un estrés térmico extremo—, descritos como una forma de interrogación muda al cielo, no producen sentido ni explicación, sino que evidencian el carácter ciego y no subordinado a la correlación sujeto-mundo del desastre. En este punto, el relato expone con crudeza el límite de toda interpretación antropocéntrica: la catástrofe no “dice” nada, no responde a ninguna pregunta, no restituye ningún orden.

Lejos de funcionar como alegoría de una crisis moral o psicológica, la catástrofe aparece como un proceso material autónomo que reconfigura el mundo urbano y expulsa al sujeto humano de su posición central. En este sentido, el cuento no narra una tragedia bíblica, sino el colapso de un ensamblaje específico ante fuerzas que le son constitutivas y, al mismo tiempo, irreductiblemente ajenas.

## Expresividad material y morfogénesis en De Landa

La lectura de “La lluvia de fuego” propuesta en este artículo se apoya en un conjunto de conceptos desarrollados por Manuel De Landa en el marco de una ontología materialista, orientada a pensar los procesos históricos y naturales como dinámicas de morfogénesis. En oposición a las filosofías centradas en la representación, la intencionalidad o el sentido, De Landa (*A thousand, Assemblage*) concibe la materia como portadora de una expresividad propia, capaz de producir formas, regularidades y rupturas sin recurrir a causas trascendentes. Esta perspectiva resulta particularmente productiva para abordar un relato en el que la catástrofe no es explicada ni justificada, sino desplegada como proceso.

En De Landa (*Assemblage*), la noción de intensidad designa magnitudes continuas —temperatura, presión, densidad, velocidad— que no se definen por cualidades discretas ni por significados simbólicos, sino por su capacidad de variar y afectar a otros componentes de un ensamblaje. Las intensidades no “representan” nada: operan. En este sentido, la lluvia de cobre incandescente en el cuento de Lugones puede leerse como una intensidad térmica y material que se introduce en el ensamblaje urbano, alterando progresivamente sus condiciones de estabilidad.

Esta concepción permite desplazar la interpretación del fenómeno desde el plano del signo al de la operación. El cobre no funciona como metáfora de un castigo ni como proyección de una interioridad culpable, sino como una materia cuya temperatura y densidad producen efectos concretos sobre cuerpos, infraestructuras y ecosistemas. La narración insiste en estas variaciones intensivas —el calor que quema, el aire que asfixia, el agua que hierve— subrayando que el sentido del acontecimiento no precede a su despliegue, sino que, en todo caso, emerge de sus efectos.

Vinculado a la intensidad, el concepto de gradiente refiere a la distribución desigual de una magnitud dentro de un sistema. Para De Landa (*Assemblage*), los

gradientes son fundamentales para comprender los procesos morfogenéticos, ya que generan flujos, tensiones y movimientos que pueden conducir a nuevas configuraciones materiales. No hay forma sin gradiente: toda estructura es el resultado provisional de diferencias de intensidad.

En “La lluvia de fuego”, el gradiente se manifiesta tanto espacial como temporalmente. La lluvia no cae de manera uniforme ni constante: se interrumpe, se intensifica, se acumula en ciertos puntos y produce efectos diferenciales sobre distintos cuerpos y zonas de la ciudad. Algunos sobreviven momentáneamente; otros colapsan de inmediato. Esta distribución desigual impide toda lectura homogénea de la catástrofe y refuerza la idea de un proceso que se despliega por variaciones locales antes que por un diseño totalizador.

El gradiente también explica la aparente demora entre el inicio del fenómeno y el colapso general. La ciudad no es destruida de una vez, sino que atraviesa una serie de estados intermedios en los que el ensamblaje aún logra sostenerse. Esta persistencia precaria es clave para entender la catástrofe no como evento súbito, sino como proceso. El relato captura este momento de acumulación material e incertidumbre cuando el narrador observa cómo el entorno comienza a saturarse físicamente:

El suelo estaba ya sembrado de gránulos de cobre; mas no parecía que la lluvia aumentara. Comenzaba a tranquilizarme, cuando una nueva inquietud me sobrecogió. El silencio era absoluto. (Lugones 32)

En este pasaje, la intensidad material ha dejado de ser una mera curiosidad visual para convertirse en una presencia física que "siembra" el espacio habitado. La acumulación de los gránulos en la terraza representa un estado intermedio en el gradiente térmico y material; el ensamblaje urbano ha comenzado a absorber la materia extraña, pero aún mantiene una estabilidad que permite al sujeto buscar una interpretación tranquilizadora. Sin embargo, el silencio absoluto funciona como un indicador de la desestabilización del sistema: la parálisis del movimiento

indica que el umbral de normalidad ya ha sido atravesado, aunque la reorganización radical y destructiva todavía no se haya consumado.

Para materializar esta dinámica de intensificación, Lugones emplea como recurso formal la progresiva reducción del horizonte visual, un dispositivo que traduce el colapso del ensamblaje urbano en una asfixia física del campo sensorial. Al inicio del relato, el narrador ejerce una mirada panorámica y soberana desde su terraza, dominando una "vasta confusión de techos" (Lugones 29) y la "recta gris de una avenida" (Lugones 29) que se extiende hacia el mar. Sin embargo, a medida que la magnitud material del cobre satura la atmósfera, este espacio abierto se contrae hasta que el horizonte se describe como "mucho más cerca, y como ahogado en ceniza" (Lugones 39). Esta clausura del espacio narrativo culmina en el punto crítico donde la distinción entre los objetos se disuelve por completo y la visión es suplantada por una saturación táctil y térmica, en la que "cielo, tierra, aire, todo acababa" (Lugones 40) para dar paso a una masa de intensidades definida únicamente como "tinieblas y fuego" (Lugones 40). De este modo, la estructura del relato acompaña la morfogénesis de la catástrofe, moviéndose desde la claridad de la representación paisajística hacia la densidad irreductible y claustrofóbica de la catástrofe.

El punto crítico constituye el momento en que un sistema, sometido a variaciones intensivas, pierde su estabilidad y se reorganiza de manera irreversible. En la teoría de De Landa (*Assemblage*), este concepto retoma aportes de la termodinámica y de la teoría de sistemas dinámicos, según los cuales pequeñas variaciones cuantitativas pueden desencadenar transformaciones cualitativas abruptas.

El relato de Lugones construye narrativamente este punto crítico cuando la lluvia retorna con mayor densidad y continuidad, haciendo imposible cualquier forma de adaptación humana. El aire irrespirable, la combustión generalizada y la contaminación del agua indican que el ensamblaje urbano ha superado su umbral

de tolerancia. A partir de ese momento, no hay restauración posible: el sistema entra en una nueva fase, radicalmente distinta, en la que la ciudad deja de existir como tal.

Empezó a soplar un viento ardentísimo, denso, como alquitrán caliente. Parecía que se estuviese en un inmenso horno sombrío. Cielo, tierra, aire, todo acababa. No había más que tinieblas y fuego. (Lugones 40)

En este pasaje, la intensificación de la magnitud térmica alcanza un umbral donde las propiedades físicas del entorno sufren un cambio de fase cualitativo. El aire deja de ser un medio transparente para la vida y adquiere una densidad viscosa, evidenciando que el gradiente de temperatura ha saturado la atmósfera hasta volverla un componente lesivo. Esta reconfiguración material da lugar a lo que el texto denomina un "horno sombrío": una nueva configuración morfogénica donde los gradientes que organizaban el espacio se disuelven en una masa de intensidades pura.

Este punto crítico no coincide con una revelación de sentido ni con una toma de conciencia subjetiva, sino con un colapso material. La catástrofe no se "comprende"; se atraviesa. De este modo, el relato se alinea con una concepción no correlacional del acontecimiento, en la que la transformación del mundo no depende de su inteligibilidad para un sujeto.

Finalmente, la noción de catástrofe, tal como la recupera De Landa a partir de la teoría matemática de René Thom, permite pensar estos procesos como transiciones estructurales entre estados de un sistema. La catástrofe no es aquí sinónimo de destrucción total, sino de un cambio discontinuo en la forma: un pasaje abrupto de un régimen de estabilidad a otro.

Desde esta perspectiva, "La lluvia de fuego" no narra el fin del mundo, sino una catástrofe local en sentido matemático: la transformación irreversible de un ensamblaje urbano bajo condiciones extremas. El mundo, entendido como totalidad, no se ve afectado: el cielo permanece inmutable, el desierto continúa

existiendo, otras formas de vida persisten. Lo que colapsa es una configuración específica de relaciones entre materia, cuerpos y organización social.

Esta lectura permite comprender la radical impersonalidad del relato. La catástrofe no tiene destinatario ni mensaje, no castiga ni redime. Es un evento morfogénico que expone la fragilidad de los ensamblajes humanos frente a dinámicas materiales que los exceden. En este sentido, el cruce con De Landa no solo ilumina el funcionamiento interno del cuento de Lugones, sino que permite reinscribirlo en una tradición materialista que concibe la historia y la naturaleza como procesos de agencia distribuida, ajenos a toda centralidad del sujeto.

### **Intensidad, lengua y descomposición: entre la materia y la retórica**

Si se atiende a la textura verbal del momento en que comienza la catástrofe, la dimensión material del relato encuentra matices que permiten desplegar un análisis más allá del proceso físico específico. El narrador describe el fenómeno en estos términos: “Las chispas venían de todas partes y de ninguna. Era la inmensidad desmenuzándose invisiblemente en fuego. Caía del firmamento el terrible cobre pero el firmamento permanecía impasible en su azul” (Lugones 33).

El primer movimiento de la frase introduce una desorientación espacial decisiva: “de todas partes y de ninguna” (Lugones 33). La fórmula cancela la posibilidad de localizar la causa; no hay foco, no hay origen identificable. La materia no procede de un punto, sino que irrumpe como ubicuidad. La sintaxis misma produce esa experiencia: la coordinación sin subordinación explicativa suprime causalidades y construye un espacio saturado.

El segundo enunciado desplaza la descripción hacia una metáfora materializante: “la inmensidad desmenuzándose invisiblemente en fuego” (Lugones 33). La inmensidad —categoría abstracta, casi metafísica— se vuelve sustancia que se fragmenta. El verbo desmenuzarse remite a una operación manual, doméstica, casi culinaria; sin embargo, aquí se aplica al cielo. La lengua

combina registro sublime y materialidad cotidiana, generando una fricción que excede una lectura exclusivamente intensiva. No obstante, la carga retórica del relato —señalada frecuentemente por la crítica— no invalida una lectura materialista; por el contrario, la metáfora traduce en términos sensibles la variación intensiva de la materia.

Finalmente, la frase que opone la caída del terrible cobre a la persistencia del “firmamento impasible en su azul” (Lugones 33) introduce una tensión clave. Mientras el metal ardiente desciende, el cielo permanece inmutable. El color azul conserva una estabilidad trascendente. La catástrofe no clausura la dimensión vertical; la deja en suspensión. Esta coexistencia de dinamismo destructivo e indiferencia eterna complejiza cualquier lectura puramente inmanentista: la materia no sustituye a lo trascendente, sino que se despliega bajo su silencio.

Leído en el marco de *Las fuerzas extrañas*, este pasaje intensifica una operación característica del volumen: la traducción de imaginarios científicos y cosmológicos en una lengua saturada de imágenes sensoriales y resonancias bíblicas. La lluvia de cobre no es simplemente un fenómeno físico imposible; es también reescritura decadentista de la destrucción de Gomorra, donde la espectacularidad sensorial reemplaza la voz divina explícita. La materia adquiere protagonismo, pero no se emancipa del horizonte teológico: cae desde un cielo que, aun mudo, conserva su “crudeza azul” (Lugones 42).

En este punto, las herramientas conceptuales del materialismo contemporáneo —que permiten pensar la ciudad como conjunto de relaciones dinámicas afectadas por flujos intensivos— resultan productivas para describir la desorganización del orden urbano. Sin embargo, el propio texto obliga a matizar ese marco: la insistencia en el azul impasible, la conversión de la inmensidad en sustancia que se desmenuza, la indeterminación espacial del origen, introducen una dimensión retórica y simbólica que no se deja agotar en una descripción de

procesos. La lengua literaria no se limita a ilustrar una ontología; la tensiona, al hacer coexistir la variación material con la operación retórica.

De este modo, la materia en “La lluvia de fuego” no es solo un dato ontológico que el relato expone, sino un efecto producido también por la organización discursiva: por su sintaxis acumulativa, por la adjetivación cromática, por la oscilación entre abstracción y concreción. Atender a esta materialidad verbal permite que el diálogo con los materialismos del siglo XXI funcione como una puesta a prueba de sus categorías frente a una imaginación finisecular atravesada por debates científicos, estéticos y religiosos específicos.

### **El cobre, la ciudad y la agencia no humana**

La concepción de la catástrofe como proceso material permite, en “La lluvia de fuego”, repensar la ciudad no como simple escenario de la acción, sino como un ensamblaje complejo de componentes heterogéneos. Desde una perspectiva afín a la de Manuel De Landa, la ciudad aparece como una composición provisional de elementos materiales, biológicos, técnicos y sociales: arquitectura, infraestructuras hidráulicas, cuerpos humanos y animales, flujos de mercancías, hábitos cotidianos y regímenes climáticos. Ninguno de estos componentes posee primacía ontológica sobre los demás; su estabilidad depende del equilibrio dinámico que mantienen entre sí. La irrupción del cobre incandescente no introduce un agente externo dotado de intención, sino una variación material que altera las relaciones internas del ensamblaje hasta volverlo inviable.

El cobre, en este sentido, no funciona como símbolo ni como metáfora, sino como actor material. Su temperatura, su peso, su capacidad de acumularse y su interacción con el aire, el agua y los cuerpos lo convierten en un vector de transformación que redistribuye las capacidades de los distintos elementos de la ciudad. Las paredes dejan de proteger, el agua deja de saciar la sed, el aire deja de ser respirable. Estas pérdidas no obedecen a un castigo ni a una lógica moral, sino

a una reconfiguración de las propiedades materiales del entorno. El relato insiste en esta mutación funcional de los objetos y los espacios, mostrando cómo aquello que sostenía la vida urbana se vuelve, bajo nuevas condiciones intensivas, un agente de daño.

Este desplazamiento resulta decisivo para pensar la agencia en términos no antropocéntricos. En “La lluvia de fuego”, los humanos no actúan como sujetos soberanos que interpretan o dominan el acontecimiento, sino como componentes vulnerables de un sistema que ha superado su umbral de estabilidad. Sus decisiones —huir, refugiarse, resistir— carecen de eficacia estructural frente a la dinámica material en curso. La agencia se distribuye, entonces, entre elementos no humanos: el cobre que cae, el calor que se acumula, el aire que se enrarece, el agua que se corrompe. Esta redistribución de la agencia desarticula cualquier lectura centrada en la voluntad, la culpa o el sentido, y sitúa el relato en una lógica de interacción material impersonal.

Desde estas coordenadas, la catástrofe narrada por Lugones puede inscribirse en una concepción no antropocéntrica de la historia. La destrucción de la ciudad no constituye un episodio excepcional motivado por una falla moral, sino un acontecimiento producido por la interacción entre fuerzas materiales que exceden la escala humana. La historia deja de ser el relato del progreso, la decadencia o el castigo de las sociedades, y se presenta como un campo atravesado por procesos geofísicos, químicos y climáticos que pueden, en determinados momentos, reconfigurar radicalmente las condiciones de existencia. El relato sugiere así una continuidad entre historia natural e historia social, en la que ambas responden a dinámicas de ensamblaje y colapso.

La persistencia del cielo impasible y la aparición final de las fieras del desierto refuerzan esta concepción. Mientras la ciudad desaparece, otros ensamblajes continúan existiendo bajo lógicas distintas. El mundo no se extingue: se redistribuye. La catástrofe no inaugura un vacío absoluto, sino un paisaje

reorganizado en el que la vida humana deja de ocupar una posición central. Esta coexistencia de destrucción y continuidad pone en crisis las narrativas apocalípticas tradicionales y propone, en cambio, una visión de la catástrofe como transformación localizada dentro de un mundo más amplio, indiferente a la suerte de una civilización particular.

En este marco, “La lluvia de fuego” puede leerse, desde el presente, como un texto que resuena con ciertas sensibilidades contemporáneas que cuestionan la excepcionalidad humana y reconocen la agencia de lo no humano en los procesos históricos. El cobre, la ciudad y el desastre no constituyen los términos de una alegoría, sino los componentes de un ensamblaje que, al desestabilizarse, revela la precariedad de toda organización humana frente a fuerzas materiales que la preceden y la sobreviven. El cruce con De Landa permite, así, pensar el texto de Lugones como una exploración temprana de una historia sin sujeto privilegiado, en la que la catástrofe no transmite un mensaje, sino que expone, con crudeza, las condiciones materiales de la existencia.

### **Catástrofe, ensamblajes y extinción localizada**

La catástrofe narrada en “La lluvia de fuego” adquiere su dimensión más radical cuando se la piensa no solo como colapso urbano, sino como una catástrofe, en un sentido preciso y materialista. A lo largo del relato, Lugones insiste en una imagen que atraviesa todas las fases de la destrucción: la persistencia de un cielo inmutable, indiferente tanto al sufrimiento humano como a la aniquilación de la ciudad. Lejos de limitarse a cumplir una función simbólica o religiosa, esta imagen instala una disociación ontológica fundamental entre la escala del desastre humano y la continuidad de los procesos materiales que exceden a la ciudad y a sus habitantes. El cielo no observa ni responde; no sanciona ni revela. Simplemente continúa, marcando la ausencia de cualquier instancia que garantice una correspondencia entre destrucción y sentido.

Esta indiferencia puede leerse productivamente a la luz de la concepción de la historia desarrollada por Manuel De Landa en *A Thousand Years of Nonlinear History*, donde se rechaza de manera explícita la idea de la historia como una totalidad coherente, orientada o centrada en la experiencia humana. Para De Landa (*A Thousand*), la historia no es el despliegue de un “mundo” unitario, sino el resultado contingente de la interacción entre procesos materiales heterogéneos que operan en escalas temporales y espaciales divergentes: dinámicas geológicas, flujos energéticos, mutaciones biológicas, tecnologías, formas urbanas y organizaciones sociales. Ninguna de estas capas constituye el fundamento último de las otras; su coexistencia es inestable, no jerárquica y profundamente no lineal.

Desde esta perspectiva, la catástrofe de “La lluvia de fuego” no puede entenderse como el fin del mundo, porque aquello que colapsa no es una totalidad ontológica, sino un ensamblaje histórico específico: la ciudad como configuración material y social. La lluvia de cobre no destruye “el mundo”, sino una forma localizada y contingente de articulación entre arquitectura, cuerpos, técnicas y hábitos. El cielo que permanece inalterado señala precisamente esta asimetría: según De Landa (*A Thousand*), los procesos geológicos y climáticos que sostienen la existencia del planeta no se ven afectados por la desaparición de una civilización urbana particular.

Esta concepción desactiva de manera decisiva toda lectura correlacional del acontecimiento. En una ontología correlacional, el mundo existe en la medida en que es dado a un sujeto, organizado por la experiencia o investido de sentido por una conciencia. Sin embargo, en “La lluvia de fuego” el mundo no se pliega a la suerte del sujeto humano. La destrucción de la ciudad no implica la desaparición del entorno material ni la interrupción de los procesos históricos en curso. Lo que se extingue es una modalidad de acoplamiento entre lo humano y lo no humano, no el campo material en el que ese acoplamiento tenía lugar.

Esta extinción localizada encuentra un paralelo directo en la manera en que De Landa concibe las grandes catástrofes históricas. En *A Thousand Years of Nonlinear History*, las crisis urbanas, las caídas de imperios o las transformaciones económicas no se explican por causas morales, intencionales o teleológicas, sino como efectos de transiciones de fase en sistemas complejos. Las ciudades, como los ecosistemas o las formaciones geológicas, poseen umbrales de estabilidad: cuando las intensidades que las atraviesan superan ciertos límites —energéticos, climáticos, materiales—, el sistema se reorganiza de manera irreversible o colapsa. No hay en ello castigo ni sentido; hay dinámica material. El relato alcanza su resolución bajo esta misma lógica de asimetría sistémica, cuando el narrador contempla los restos de la ciudad ya desaparecida bajo una atmósfera inalterada:

Cinco o seis grandes humaredas empinaban aún sus penachos; y bajo el cielo que no se había enturbiado ni un momento, un cielo cuya crudeza azul certificaba indiferencias eternas, la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre, hedía como un verdadero cadáver. (Lugones 42)

En este pasaje, la "crudeza azul" (Lugones 42) del cielo funciona como la evidencia material de un campo que no se ha plegado a la suerte del sujeto ni al fin de su civilización. Mientras que la ciudad es descrita mediante una metáfora biológica de descomposición —un cadáver que hedía—, el firmamento se define por una estabilidad absoluta que "no se había enturbiado ni un momento" (Lugones 42). Desde la perspectiva de los ensamblajes heterogéneos de De Landa, esta escena ilustra cómo la extinción de una configuración urbana y social no interrumpe los procesos atmosféricos o planetarios que le sirven de base; el cielo no es un escenario moral que se oscurece ante la tragedia, sino un componente de una escala geofísica superior cuya autonomía permanece intacta. La catástrofe de Lugones, por tanto, no es el cierre de la historia, sino una transición de fase donde un ensamblaje local colapsa mientras el resto del campo material continúa su devenir indiferente.

Leída en este marco, la ciudad no fracasa moralmente; sufre una transformación estructural. La historia humana, tal como la entendían sus habitantes, se interrumpe, pero los procesos históricos en sentido amplio continúan operando bajo otras configuraciones.

La aparición final de las fieras del desierto refuerza esta lectura. Los animales no ingresan como símbolo de una naturaleza vengadora ni como promesa de regeneración, sino como indicio de la coexistencia de otros ensamblajes históricos que no dependían de la ciudad para existir. En términos de De Landa, se trata de sistemas que operan según otras dinámicas, otras escalas temporales y otros regímenes de estabilidad. La catástrofe urbana no los inaugura ni los redime; simplemente los deja al descubierto, una vez que el ensamblaje humano ha colapsado. Lugones describe esta irrupción de lo no humano de la siguiente manera:

Era un tropel de leones, las fieras sobrevivientes del desierto, que acudían a la ciudad como a un oasis, furiosos de sed, enloquecidos de cataclismo. La sed y no el hambre los enfurecía, pues pasaron junto a nosotros sin advertirnos. (Lugones 44)

En este pasaje, la indiferencia de las fieras hacia los sobrevivientes humanos subraya que estos animales operan bajo una lógica ajena a la organización social de la ciudad. Los leones no ingresan para devorar a los habitantes —gesto que mantendría un vínculo de depredación dentro del ensamblaje urbano—, sino que atraviesan las ruinas buscándolas como un componente geofísico (un oasis) necesario para su propia supervivencia biológica. Desde la perspectiva de De Landa, esta escena ilustra la coexistencia de escalas temporales heterogéneas: mientras el tiempo histórico de la civilización de Gomorra ha llegado a su punto crítico y final, el tiempo biológico y territorial del desierto continúa su curso, tratando a la ciudad muerta como un simple relieve accidentado en su búsqueda de agua. El horror de las fieras nace de lo incomprensible del fenómeno físico, no de una interpretación moral, reforzando la idea de que la catástrofe es un proceso

de desestabilización material que afecta de forma desigual a los distintos sistemas que habitan el planeta.

Ahora bien, esta desestabilización del ensamblaje urbano no ocurre en un vacío intelectual. La apuesta de Lugones en *Las fuerzas extrañas* no puede reducirse a una mera reacción romántica contra la modernidad ni a una simple estética decadentista. Como ha señalado Quereilhac, su posicionamiento como “intelectual teósofo” implica una operación estratégica dentro del campo cultural: el ocultismo funciona como un arsenal ideológico destinado a disputar el monopolio del saber positivista. En la lectura de Josefina Ludmer, estas intervenciones constituyen verdaderas “operaciones de transmutación” que colocan el discurso científico en una situación límite, desestabilizando la autoridad de las leyes naturales y sociales que sostienen el orden liberal.

Sin embargo, en “La lluvia de fuego” esa transmutación no se agota en el plano discursivo o institucional. La materia misma se vuelve inestable: el cobre se precipita, el calor se intensifica, el agua desaparece, los cuerpos se descomponen. La alteración no afecta únicamente al régimen del saber, sino al régimen físico de las cosas. En diálogo con esta concepción no lineal de la historia, esta demolición del sujeto científico puede leerse no solo como crisis epistemológica, sino como transición material: el ensamblaje urbano —arquitectónico, político e intelectual— alcanza un umbral crítico en el que las intensidades físicas desbordan cualquier capacidad de control humano. La transmutación que explora Lugones no es únicamente literaria ni retórica; es una transmutación de escala, una redistribución del campo de fuerzas donde la ciudad pierde coherencia mientras otros procesos continúan su devenir indiferente.

La noción de catástrofe permite pensar “La lluvia de fuego” como algo más que una reescritura bíblica o una alegoría moral: el relato ensaya una desarticulación de la centralidad humana al mostrar que el colapso urbano no altera la estabilidad del cielo ni el curso de los procesos atmosféricos. Sin

embargo, esa descentración no se formula en una lengua neutra. La destrucción se despliega a través de una retórica saturada de imágenes orgánicas, cromáticas y térmicas que insisten en la densidad sensible de la materia. La ciudad no solo pierde consistencia estructural: se pudre, hiede, se vuelve cadáver. La materia no es pura dinámica abstracta, sino superficie afectada, transformada, expuesta.

En este punto, el cruce con *A Thousand Years of Nonlinear History* de Manuel De Landa no opera como aplicación retrospectiva de un esquema, sino como contraste. Si la historia puede pensarse como interacción no lineal de procesos heterogéneos, el relato de 1906 muestra cómo esa no linealidad es experimentada desde una lengua que todavía dramatiza la transición, que la vuelve espectáculo sensorial y acontecimiento límite. La catástrofe no restituye sentido, pero tampoco se reduce a un simple reajuste sistémico: es el punto en que un ensamblaje histórico pierde coherencia mientras otros continúan su curso indiferente.

Más que anticipar una ontología no correlacional, el texto de Lugones expone una zona de inestabilidad en las concepciones de la materia: entre espiritualismo estético, imaginación científica y des-centramiento del sujeto. La desaparición de la ciudad no equivale al fin del mundo; equivale a la pérdida de una configuración histórica que se había naturalizado como totalidad. En esa asimetría —entre la fragilidad del ensamblaje humano y la persistencia de los procesos que lo exceden— el relato ensaya, desde su propia materialidad lingüística, una crítica temprana a toda pretensión de que la historia coincida con la experiencia humana.

## Conclusiones

“La lluvia de fuego” de Leopoldo Lugones no se reduce a una alegoría moral ni anticipa de forma lineal una ontología materialista contemporánea. Desde su inscripción modernista y finisecular, el relato construye la catástrofe como

proceso intensivo: una acumulación de magnitudes térmicas, químicas y atmosféricas que, al atravesar umbrales críticos, reconfigura irreversiblemente el ensamblaje urbano.

El diálogo con la filosofía de Manuel De Landa permite desplazar la lectura del plano simbólico al morfogenético, aunque la lengua decadentista —cargada de cromatismo, metáforas orgánicas y ecos bíblicos— impide reducir la materia a un dato bruto: se presenta siempre como superficie afectada y verbalmente producida.

En esta línea, la noción de “operaciones de trasmutación” de Josefina Ludmer se amplía: la transmutación no es solo epistemológica, sino material; la ciudad y sus cuerpos experimentan una transición de fase que expone la contingencia de toda configuración histórica.

La catástrofe resulta así una extinción localizada de un modo de articulación humano-no humano. El cielo impasible y la persistencia del desierto instauran una asimetría radical entre escala geofísica y escala humana, anticipando una crítica temprana a la identificación entre historia y experiencia subjetiva. Más que prefigurar una ontología del siglo XXI, el relato revela una inestabilidad constitutiva en las concepciones modernas de materia e historia en las que el ensamblaje humano se descubre frágil ante fuerzas que lo preceden y lo sobreviven.

## **Bibliografía**

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Pleamar, 1965 [2da ed.].

Dalmaroni, Miguel. “El nacimiento del escritor argentino: De Lugones al caso Becher”. *Alp: Cuadernos Angers*. 1. 1 (1996): 69-92. En línea.

De Landa, Manuel. *A thousand years of nonlinear history*. New York: Zone Books, 1997.

---. *Assemblage theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

De Rosso, Ezequiel. “El continuo de Nervo y el cansancio de la razón. Una hipótesis sobre la forma de la ciencia ficción latinoamericana”. *La ciencia ficción en América Latina: Crítica. Teoría. Historia*. Ed. Silvia G. Kurlat Ares y Ezequiel De Rosso. New York: Peter Lang, 2021. 19-32.

Jitrik, Noé. *Leopoldo Lugones: mito nacional*. Buenos Aires: Palestra, 1960.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: Un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.

Lugones, Leopoldo. “La lluvia de fuego” en *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Arnoldo Moen y hermano, 1906. 28-46.

Quereilhac, Soledad. “El intelectual teósofo. La actuación de Leopoldo Lugones en la revista Philadelphia (1898-1902) y las matrices ocultistas de sus ensayos del Centenario”. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*. 12. 1 (2008): 67-86. En línea.

Rodríguez Pasqués, Petrona. “Convergencia estilística em la lluvia de fuego, de Leopoldo Lugones”. *Estudios Ibero-Americanos*. 4. 2 (1978): 257-267. En línea.

Scari, Robert. “El cuento ‘La lluvia de fuego’ de Leopoldo Lugones”. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*. 1. 2 (1973): 113-121. En línea.

Scorzelli, Mario, y Ascúa, Ángeles. Cosmic pessimism in “El hombre muerto”. *New Literaria*. 8. 1 (2026): 44-51. En línea.

Thom, René. *Structural stability and morphogenesis: An outline of a general theory of models*. Reading: W. A. Benjamin, 1975. Traducido por D. H. Fowler.