

POÉTICA Y ARQUITECTURA DEL *LUNARIO SENTIMENTAL*: LEOPOLDO LUGONES Y LOS PARATEXTOS DE LA METÁFORA

JOSÉ MARÍA MARTÍNEZ DOMINGO
Universidad Rey Juan Carlos

En general la no muy extensa bibliografía acerca de *Lunario sentimental* (en adelante *Lunario*) ha sido más bien parca al comentar la ordenación de los textos de este volumen y ha preferido sobre todo detenerse en aquellos aspectos que, en principio, resultan más útiles para la historia literaria y, en este caso concreto, a la hora de explicar la transición del modernismo a las vanguardias. Así, se ha prestado repetida atención a sus peculiaridades léxicas o estilísticas (Morello-Frosch, Borges, Premat), a sus relaciones intertextuales con autores como Musset o Laforgue (Halthy Ferguson, Phillips), a sus proximidades con algunas vanguardias concretas (Marún), a la poética de su prólogo (Cavallari, Fernández Perico). A la vez, todas ellas siguen moviéndose entre la misma admiración y el mismo distanciamiento que han marcado sus valoraciones más generales, desde las primeras hasta otras más contemporáneas (Giusti, Roggiano)¹.

¹ En cuanto al motivo de la luna que vertebra el libro, llama la atención la ausencia de comentarios acerca de la presencia de dicho motivo en *Los crepúsculos del jardín* (1905; en adelante *Crepúsculos*), una obra anterior a *Lunario* (1909). Aquí no puedo dedicar a este punto el espacio que merece, pero sí debo al menos mencionar que en dicho volumen lo lunar es ya uno de los principales vertebradores del libro, hasta el punto de incluir en su “Prefacio” unos versos que podrían servir también para presentar el *Lunario*: “No significa en ninguna / Forma, un anárquico juego, / O un desordenado apego / Por las cosas de la luna” (1905: 5). También se recurre a ella como símbolo personal y casi identitario, tal como Lugones afirma en “Rosas de tu sendero” (“Pobre y enamorado como un paje / Sólo tengo mis penas y la luna”). Igualmente, este motivo contiene unos matices de tópico y de lugar común que puede explicar la renovación y búsqueda de nuevos tonos que supone *Lunario*. Un ejemplo puede ser

Por su lado, las escasas líneas acerca de la arquitectura y organización del volumen suelen resolverse en consideraciones obvias que ven esa ordenación algo más bien espontáneo o intuitivo y no, como pretendo mostrar aquí, como el resultado de un intento más bien premeditado y sistemático. De hecho, creo que solo Jesús Benítez ha dedicado unos breves párrafos a esta cuestión, cuando indica que el “único nexo” de las “cinco partes [sic]” del libro sería el “común tema lunar” y también cuando sugiere la existencia de posibles correlaciones entre ellas, al añadir que todas, “excepto la segunda, terminan con un texto en prosa narrativa que, por su claridad y musicalidad, quizá sea lo más modernista de todo el conjunto” (Lugones 1994: 76-78). En cierta medida, puede aceptarse la menor relevancia de este aspecto de *Lunario* a la hora de evaluar su significado y trascendencia en el postmodernismo hispanoamericano, sobre todo si el significado de esa organización se compara con sus innovaciones léxicas, con su empleo de la ironía o con su irracionalismo y su distanciamiento de la tradición respecto a la pureza de los géneros literarios². Pero, al mismo tiempo, también parece lógico pensar que si leemos *Lunario* en el contexto del interés de Lugones por la analogía universal y del orden derivado de esa cosmovisión, y también en el contexto de sus libros de esas fechas, tales como *Crepúsculos*, de 1905, o *Las fuerzas extrañas*, de 1906 (en adelante *Fuerzas*), que poseen una arquitectura cuidada y hasta exquisita, esas afirmaciones merecen al menos una seria revisión. No hace falta recordar que la ordenación de los textos concretos de un determinado volumen puede manifestar la teoría poética de su autor y que por ello, y de la misma manera que la arquitectura de *Fuerzas* evidenciaba su dependen-

“Cisnes negros”, retrato decadente de tres mujeres jóvenes, una de las cuales “Adora las baladas ‘A la Luna’” (1905: 14). En otros, el poeta recurre a tópicos que también se dan en *Lunario* y que por ello confirman esta especie de continuidad entre los dos volúmenes. Es lo que creo que ocurre en “El mal inefable” con la mención a la luna de Romeo y Julieta (1905: 137), una de las recurrencias más frecuentes de *Lunario*. Finalmente, en otros textos de *Crepúsculos* la luna queda asociada a imágenes desmitificadoras, que es uno de los *leitmotivs* de *Lunario*; es lo que ocurre en “Las loas de nuestra servidumbre”: “La luna, trivial como un plato, / Esboza una divergente mueca” (1905: 159).

² Me refiero sobre todo a la combinación de textos líricos, narrativos y dramáticos que se da en *Lunario* y que tuvieron un cercano antecedente en el *Azul...* de Rubén Darío, otro de los textos de referencia de esta literatura.

cia de la concepción teosófica del universo³, los particulares de los paratextos de *Lunario* pueden confirmar también la persistencia de esas ideas tanto en el contenido del libro como en la ordenación del conjunto de sus textos. Recurriendo al ejemplo indicado por Benítez, creo que la ubicación de los textos narrativos de *Lunario* tanto al final de cada uno de los apartados de los poemas como al final de la serie de textos dramáticos debería haber sido ya una pista para pensar que el libro podría esconder otros recursos análogos para la ordenación de sus textos y mostrar entonces una línea de continuidad con las obras anteriores de su autor, y, en el fondo, la identificación de los componentes de la cosmovisión general del modernismo que más peso tuvieron en la cosmovisión particular de Lugones⁴. De la misma manera, creo

³ En efecto, en un trabajo anterior (Martínez Domingo 2019) creo haber probado que la organización de los relatos de *Fuerzas* responde a las leyes de la analogía de la cosmología teosófica que por entonces encandilaba a Lugones. Así, los veinticuatro textos de *Fuerzas* se habrían distribuido en dos grupos de doce perfectamente delimitados y, a su vez, cada uno de esos dos grupos se habría ordenado de forma matemática, en distribución concéntrica en el caso de los doce relatos, y en progresión lineal pero perfectamente secuenciada y contenida en el caso de el “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones”. En este sentido no hay que olvidar que el mismo principio de analogía es el que Lugones emplea en el prólogo de *Lunario* para justificar y describir la metáfora (1994: 92). Esta interpretación ha sido cuestionada por algunas lecturas (Olea, 2023: 63), pero el hecho de que tal actitud ocurra también en otras obras de Lugones permite pensar que el caso de *Lunario* puede acogerse igualmente a esa interpretación. En favor de mi propuesta puede verse también el trabajo de Jensen (1975).

⁴ Por otro lado, es cierto que la historia y vicisitudes editoriales del libro pueden justificar en parte esas limitaciones. Así, hay que recordar que su primera edición (1909), que hemos de suponer preparada por el autor, apareció sin índice, paratexto que solo se incluye a partir de la segunda (1926). Por su lado, en las ediciones más conocidas de 1952 y 1994, la distribución de ese índice presenta algunas diferencias con la segunda, diferencias que pueden haber oscurecido este y otros aspectos. Añado también que para la edición de 1909 utilicé el ejemplar digitalizado por la Escuela Nacional de Maestros de Buenos Aires y que según un sello de caucho en él estampado “PERTENECIÓ A / LEOPOLDO LUGONES” (1909: ii). Ese ejemplar además muestra un buen número de correcciones que coinciden con las aplicadas a la edición de 1926. Por su parte, el ejemplar de la segunda edición empleado aquí es el digitalizado por la Biblioteca Nacional de España y no presenta ninguna nota manuscrita o peculiaridad digna de atención. Por conveniencias prácticas, a la hora de citar *Lunario* prefiero hacerlo por la edición de Jesús Benítez (Lugones, 1994), si bien en algún momento me refiero también a las ediciones de 1909 y 1926. Cada caso y opción se señalan oportunamente.

que la reproducción literal de sendas citas del canto VIII del “Purgatorio” de la *Divina Comedia*, encabezando el primer poema del libro y también en los momentos finales de su último texto, debería haber apuntado hacia una lectura del libro como una obra cerrada y, por ello, no necesitada de adiciones ni eliminaciones en su segunda edición, al igual que ocurrió con *Fuerzas* y como no ocurrió, por ejemplo, con las segundas ediciones de *Azul...* o de *Prosas profanas*, de Rubén Darío.

Así pues, las páginas que siguen son, primero, el intento de desvelar esa posible arquitectura orgánica de *Lunario* a partir de los paratextos más pertinentes en esta tarea y, segundo, el comentario del contraste entre ese afán ordenador de Lugones y el espíritu vanguardista del prólogo de *Lunario*. En otras palabras, en este segundo momento pretendo comentar cómo se registra en *Lunario* un importante aspecto de lo que se ha llamado la condición textual de la literatura (McGann 1991), es decir, esa dialéctica inevitable entre las intenciones idealistas de todo escritor y en particular la huida de Lugones de lo que él llama el “lugar común”, y la necesidad de insertar su innovador discurso en las restricciones propias del texto literario, bien sean los paratextos clásicos de Genette (2001) o bien los

En cuanto a la historia editorial del volumen quizá los datos más interesantes son los proporcionados por la recopilación que el propio hijo de Lugones hizo de las primeras versiones de algunos de los textos recogidos en *Lunario* y en otros volúmenes. Así, sabemos que el título de la serie “Taburete para máscaras” se dio ya en otro grupo de poemas publicados en el diario *El Tiempo* el 5 de enero de 1897 y que incluía cinco poemas. De estos cinco solo dos pasaron al libro después de algunas importantes modificaciones. Por ejemplo, “De la musa al académico” llevaba como título original “Dichos de la musa al académico” y también un epígrafe de Meleagro. De misma manera “Al jorobado” se titulaba “Al sabio jorobado” y también llevaba un epígrafe, en este caso del propio Lugones, y una estrofa inicial que fue luego eliminada. La serie incluía además tres poemas luego ausentes en el libro y que llevaban los títulos de “Su excelencia el Mono”, “Drama silbado” y “La Luna, buena máscara”. En este último resulta interesante su carga intertextual, pues el texto original estaba completamente tachado e iba presentado por un epígrafe de Gaspar de la Nuit (y no de Jules Laforgue) que mencionaba la noche y la luna. Aparte de todos estos poemas, dos de los relatos de *Lunario* aparecieron también publicados con anterioridad. Se trata de “La novia imposible”, que recogió *La Tribuna* el 24 de diciembre de 1898 y se publicó en *Lunario* mucho más abreviado y con muchas variantes, y de “Abuela Julieta”, que apareció también en *La Tribuna* casi sin variantes el 11 de mayo de 1899 (Lugones [hijo], 1963: 58, 83-84, 100).

condicionantes más propiamente materiales o bibliográficos (Rasmussen, 2015: 134)⁵.

En concreto voy a comenzar fijándome en el paratexto del título, que en el caso de *Lunario*, por referirse a un término colectivo e ir acompañado de un adjetivo más o menos irónico y desmitificador, puede ser un buen resumen de todo el volumen. Al mismo tiempo, hay que notar que ese título concreto posee un valor denotativo o sistematizador que entraría en contradicción con ese “lugar común” del que tanto reniega Lugones en su prólogo (en adelante *Prólogo*)⁶. En un segundo momento me intereso por el “blasón” o el escudo del apellido *Lugones* que el autor ubica a continuación del *Prólogo* tanto en la primera edición como en la segunda; son estos un paratexto y una ubicación que han sido totalmente ignorados por los críticos y que, como trato de explicar, pueden incluso entenderse como una síntesis del índice y, quizá por ello, explicar la ausencia de ese índice en la primera edición. A continuación, comento los particulares del índice tal como se presenta en la segunda edición del libro, también revisada por Lugones, y que puede ser el paratexto que mejor evidencie la unidad arquitectónica del volumen. Para el final he dejado el comentario del *Prólogo*, idéntico en las dos primeras ediciones, pero que en la segunda va fechado en “Octubre de 1909”. En principio creo que esta adición se explicaría quizá por un deseo de distanciamiento del autor de sus propias ideas de 1909 pero también nos permite ubicar esas teorizaciones en el contexto del nacimiento de las vanguardias. En particular, del *Prólogo* me interesan sus distancias con “Nuestras ideas estéticas” (en adelante *Ideas*), es decir, con el texto teórico donde Lugones básicamente aplicaba los principios de la teosofía a sus ideas poéticas y que publicó primero, en 1901, en la revista bonaerense *Philadelphia* y un

⁵ Por falta de espacio, aquí me refiero solo a los llamados “paratextos textuales”, a pesar de que los más propiamente bibliográficos y otros como las notas del propio autor a su texto, las variantes, etc., resultarían igualmente interesantes para entender este contraste.

⁶ Es lo que creo que también ocurre con los títulos de muchos poemarios de las vanguardias como pueden ser *Altazor o el viaje en paracaídas*, de Huidobro, o *Poeta en Nueva York*, de Lorca, cuyos títulos serían más bien informativos o neutros y por ello muy distintos del contenido propio del texto, mucho menos mimético y mucho más connotativo. Sobre estas y otras tensiones entre los paratextos y el texto principal, pueden consultarse también los trabajos de Mathew (2018) y Martínez Domingo (2021) citados en la bibliografía final.

año después en *Sophía*, la revista de la Sociedad Teosófica de España. Al comentar el *Prólogo*, dedico especial atención a la conceptualización que Lugones hace de la metáfora y que tanto él como sus críticos han identificado siempre como la columna vertebral de la retórica y el lenguaje del volumen⁷. En el apartado final hago una breve recopilación de todas estas propuestas, comentándolas principalmente en función del alejamiento de Lugones de lo más tópico del modernismo y de sus acercamientos e incluso instalación más plena en las vanguardias.

Para contar con una vista general del conjunto y de las singularidades de los paratextos de *Lunario*, presento a continuación un cuadro (cuadro 1) donde se marcan en dos columnas diferentes los paratextos correspondientes a las dos primeras ediciones del libro, por ser las que con toda probabilidad revisó Lugones. En la pareja de columnas no hay que buscar una correspondencia simétrica, ya que se trata de dos tipos de ediciones distintas. Así, la primera resulta más sencilla y básica tanto en su diseño como en la calidad de la impresión y el papel. Por el contrario, la segunda pertenece a un proyecto editorial más ambicioso y comercial y se corresponde con un tipo de edición más cuidada y atractiva, y también de mejor calidad de impresión seguramente vinculada a la condición de autor consagrado que por esas fechas era Lugones. A su vez, creo que las notas particulares más interesantes que afectan a esos paratextos serían la ausencia del índice en la primera edición, la presencia del blasón en las dos ediciones, la presencia del *Prólogo* como texto inicial en las dos ediciones, por delante del blasón, y su datación en octubre de 1909 solo en la segunda edición⁸.

⁷ Este es quizá el aspecto formal del libro más atendido por la crítica, que lo ha comentado vinculado tanto a las cercanías de Lugones con las vanguardias, a su significado dentro de la historia literaria y a las especificidades propias del volumen. Al respecto pueden verse los trabajos de Borges (1956: 33), Phillips (1958: n. 12), Scari (1964: 111 y 1976: 145), Cavallari (1986: 895), Premat (1997: 203-204), Marún (2000: 248-249) y Sainz de Medrano (2024).

⁸ Una de las ventajas de los ejemplares consultados es el hecho de que el ejemplar de la primera edición, propiedad de Lugones, ha conservado las correcciones de su mano, correcciones que se incorporaron en su mayoría a la segunda edición. Esas correcciones se refieren tanto a simples erratas tipográficas como a sustitución de vocablos concretos o signos de puntuación, especialmente la eliminación del signo de admiración e interrogación iniciales. Igualmente, algunas se refieren a los paratextos o a aspectos no propiamente léxicos y más

En concreto, la edición de 1909 contiene una primera portadilla solo con el título en tipografía básica, una segunda con tipografía más sofisticada, un emblema grafemático y un logo que lee “RIEN AU HASARD” (*nada al azar*), y los datos de la imprenta (BUENOS AIRES / ARNOLD MOEN Y HERMANO, EDITORES / FLORIDA, 323 / --- / 1909), se-

vinculados con la organización y presentación del texto principal. Entre ellas, creo que deben destacarse las siguientes:

1. Anotaciones referidas a la disposición de algunos textos de “Taburete para máscaras” (1926: 61; 1926: 69), para el que se anota “En hoja aparte” en lápiz negro. Lo mismo ocurre con tres de las piezas del “Teatro quimérico” (“La copa inhallable”, “El Pierrot negro” y “Los tres besos”), para cuyos títulos y “Dramatis personae” se anota en lápiz rojo y azul que deben colocarse “En hoja aparte” (1909: 195), que es como acaban apareciendo en la segunda edición (1926: 219-221).

2. Adición de alguna nota de tono erudito, como ocurre a propósito del vocablo *Arcadia* en “La copa inhallable” (1909: 195); sin embargo esta nota no se añade en la segunda edición (1926: 223) pero sí en la tercera (1952: 322). La nota, escrita en lápiz negro, lee: “El nombre de Arcadia procede (:?) de oso: ἄρκος, arkos” (sic). Sin embargo, parece que esta corrección es un error de Lugones, ya que realmente la grafía griega debería ser ἄρκτος, es decir, algo referido a la constelación de la Osa Menor, a un lugar sin osos. Es probable que esa nota no se incluyera en la segunda edición debido al error parcial en la etimología, pues en realidad Arcadia (Ἀρκαδία) procede del nombre de Arcas, el hijo de Zeus y Calisto, el héroe epónimo de los arcadios, cuya madre, transformada en osa, murió por una flecha de su propio hijo. Otra nota presente en 1909 pero ausente en 1926 es la que aparece en los márgenes de la página 196, y que lee (“ilegible”) la ofrenda ritual a Pan”. Otra corrección, igualmente ausente en 1926 pero presente en 1952 (25), se da en la página siguiente: “Las primitivas sirenas fueron aves rapaces y en Arcadia siguieron considerándolas así”. Esta anotación parece escrita para aclarar un verso en el que se mencionan a las sirenas viviendo en tierra firme: “Cierra la noche, el soto se puebla de sirenas” (1926: 226).

3. Eliminación de signos de separación entre cuartetos o redondillas del mismo poema, como ocurre con “A mis cretinos” (1909: 15-21) o “Jaculatoria lunar” (1909: 47-49). Algo similar se da en la “Odeleta a Colombina”, pero con la adición de compartimentaciones de las cuartetos mediante números romanos (1909: 89-95).

4. Anotaciones para alinear algunos versos o hemistiquios de manera que sea más fácil identificar la rima (1909: 256-257; 1926: 300-301).

5. Anotaciones referidas a los pentagramas musicales incluidos en “El cuento de hadas” (1909: 262 ss., 272; 1926: 308 ss., 322). La anotación es en parte ilegible, (“[ilegible]igual”) y tampoco se nota ningún cambio entre las dos versiones.

6. Interesante es también el cambio de título del poema “Lunofilia” (1909, 103), que en 1926 pasa a ser “Valse noble” (124).

guido por un sello de caucho estampado a posteriori y que lee “BIBLIOTECA NACIONAL DE MAESTROS”. En la página siguiente, bajo el epígrafe “DEL MISMO AUTOR” se incluyen las siguientes obras de Lugones: *Las Montañas del Oro*, (versos). / *La Reforma Educacional*, (polémica). / *El Imperio Jesuítico*. / *Los Crepúsculos del Jardín*, (versos). / *La Guerra Gaucha* y *Las Fuerzas Extrañas*. Como “PRÓXIMO” se anuncia *Filosoficula* y EN PREPARACIÓN *Didáctica*, / *Las limaduras de Hephais-tos*, y *Poemas Solariegos*. El calce de página informa que el libro fue impreso en la “Imp. De las Casa Editorial Sopena-BARCELONA”. Esta editorial fue la misma que sacó a la luz la primera edición de *Fuerzas* (1906) en un volumen con tipografía y diseño más sencillo que el de *Lunario* y con el índice al final del volumen. El volumen de esta edición de *Lunario* se cierra con la frase final del último relato (“Francesca”), rematado por la palabra “FIN” (1909: 301).

Por su lado, la edición de 1926 es bastante más compleja y completa. Así, su cubierta se ilustra con un grabado que recuerda a una escena mitológica de caza, y que probablemente se trate de la diosa Diana, también diosa de la luna, que se cita en algunas escenas de “La copa inhallable”, la égloga incluida en la sección dramática del *Lunario*. Además, la edición contiene mucha más información adicional antes de llegar al texto principal. Así, en el apartado “Obras del mismo autor”, se agrupan los escritos de Lugones en un apartado de “Verso” y otro de “Prosa”, con ocho y veintiún volúmenes, respectivamente. La portadilla que sigue a ese listado se completa con una segunda serie de las “obras del mismo autor” publicadas por la editorial de esta segunda edición del *Lunario* e incluye otras como *La guerra gaucha* y *Fuerzas*. Sigue luego la portadilla principal, con el título de *LUNARIO SENTIMENTAL* y la indicación *II edición*, el sello de la editorial, que consiste en un recuadro con el anagrama del editor en la columna interior izquierda y el dibujo de un busto que parece ser Dante, es decir, y sin implicar que se trate de una necesaria coincidencia, el autor de la cita que Lugones emplea como epígrafe del poema que sigue al blasón y que abre la primera serie del libro (“A mis cretinos”). Al contrario que la primera edición del libro, la de 1926 se cierra con el índice ausente en 1906 y que ocupa también un buen número de páginas (1929: 355-360). El cuadro resultante sería el siguiente (cuadro 1):

1909	1926
Cubierta (sin muestra en la versión digital)	Cubierta (muestra presente en la versión digital) Debajo del nombre del autor (LEOPOLDO LUGONES) y del título (LUNARIO SENTIMENTAL) presenta lo que parece ser una imagen de Diana cazadora acompañada de un ciervo y una luna al fondo
Hoja en blanco con un sello estampado a posteriori y que lee “PERTENECÍO A LEOPOLDO LUGONES”	Lista de “Obras del mismo autor”, en dos grupos: verso, prosa
Portadilla con el título (LUNARIO SENTIMENTAL)	Portadilla con el título (LUNARIO SENTIMENTAL)
Portada, con nombre del autor (LEOPOLDO LUGONES), el título (LUNARIO SENTIMENTAL), el logo de la editorial (A.M. y Hno / RIEN AU HASARD), dirección de la editorial y fecha (BUENOS AIRES / ARNOLD MOEN Y HERMANO, EDITORES / FLORIDA 323 / 1909)	Lista de “Obras del mismo autor” publicadas por Ediciones M-Gleizer
Lista de obras “Del mismo autor”, en tres grupos: “publicados”, “próximo”, “en preparación”	Portada, con el nombre del autor (LEOPOLDO LUGONES), el título del libro (LUNARIO SENTIMENTAL), la edición (II EDICIÓN), un grabado que parece representar a Dante y con un anagrama en el interior del marco izquierdo que parece leer el nombre del editor (M. GLEIZER), datos postales del editor y fecha de publicación (M. GLEIZER-EDITOR / TRIUNVRATO 537 / BUENOS AIRES-1926)
“PRÓLOGO” (pp. 5-12), notas del autor en pp. 8 y 10. Sin fecha final.	Página de datos legales
Blasón (p. 13)	“PRÓLOGO DE LA PRIMERA EDICIÓN” (pp. 7-13), notas del autor en pp. 10 y 11-12. Fechado en “Octubre de 1909”
Texto principal (pp. 15-301)	Blasón (p. 15)
	Texto principal (pp. 17-354)
	Anuncio del índice (ÍNDICE; p. 355)
	Texto del índice (pp. 357-360)
	Lista de libros publicados por EDICIONES M. GLEIZER. (pp. 361-366)

EL TÍTULO: CATÁLOGOS E IRONÍAS

Según Genette el título de un libro puede poseer tres funciones principales, que serían la identificadora, la informativa y la pragmática (1991: 68). En el contexto de lo que aquí interesa, me parece obvio que esas tres funciones del título implican una intención de síntesis y de objetivación del total del contenido del libro y, por ello, una reducción o neutralización de lo que pueda ser caótico, espontáneo o incluso subjetivo en ese contenido. Como ejemplo, el hecho de que muchos títulos sean producto de la colaboración entre editor y autor, o del autor convertido en editor, no es en este sentido una distinción trivial, pues esas tres funciones del título podrían asimilarse a la función metalingüística de Jakobson por reflexionar sobre su propio contenido. Por ello la función del título resulta así muy distinta de la del texto interior o principal del volumen, generalmente volcada con la función representativa o, en el caso de la lírica, con las funciones propiamente estética y/o emotiva. En otras palabras, si en el texto principal el autor funciona con esquemas principalmente estéticos o creativos, en el paratexto sus esquemas se acercan mucho más al del mero informante, pues las intenciones estéticas suelen dejar paso a las referenciales. Esta tensión semántica es especialmente marcada en momentos como las vanguardias, en los que el propósito del texto principal es, precisamente, alejarse de los patrones miméticos. De esta manera, queda claro también que el título es un puente pragmático y el modo como el autor y/o el editor suelen a la vez entroncar el libro en una tradición literaria concreta y seleccionar su público más inmediato.

En el caso de *Lunario*, creo que el sintagma elegido como título de este volumen (*Lunario sentimental*) combinaría los dos tipos principales de títulos señalados por Genette (2001: 79), es decir, el denominado *temático* o volcado con el contenido y el mensaje de los textos (la luna como motivo y la perspectiva lectora de ese motivo), y el denominado *remático* o volcado con la forma o el género literario de los mismos (el carácter colectivo y enumerativo de ese poemario, al modo de títulos análogos como *bestiario* o *lapidario*). Esta peculiar síntesis produciría lo que Genette llama *connotación* y que se resume como la “manera en que el título, temático o remático, ejerce su denotación” o su inicial función informativa (2011: 79). En este sentido, el sustantivo colectivo “Lunario” indicaría una agrupación de textos

análogos por su forma o por su contenido y estaría emparentado sobre todo con títulos clásicos que pueden formularse en sustantivos plurales individuales (*Odas, Himnos*, etc.), pero también en sustantivos colectivos singulares (*Lapidario, Bestiario, Devocionario*, etc.)⁹. Desde esta perspectiva, el volumen de Lugones se inscribiría entonces dentro del género de catálogos librescos como pueden ser las antologías, los florilegios o los romanceros, y que, resumiendo, suelen tener una intención principalmente selectiva y acumulativa y presentar una organización más o menos sistemática o más o menos aleatoria de textos análogos por su temática o sus cualidades formales.

En este caso, el sustantivo temático *Lunario* identifica el motivo o tema explícito que da unidad a los textos individuales que se contienen en él, trascendiendo la mera descripción formal y genérica del título, y anunciando en principio un volumen elaborado a partir de las variaciones y matices asignados a un motivo que es a la vez único. Así, al asociar ese vocablo con otros como *calendario* (catálogo de *calendas*)¹⁰ lo que se anunciaría sería una especie de elenco de lunas o fases lunares, es decir, un término que resumiría muy bien la variedad y las diferentes modulaciones de la luna en el libro. Por otro lado, al fijarnos en su acepción de catálogo literario en general, estaríamos remitiéndonos sobre todo a una larga y más bien selecta y elitista tradición literaria con la que Lugones también estaba familiarizado¹¹ y con la que segu-

⁹ En general, Lugones presenta cierta inclinación por estos nombres colectivos o sistematizadores de un motivo concreto y esto hasta el punto de parecer un rasgo distintivo y más recurrente en él que en otros modernistas. Como ejemplos concretos, en *Crepúsculos* aparecen las series “Ramillete” o “Las loas de nuestra servidumbre”, ambas con tres poemas, y en *Lunario* “Hortulus lunae”, de tres poemas, o “Lunas”, con quince poemas (1905: 197-198; 1994: 201-258).

¹⁰ Al respecto no hay que olvidar la existencia real del sustantivo *lunario* y su significado casi idéntico al de *calendario*, es decir, en cuanto almanaque o sucesión de fases lunares.

¹¹ Es lo que creo que puede deducirse de algunos de los relatos de *Fuerzas* como “Yzur” o “El escuerzo” y la voluntad del escritor de haber creado una serie titulada “Los animales malditos”. Por otro lado, mucho menos debe olvidarse la fuerte presencia que la luna presenta en la tradición teosófica, tan exhaustivamente registrada por Blavatsky en su *Doctrina secreta*, una de las lecturas preferidas de Lugones. Aunque no es el tema de mi artículo, no quiero dejar de señalar que muchos de los matices y calificaciones que el astro recibe de Lugones proceden seguramente de esta fuente (Blavatsky, 1978-1979: vol. III, 234-235; Martínez Domingo 2019: 537-548).

ramente estaría apelando a los lectores más cultos, bien fueran los “cretinos” o “académicos” que no iban a entender sus innovaciones o los poetas “cómplices” del poema que dedica a Darío. Por otro lado, esa unificación a través del motivo y no del específico género literario ubica el género del libro en un lugar marginal y permite así aceptar sin discordancia tanto textos líricos como dramáticos o narrativos, siempre que el argumento de cada uno de ellos contenga la presencia de la luna en un lugar preferente. Finalmente, cabe añadir que este tipo de títulos colectivos o plurales parece ser algo propio del Lugones de esas fechas, que frecuenta títulos referidos a catálogos de elementos que pueden ser variados en sus apariciones materiales pero que quedan siempre subsumidos por esa actitud imperial y unificadora implícita en el título¹².

En cuanto al adjetivo “sentimental”, que da la carga connotativa al sustantivo *lunario*, creo que no evocaría el sentimentalismo romántico o el del modernismo canónico ni tampoco el intimismo de algunos postmodernistas como Eguren, Mistral o González Martínez. Me parece más bien que se trata de un giro irónico, emparentable sobre todo y muy significativamente con el antisentimentalismo de las vanguardias, es decir, con el intelectualismo o distanciamiento de su propio mundo o de la propia literatura. Esta es una actitud también presente en *Crepúsculos* pero que en *Lunario* se convierte ya en una de las claves generales de la lectura de todo el volumen, ya que su presencia explícita en el título a través de ese adjetivo contagia esa especie de irreverencia artística a prácticamente todos los textos del volumen. Este

¹² En este sentido, *Lunario* sería distinto de *Montañas* (1897) y de *Crepúsculos* (1905) con títulos en plural, pero no colectivos, y también de *Fuerzas* (1906), con textos siempre en prosa. Por otro lado hay que recordar que *Lunario* va incluso más lejos que el *Azul...* de Darío pues aparte de la prosa y el verso, incluye también la sección *Teatro Quimérico*, la cual se compone de cuatro obritas dramáticas, unas en prosa y otras en verso y que este conjunto se remata con una narración en prosa como final (“Francesca”). La pieza dramática final (“Los tres besos”) incluye además la reproducción de varios pentagramas que se corresponden con varios momentos musicales de la acción. Además, estas cuatro piezas pertenecen a cuatro diferentes subgéneros. Así la primera es una especie de diálogo o debate filosófico, la segunda (“La copa inhallable”) se define como una “Égloga”, la tercera (“El Pierrot negro”) como una “pantomima” y la cuarta (“Los tres besos”) como un “Cuento de hadas”. En su conjunto, entonces, el libro deja claro que su estructuración descansa más en el motivo y en el tema que en el género literario propiamente dicho, si bien es cierto que el tono general es a la vez más lírico que narrativo o dramático.

adjetivo sería entonces un vocablo irónico y deconstructor, necesario para explicar y entender el título y el contenido del libro de una manera específica y rupturista, pues su ausencia de ese título no habría permitido al libro alejarse de los cánones modernistas ni constituirse en un puente de este con las innovaciones de la literatura subsiguiente. Más que de su contenido, el adjetivo *sentimental* se convierte así en un modelador clave de la intención del volumen y de la perspectiva concreta de su lectura, llegando a reducir la importancia de su falta de unidad genérica y exigiendo del lector una lectura distanciada y hasta incómoda de un motivo y unos temas que siempre se habían tratado de forma solemne y sublimadora¹³. En este sentido, creo que sería interesante comentar hasta qué punto Lugones no solo se adelanta a las vanguardias, sino que incluso se mantiene por delante de algunas de ellas al ironizar y distanciarse de sus propios textos a través de un título que desactiva cualquier tipo de consagración del resto del volumen. Así, a través de *Lunario*, Lugones se enfrentaría a otros títulos y trabajos tanto propios como ajenos y tanto modernistas como postmodernistas e incluso vanguardistas, cuyos títulos presentan esos volúmenes como textos ambiciosos o magisteriales, atributos estos que no cabría aplicar a *Lunario*, pues su título estaría cuestionando la misma tradición literaria desde una especie de autoexilio. Como sencilla muestra de esa actitud irónica de todo el volumen y fijándome también en algunos títulos particulares, puede citarse la recurrencia de algunos diminutivos más o menos despectivos o displicentes hacia esos mismos textos o hacia sus contenidos. Sería el caso, por ejemplo, de los títulos de la serie “Hortulus lunae” o de los poemas “El pierrotillo” y la “Odeleta a Colombina”¹⁴.

Así pues, el sintagma total del título entroncaría con la tradición librerca tanto por su carácter de catálogo literario como por el motivo concreto

¹³ Expuesto de forma quizá más sencilla, la expresión del título de *Lunario* sería análoga a otras como *Calendario sentimental* o *Bestiario sentimental*, donde el adjetivo anunciaría una lectura distante y probablemente desmitificadora de los modelos tradicionales respectivos.

¹⁴ El análisis de los medios generadores para dar el tono irónico en *Lunario* ocuparía un espacio del que aquí no dispongo. Como ejemplo de esos recursos, cabe decir que el libro incluye abundantes muestras de los enumerados por Schoentjes en su estudio y que incluyen la mímica y los gestos, los signos de puntuación y también los paratextos (2003: 135-156). En cuanto a los paratextos puede ocurrir, como luego comento a propósito del prólogo de *Lunario*, que lleguen a contradecir de forma más o menos intensa las intenciones y significados del texto principal.

(la luna) mencionado en el sustantivo del sintagma. La principal novedad sería el matiz semántico aportado por el adjetivo y que llevaría a una lectura rupturista de ese motivo tradicional, como si se leyera su negativo. Es decir, y aparte de distanciarse de la tradición por su irreverencia ante la uniformidad genérica, ese distanciamiento le hace preferir de manera casi excluyente el matiz desmitificador del adjetivo del sintagma frente a su matiz más consuetudinario, un matiz que ya había quedado apuntado en *Crepúsculos* y que Lugones iba a justificar en el prólogo de *Lunario* insistiendo en alejarse del “lugar común” y en su deseo de escribir “por venganza” un “libro entero dedicado a la luna” (1994: 97). En el contexto de la transición del modernismo a las vanguardias creo que es precisamente la naturaleza irónica de este título, distanciador y deconstructor no solo de lo ajeno, sino también de lo propio, lo que en lo referido al cuestionamiento de la tradición y de la institución literaria, ubica a *Lunario* muy por delante del resto de los modernistas y también de muchos vanguardistas. Lo que le habría faltado habría sido precisamente ironizar sobre su propia teoría literaria, es decir, sobre las ideas defendidas en su prólogo al volumen, que son, como luego comento, las únicas que resultan indemnes a esta actitud y aquellas en las que el tono categórico magisterial y hasta solemne queda siempre afirmado.

EL BLASÓN: ¿UN ÍNDICE EN CLAVE?

En cuanto al blasón conviene comenzar con una precisión acerca del texto que Lugones reproduce en *Lunario* y que procede de las *Armas y linajes de Asturias y Antigüedades del Principado*, del historiador y religioso español Tirso de Avilés (1530-1598). En efecto, en dicho poema se da una ambigüedad que parece haber causado alguna confusión en su lectura y que podría estar oscureciendo su probable función paratextual. En concreto me refiero a una ligera asimetría entre el texto reproducido por Lugones y la explicación en prosa que Avilés hace en el apartado “Armas de Lugones” de su catálogo. El poema dice así:

Antiguamente decían
A los Lugones, Lunones
Por venir estos varones

Del Gran Castillo y traían
De Luna sus blasones

Un escudo cuarteado
Cuatro lunas blanqueadas
En campo azul dibujadas
Con veros al otro lado
De azul y blanco esmaltado

Tirso de Avilés (*Blasones de Asturias*; Lugones, 1926: 15).

Por su lado, el libro de Avilés, además de una variante léxica (“esmaltado” por “esmaltadas”; v. 10), incluye una breve explicación del origen histórico del escudo y, en la descripción de este, hace una interesante precisión en cuanto al número de lunas de cada uno de los dos cuarterones del escudo que contienen esta figura:

Los de este solar y apellido de Lugones son mui buenos hidalgos del concejo de Siero. Dicen que descienden los de este apellido y que vinieron del castillo de Luna (sic) y de aquellas comarcas, que así se llamaban de Lunones, y corrupto el vocablo se llaman hoy día los Lugones. Pintan por armas un escudo quarteronado, *quatro medias lunas blancas en los dos quarterones cada uno*, en campo azul; y en los otros dos, tres órdenes de veros azules y blancos de la manera que está dicho aquí (Avilés 1991:1 13; cursivas mías).

Como se ve, y es lo que interesa ahora, cada uno de los dos cuarterones lunares muestran cuatro lunas y no dos, como aparece en algunas ediciones de *Lunario*, incluidas la de 1909 y la de 1926¹⁵. Pues bien, si ahora revisamos el índice de la segunda edición (1926: 357-360), lo que notamos es

¹⁵ En efecto, tanto en las dos ediciones preparadas por Lugones (1909: 13 y 1926: 15) como en la preparada por Benítez (1994: 98; véase apéndice, imagen 1) se presenta un escudo cuyos dos cuarterones lunares contienen solo dos lunas. Por el contrario, me parece que es claro que el texto de Avilés, que no contiene ninguna ilustración, indica que cada cuarto incluye cuatro lunas, que es precisamente el número de lunas que aparecen en las dos versiones del escudo de la localidad asturiana de Lugones, que se recoge en varias fuentes (ej. *Heráldica de los apellidos asturianos* de Francisco Sarandeses, Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1966; Wikipedia, Lugones; véase apéndice, imagen 2).

que cada una de las dos partes en que puede dividirse el total de los textos del volumen (poemas y piezas dramáticas) está compuesta por un total de cuatro series o grupos de texto, que podrían corresponderse con cada una de las cuatro lunas de cada cuarterón lunar del escudo. Así, en el primer cuarto encontraríamos las secciones “A mis cretinos”, “Hortulus Lunae”, “Taburete para máscaras” y “Lunas”. Por su parte, el segundo, con el título común de “Teatro quimérico”, estaría compuesto por “Dos ilustres lunáticos o la divergencia universal”, “La copa inhallable,” “El Pierrot negro” y “Los tres besos.” Aunque es cierto que existen otras posibilidades en la distribución de estos apartados y subtítulos¹⁶ y que el empleo del escudo de cuartos con dos lunas por parte de Lugones pueda cuestionar o invalidar mi lectura, también creo que si se atiende a la descripción original del escudo, que es la versión leída por Lugones, y a la versión aún conservada en la heráldica asturiana, ambas con un total de ocho lunas, el descarte de mi lectura no resultaría tan sencillo. Así, si esta correspondencia entre el número de cuartelones alunados y de lunas por un lado, y el número de secciones del libro y de textos de cada sección por otro fue, como creo, la verdadera intención de Lugones, el blasón de las páginas preliminares del libro habría funcionado en su primera edición como una especie de índice en clave¹⁷.

¹⁶ Me refiero sobre todo a la edición de Benítez (Lugones, 1994: 8-10), que ubica fuera de la sección “A mis cretinos”, los poemas “A Rubén Darío y otros cómplices” y el “Himno a la luna” y la prosa “Inefable ausencia”. Aunque esta decisión puede estar justificada a causa del heterogéneo contenido de estas piezas, lo cierto es que con ella se rompe la evidente relación entre todas las piezas narrativas del volumen, que siempre aparecen cerrando la sección correspondiente. Así, en ese índice, “Inefable ausencia” quedaría desvinculado no solo de su sección, sino del conjunto de los relatos, lo cual resulta bastante inconsistente.

¹⁷ Obviamente, este entreverado de literatura y heráldica y en particular este empleo de la segunda como clave para la interpretación del texto literario, cuenta con una larga tradición en las letras hispánicas vinculada sobre todo al mundo medieval y a la literatura caballeresca (véanse, por ejemplo, López-Fanjul, 2019 y Sales Dasí, 2003). A favor de esta lectura liminar del “blasón” debe recordarse también que “Francesca” contiene también un pequeño grupo de logogrifos relacionados con su argumento y que esos textos podrían estar exigiendo también una participación activa del lector, el propio Lugones estaría esperando lo mismo de sus lectores en el paratexto que es el blasón. Como ejemplos de logogrifos, véase Lugones, 1994: 404-405.

De hecho, del blasón liminar me parece también muy significativa su ubicación a continuación del prólogo, es decir, ya como parte del texto principal del volumen y, por ello, no creo que sea casual que encuentre una especie de réplica única en “Francesca”, el último texto de libro, en el que se describen dos escudos relacionados con la genealogía de los protagonistas. Por ello, creo que hay que pensar también que “Francesca” fue ubicado al final del volumen por contener tres elementos que también se daban al comienzo del libro. Dichos elementos serían esta presencia de otro “blasón”, esta vez como parte del texto diegético o interno, sus intertextualidades con el canto VIII del “Purgatorio” de Dante que aparecía también en el epígrafe del primer poema, y los logogrifos o juegos de palabras que salpican “Francesca” y que tendrían una especie de equivalente en el enigma que sería también el blasón inicial. Como se ve, parecen ser demasiadas coincidencias para pensar que puedan ser casuales. Como remate debe notarse también que “Francesca” es una narración y no un poema lírico ni una pieza teatral, es decir, que es paralela a otras piezas narrativas de *Lunario* como “Inefable ausencia”, “El pescador de sirenas”, “Abuela Julieta” y “La novia imposible”, que aparecerían cerrando cada una de las series de la primera sección del libro. En este sentido, “Francesca” sería otro vínculo de unión con esa primera sección y otra manifestación de la intención de unidad estructural y de cohesión si se quiere hasta insistente del libro por parte de su autor. Regresando al blasón de “Francesca”, la cita heráldica es la siguiente:

Existen, además, en la margen del texto, a manera de apostilla, dos escudos: uno en forma de ancha almendra, característico también del siglo XIII, y el otro romboidal, es decir, blasón de dama, salvo excepciones rarísimas como las de algunos Visconti; pero los Visconti eran lombardos, y en la época de mi documento, recién conquistaban la soberanía milanesa. Además, los blasones en cuestión, se hallan acolados, lo que indica unión conyugal. Desgraciadamente, su campo no conserva sino partículas informes de las piezas y colores heráldicos (Lugones, 1994: 399-400).

En otras palabras, pensar entonces que la ubicación de los dos blasones de *Lunario* precisa y únicamente a comienzo y final del volumen sea algo espontáneo me parece demasiado improcedente, y más cuando ocurre lo mismo con la reproducción de las citas del “Purgatorio” de Dante, que también

aparecen abriendo y cerrando el volumen¹⁸. En cuanto a la ley de la analogía a la que Lugones recurre en sus ensayos teóricos y aplicaba al índice de *Fuerzas*, también cabe proponer entonces una lectura simétrica de ambas secciones de *Lunario*, que se corresponderían con la simetría de los cuartos lunares del escudo del apellido Lugones. Así visto, cada uno de los cuatro grupos de textos de las dos secciones del libro sería una de las cuatro lunas de los cuartos correspondientes del escudo y estarían cumpliendo también la ley de la analogía; serían también otra metáfora del escudo, de las lunas familiares del autor y de esa ley teosófica según la cual “lo que está abajo es similar a lo que está arriba” (Lugones 2018: 127). Finalmente hay que recordar que el mismo *Lunario* presenta otros códigos iconográficos insertos en el texto principal, como lo son los pentagramas musicales de “Los tres besos.” En este sentido el blasón podría ser por un lado un componente más de un libro que quiere ser sinfónico o sinestésico y, como los logogrifos de “Francesca”, otro enigma más a descifrar por el lector. En cualquier caso y aún si no podemos confirmar esta lectura de manera definitiva, los esquemas mentales de Lugones y el propio texto de *Lunario* tampoco permiten desecharlo. En resumen y aunque se trata de una propuesta arriesgada, tampoco puede descartarse la posibilidad de que ese blasón haya sido elegido por Lugones como una especie de índice sintético del contenido del texto. Me inclino por esa lectura a partir del calculado índice de *Fuerzas*, que permite proponer que el blasón habría sustituido al ausente índice de la primera edición de *Lunario*, y también que tanto el índice de *Fuerzas* como la relación entre la iconografía del blasón y los textos de *Lunario* podrían explicarse por la ley de la analogía que Lugones defiende en su prólogo al justificar la naturaleza de la metáfora y, en general, toda su poética.

Aunque quizá sea llevar todo esto demasiado lejos, el hecho de que Lugones haya decidido incluir su escudo familiar al inicio del volumen puede entenderse también como lo que Genette llama *onimato* al hablar de la aparición paratextual del nombre del autor (1991: 36-51). En otras palabras, Lugones también habría podido insertar el blasón con una intención autorial, es decir, como una

¹⁸ Transcribo ambas citas: “A MIS CRETINOS / Che cotesta còrtese opinione Ti fia chia-vata in mezzo della testa. // Dante, Purgatorio, viii.; “Era già l’ora che volge’l disío / A’naviganti, e’ntenerisce il cuore Lo di ch’han detto a’dolci amici a Dio; E che lo nuovo peregrin d’amore / Punge, se ode squilla di lontano / Che paia’l giorno pianger che si muore” (1926: 17 y 353).

afirmación más o menos voluntaria o consciente de que el libro es igualmente una reflexión sobre su propia labor literaria y/o sobre su propia historia familiar o identidad personal. En este sentido, el escudo equivaldría al nombre del autor y mostraría esa presencia autorial en el cuerpo del texto, como lo hace también de forma explícita en dos momentos del volumen (1926: 187, 342)¹⁹. De la misma manera, no me parece casual que fuera este texto de donde Rubén Darío tomara la cita luego incluida en su elogio del argentino, cita que luego apareció en la edición de 1919 de *Las montañas del oro*. En concreto, Darío reprodujo la primera de las quintillas del poema de Avilés pero seguida de unas observaciones que resultan significativas en el contexto de la identidad autorial, ya que vinculaban a Lugones con sus inquisiciones y quizá obsesiones genealógicas y psicológicas con las “Españaes ancestrales” (Lugones, 1919: 8-9). En otras palabras y ya para terminar, se trata de sugerir que esta recurrencia de la luna lugoniana no solo pueda tener una explicación cultural o literaria sino que, al ser parte de la historia familiar del autor, esa “obsesión” por su nombre lleve implícitas todas las complejidades psíquicas propias de estos casos. Así, en este paratexto, Lugones estaría también releendo su genealogía y su identidad más personales y presentándolas ante sus lectores de forma insistente, como parece sugerir el hecho de que haya reproducido la ilustración del blasón no solo en las dos ediciones del *Lunario*, sino también y como “Justificación del tiraje” en la primera edición de *Montañas* (1897: v; véase apéndice, imagen 3).

EL ÍNDICE: ORDEN Y JERARQUÍAS

Aunque a veces obviado por la teoría de los paratextos²⁰, el índice es también uno de los umbrales clave pues, aparte del simple listado de los textos

¹⁹ Curiosa e interesante para comentar sería el caso de la aparición del apellido del autor en “Los tres besos”, ya que se da en el cierre final de la pieza y se acompaña de una singular aposición que, como el blasón, es una especie de irónica autorreflexión sobre sí mismo: “Leopoldo Lugones, / Doctor en lunología” (1926: 342).

²⁰ En este sentido sorprende por ejemplo el poco espacio que le dedica Genette (1991: 270-271), quizá por prestar una mayor atención a la literatura creativa y en particular a la novela. En realidad, me parece que el índice es uno de los paratextos más dependientes del texto principal y por ello de los que más información ofrecen acerca de este.

particulares de cada volumen, combina una serie de funciones que trascienden la meramente orientativa o la puramente utilitaria. Así, por ejemplo y como ocurrían en *Fuerzas*, el índice puede revelar los criterios abstractos o filosóficos que sirven al autor y/o al editor para distribuir esos textos o también puede desempeñar una función heurística en cuanto que sirva para evidenciar las conexiones formales o semánticas entre las diferentes partes de un libro. Por último, cabe también asignarle una función interpretativa y que ayude a desvelar la lógica interna del libro.

En el caso específico de *Lunario*, sin duda alguna lo más llamativo ha sido la ausencia de ese índice en la primera edición del libro, una ausencia sin explicación clara, al menos de modo inmediato, ya que los poemarios y contarios de Lugones por esas fechas no solo incluyen siempre este paratexto sino que, además, esos índices ofrecen claras muestras de haber pasado por una sofisticada elaboración²¹. Como ya he comentado, es por esto por lo que me inclino a pensar que en la primera edición de *Lunario* sus funciones estarían desempeñadas por el “blasón”, es decir, por la reproducción de los versos que explican el escudo del apellido de Lugones y la existencia en ese escudo de unas distribuciones de sus figuras que, leídas en clave, podrían explicar la ordenación de los textos particulares de *Lunario*.

En segundo lugar, creo que la característica más interesante del índice de la segunda edición sería la marcada jerarquización de los títulos, subtítulos y apartados correspondientes. Esto quedaría reforzado por el hecho de que los editores se han visto obligados a forzar la ubicación de algunos de ellos en espacios o márgenes exteriores quizá por no haber podido disponer de suficiente espacio en las páginas del índice para ubicar todos los niveles de jerarquización de esos textos (véase imagen 4, en apéndice). Esto ocurre sobre todo con aquellos poemas divididos en secciones (“Nocturno”, “Odeleta a Colombina”) y también con las tres últimas piezas del “Teatro quimérico”

²¹ Es lo que creo que ocurre en los índices de *Montañas*, *Crepúsculos* y *Fuerzas* (1897: v-vi; 1905: 197-199 y 1906: 279). En cuanto a *Lunario*, recuerdo que estoy trabajando con un ejemplar digitalizado y que no me ha sido posible consultar ningún ejemplar impreso. De todos modos, dicho ejemplar parece conservarse íntegro, algo que puede incluso reforzarse con el hecho de su documentada pertenencia al propio autor.

las cuales, al dividirse en varios niveles, es decir, en diversos cuadros y/o actos y escenas, deben aparecer en ese índice realmente apretadas y con líneas. Lo mismo puede notarse en “Los tres besos”, la tercera de esas piezas, que dispone sus apartados uniendo en la misma línea el cuadro primero con la escena primera, antes de pasar a la segunda escena, ya en una línea inferior. Lo mismo ocurre con la distribución de las secciones de “La copa inhallable” y “Los tres besos”. Obviamente, esta distribución podría explicarse por simples razones de espacio, pero en cualquier caso no logran ocultar lo más importante, que sería su origen en un autor/editor con una mentalidad más bien ordenada y ordenadora. El hecho de que este tipo de jerarquizaciones se dé también en los demás poemarios de Lugones sería otra manera de insistir en esta lectura del índice y de pensar también que el total del volumen pueda contener otros esquemas o recursos del mismo tipo y que en cierta medida esa jerarquización pueda corresponderse con la clara ordenación de las figuras de los cuarterones del blasón.

Entre estas estrategias ordenadoras me parece que la más obvia es la referida a la ubicación de los textos narrativos, sea en prosa o en verso, al final de cada una de las secciones de poemas y también al final del conjunto de las cuatro piezas dramáticas. Así, “Inefable ausencia” es el relato que cierra “A mis cretinos”, “El pescador de sirenas” lo hace con “Hortulus lunae”, “Abuela Julieta” con el “Taburete para máscaras”, “La novia imposible” con “Lunas”, y “Francesca” con la serie “Teatro quimérico”²². A su vez, esta ubicación de los diferentes géneros y las diferentes formas expresivas de manera recurrente y organizada, hace que la lectura lineal del total del libro implique también cierta recurrencia rítmica, en el sentido de que existiría una especie de secuencia de lectura constituida por cuatro series con la fórmula “poemas + narración” y otra más constituida por la serie “cuatro piezas teatrales + narración”. Con esta fórmula el paralelismo resultaría más evidente y creo que imposible de negar. Por otro lado, la consecuencia de

²² La única advertencia que se me ocurre aquí sería la presencia de una narración en verso (como lo es también “El pescador de sirenas”) en el interior del segundo cuadro de “Los tres besos” y la forma discursiva de “El Pierrot negro”, que no incluye diálogos por tratarse de una pantomima, y cuyo texto, salido solo de una voz narrativa, recuerda más bien a la prosa poética (1994: 301-312).

esta combinación de formas expresivas y géneros literarios en *Lunario* sería la de un resultado análogo al de *Azul...* de Darío y al de *Montañas* del mismo Lugones, es decir, el de un volumen donde lo menos importante sería su adscripción a un género literario específico y lo más significativo su muy modernista condición “obra de arte total”. Este resultado se intensifica aún más si tenemos en cuenta la aparición de diferentes subgéneros literarios, que pueden ser líricos (“odeleta”, himno) dramáticos (pantomima, diálogo, égloga y cuento escenificado), narrativos (cuento, leyenda), o de origen musical (“Nocturno”) y que implican por ello diferentes modos de lectura y de percepción.

Dado que esta insistencia en lo numérico y lo geométrico para el caso de los esquemas de Lugones ha recibido alguna crítica (véase nota 3), no está de menos recordar que, aparte del saber enciclopédico del argentino y su asombrosa asimilación de esquemas científicos y matemáticos, o precisamente a causa de ellos, la presencia de lo numérico en sus índices de esas fechas, es recurrente y no tiene nada de extraño y, por ello, lo normal es la elaboración de índices autoexplicados y cerrados sobre sí mismos. Así, por ejemplo, *Montañas* y *Crepúsculos* incluyen subtítulos como “Los doce gozos” y “Los cuatro amores de Dryops” (cursivas mías) y subtítulos colectivos como “Ramillete” (de tres poemas), “Las loas de nuestra servidumbre” (de tres poemas) y “Ocasos salvajes” (de dos poemas). Por su lado, *Fuerzas* alberga el conocido “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones” (cursivas mías), diez lecciones que al ir flanqueadas por un proemio y un epílogo forman una sección de doce textos que sería paralela a los doce relatos de la primera sección del libro. Igualmente, *Montañas*, como el propio Lugones dice en las páginas preliminares, “Tiene *Tres Ciclos / Dos ‘repositorios’*” (sic; 1897, iii; cursivas mías)²³. Esos dos “repositorios” se colocan como separación de los tres ciclos, es decir, separando el primero del segundo y el segundo del tercero, produciendo al final una secuencia simétrica o concéntrica, igual que en *Fuerzas*. Así, en *Montañas*, la serie es: *ciclo I-repositorio-ciclo II-repositorio-ciclo III*. En todo este contexto, la recu-

²³ Incluyo la matización “sic” dado que no he encontrado ninguna explicación del vocablo “repositorio”, ni en bases de datos españolas ni hispanoamericanas. Por el contexto de *Montañas*, parece relacionarse más con “reposito” que con “repositorio”.

rrencia periódica de ciertas formas expresivas y ciertos subgéneros literarios en toda la serie de textos de un libro como *Lunario* no es más que una sencilla y lógica consecuencia.

Como cierre a este tipo de recurrencias podría señalarse, entre otras, la de los textos metapoéticos²⁴, que se dan no solo al comienzo del libro, con textos como “A mis cretinos” o “A Rubén Darío y otros cómplices”, sino que también, y siguiendo quizá la ley de la analogía, en las secciones particulares. Es el caso por ejemplo de “Jaculatoria lunar”, el poema que abre la sección “Hortulus Lunae”, el titulado “De la musa al académico”, que abre “Taburete para máscaras”, y de “Un trozo de Selenología”, que abre la serie “Lunas” y que podría entenderse como un poema análogo al “Himno a la Luna” de la primera serie.

Finalmente, el grupo de títulos de una serie puede resumir también el tono al tiempo general y heterogéneo del libro. Creo que es lo que puede verse en el misceláneo “Lunas”, que sería la serie quizá más directamente vinculada con el título general del volumen por ser donde de manera explícita las diferentes y variables percepciones de la luna se presentan como el motivo vertebrador de esa serie, y ese motivo, a su vez, no se lee en función de otros temas como el amor o la poesía. En dicha serie, el título de la mayoría de los poemas contiene el vocablo “luna” acompañado de una serie de adjetivos que en su conjunto resumen, a modo de metonimia o sinécdoque, no solo esa variedad interna del volumen sino también la gama de modulaciones que el motivo de la luna ha recibido en los diversos momentos de la historia literaria. Los títulos correspondientes son: “Luna marina”, “Luna maligna”, “Luna ciudadana”, “Luna bohemia”, “Luna campestre”, “Luna crepuscular”, “Luna de las tristezas”, “Luna de los amores”, “Luna de verano” y “La muerte de la luna”. Todos esos adjetivos forman entonces una galería compuesta de tópicos literarios (“amores”, “tristezas”) o generales (“de verano”), quizá de juegos de palabras o

²⁴ Existen además otros tipos de recurrencias sumamente interesantes pero que aquí solo puedo mencionar. Son las referidas por ejemplo a algunos *leitmotivs* concretos y más temáticos que estructurales, y que se concretan en las repetidas apariciones de algunos motivos como los argumentales fantásticos de “El pescador de sirenas” o “La copa inhallable” y, sobre todo, de algunos “héroes” lugonianos como don Quijote, Dante y su *Divina Comedia*, y Shakespeare, su *Romeo y Julieta* y la alondra o ruiseñor de este drama.

desmitificaciones (“marina/maligna”), de motivos de época (“bohemia”, “crepuscular”), de títulos metafóricos en sí mismos (“sol de medianoche”) y concluye con un título que es a la vez un inevitable poema de cierre de la serie y una especie de metonimia de lo que es el libro (“La muerte de la luna”). En resumen, la serie “Lunas” sería una especie de letanía que expone los muchos matices que puede lograr la representación de este motivo, muy al modo del impresionismo finisecular, tanto de otros textos literarios como la serie “El año lírico” de *Azul...* o de textos pictóricos como la serie de fachadas de la catedral de Rouen de Monet.

EL PRÓLOGO, LA METÁFORA ENTRE EL MODERNISMO Y LAS VANGUARDIAS

He recordado antes que en *Lunario* se daría una fricción existente entre su título y su prólogo, en el sentido de que el primero, y en general todo el texto principal del poemario, obedece a la intención irónica del autor y, por el contrario, el *Prólogo* se define más bien por su intención programática y el correspondiente tono solemne y magisterial de un autor que ahora insiste en la coherencia de su poética y en su carácter combativo. Como ejemplo, las frases iniciales de este paratexto son un conjunto de oraciones enunciativas y de afirmaciones categóricas, despojadas de toda duda o distanciamiento, identificadas con el propio enunciante y desprovistas también de todo adorno retórico. Según esa voz magisterial, el prólogo tiene como fin

demostrar a la misma práctica gente la utilidad del verso en el cultivo de los idiomas; pues por mínima importancia que se conceda a estos organismos, nadie desconocerá la ventaja de hablar clara y brevemente, desde que todos necesitamos hablar.

El verso es conciso de suyo, en la forzosa limitación impuesta por la medida, y tiene que ser claro para ser agradable. Condición asaz importante esta última, puesto que su fin supremo es agradar.

Siendo conciso y claro, tiende a ser definitivo, agregando a la lengua una nueva expresión proverbial o frase hecha que ahorra tiempo y esfuerzo: cualidad preciosa para la gente práctica. Basta ver la estructura octosílaba de casi todos los adagios (1994: 91).

En otras palabras, el *Prólogo* es más bien un escrito directamente reivindicativo y muy alejado de la ironía desmitificadora del resto del volumen y análogo más a los manifiestos vanguardistas, que suelen cuestionar todo menos sus propios presupuestos. En este sentido, el *Prólogo* sería un continuador también de las *Ideas*, donde Lugones, en el mismo tono magisterial pero de forma más orgánica y sistemática, presentaba una justificación de su poética, apoyada sobre todo en la belleza en cuanto trascendental metafísico y en la analogía universal como fundamento cosmológico de la metáfora:

El Arte, sobre todo en su más compleja si no más perfecta manifestación, la poesía, parece como que ha presentado esto, siendo, desde las edades más remotas, declaradamente panteísta. La gran ley de la analogía, en virtud de la cual “lo que está arriba es como lo que está abajo”, tiene su formulación en la metáfora, alma de la poesía. Comparar (y de paso buscaré los ejemplos más vulgares), a los ojos de la mujer amada con las estrellas, ¿qué es sino exaltar la facción humana hasta los astros, y en el mismo movimiento traer los astros a nuestro alcance, por la analogía del brillo que a una y a los otros es común? Además, y esto es lo importante, las metáforas infundiendo a las cosas el alma de los seres con quienes las comparan, o simplemente poniendo a las cosas en acción para compararlas, las suponen vida y las personifican (Lugones, 2018: 127).

Sobre la metáfora vuelve Lugones en el *Prólogo* de forma más sintética y directa pero no menos convencida y también justificada a partir de la ley de la analogía universal²⁵. Las expresiones de ambos textos acerca de la metáfora y su rol en el poema son también parecidas²⁶, siendo la diferencia principal

²⁵ Tanto en un texto como en otro, son muchos otros los temas y motivos literarios que ocupan a Lugones. En las *Ideas*, por ejemplo, se atiende también a la oposición entre la concepción espiritualista del arte y la concepción materialista, a la privilegiada posición del poeta en cuanto receptor de la unidad universal o a las limitaciones del lenguaje para expresar esa unidad. Por su lado el prólogo de *Lunario* tiende a prescindir de las fundamentaciones filosóficas, prefiere una temática más formalista, y atiende sobre todo a cuestiones más inmediatas como la rima o el versolibrismo.

²⁶ Así en las *Ideas* leemos que “La gran ley de la analogía, en virtud de la cual ‘lo que está arriba es como lo que está abajo’, tiene su formulación en la metáfora, alma de la poesía” y

el enfrentamiento entre “metáfora” y “lugar común”, que aparece casi como tema central del *Prólogo* y que estaba totalmente ausente en las *Ideas*. En otras palabras, en 1909 y de modo no muy distinto al de sus teorías de 1901, la metáfora es uno de los principales recursos para renovar el lenguaje literario, ya que hallar “imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez” (1994: 92). Pero sobre todo, y junto a la rima y al verso libre, la metáfora resulta ahora el principal superviviente de la renovación modernista e incluso el remedio también para superar el “lugar común” y los propios tópicos generados por esa literatura. Sería además un recurso casi infinito o inagotable, en cuanto que “el lenguaje es un conjunto de imágenes, comportando, si bien se mira, una metáfora cada vocablo” (1994: 92). Así pues, la ubicuidad de esta imagen retórica en *Lunario* sería una simple consecuencia de las inquietudes artísticas lugonianas inherentes al modernismo, pero ahora concebida además no solo como una consecuencia metafísica de la ley de la analogía sino, y en un terreno más práctico y utilitario, como un recurso con el que el lenguaje poético puede evitar su propio anquilosamiento. Es como si el experimentalismo modernista, y en particular el recurso a la imagen y a la metáfora, hubiera servido a Lugones para percibir las posibilidades que estos recursos tendrían de crear un mundo aún más autónomo o independizado del mundo referencial y también de los tópicos literarios, un mundo en continuo movimiento figurativo o expresivo y sin otro límite que la propia imaginación y las reglas de las formas literarias.

Lo más lógico sería entonces entender el texto principal de *Lunario* como una puesta en práctica de las ideas del *Prólogo* si bien siempre habría que precisar que, a nivel discursivo, ese prólogo en cuanto manifiesto y algunos paratextos en cuanto funciones abstractas o normativas, estarían exentos de la intención deconstructora o crítica que Lugones aplica en el resto del volumen. Es decir, lo que McGann ha llamado la condición textual

también “las metáforas infundiendo a las cosas el alma de los seres con quienes las comparan, o simplemente poniendo a las cosas en acción para compararlas, las suponen vida y las personifican” (2018: 127). Por su lado en el *Prólogo* Lugones afirma que “la enmienda de tal vicio [el lugar común] consiste en que como el verso vive de la metáfora, es decir, de la analogía pintoresca de las cosas entre sí, necesita frases nuevas para exponer dichas analogías, si es original como debe” (1994: 90).

del libro (1991) implica la existencia de una heterogeneidad de discursos que, en este caso, se concreta en la dicotomía entre el prólogo por un lado y el título y el texto principal del volumen por otro. Un caso especial podría ocuparlo el paratexo que aquí he llamado *blasón* y que tiene una densidad metafórica evidente, bien se lea como una imagen visual de ese prólogo y del resto del libro o bien se lea en su dimensión más psicológica si también se atiende a sus posibles dimensiones autoriales. Más puramente informativos me parecen el título y el índice si bien el primero no puede ocultar que su finalidad y ya muy vanguardista ironía acaba invadiendo el total del volumen (salvo el solemne prólogo) y el segundo tampoco consigue esconder esa tendencia de Lugones a aplicar unas ordenaciones y estructuras matemáticas o casi geométricas a sus libros. En este sentido el índice sería también otra muestra de ese mundo analógico al que pertenece el mundo representado en sus textos, bien en la filosofía implícita en su uso de la metáfora bien en ese conjunto de metáforas y similitudes concretas de la luna con el resto del universo, sea en sus parcelas humanas, animales, vegetales o minerales. Así, el hecho de que el *Prólogo* no contenga metáforas, de que su lenguaje pertenezca a un discurso teórico metapoético y no propiamente lírico y que sus dos menciones explícitas a la luna se mantengan en ese nivel es una especie de confirmación de su pertenencia al nivel más formal y reglado de lo literario²⁷.

Pero, como apuntaba al comienzo, en una lectura totalizante del volumen este estado de constante ebullición de metáforas entra en fricción con el discurso regulador que es propio de los paratextos, pues las funciones de estos son precisamente las de enmarcado y contención del texto principal. Por el contrario, el texto principal, considerado aislada y especialmente en su lirismo, desempeña una función diferente, propiamente elocutiva y no normativa, más estética y menos referencial, y caracterizada también por una densidad connotativa claramente más profunda. Obviamente, esta especie

²⁷ Las dos menciones son las siguientes: “Y ahora, dos palabras de índole personal. Tres años ha, dije, anunciando el proyecto de este libro ‘...Un libro entero dedicado a la luna. Especie de venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida’”; “¿Existía en el mundo empresa más pura y ardua que la de cantar a la luna por venganza de la vida?” (1994: 97).

de tensión semántica es más marcada en los textos literarios que en los referenciales, y alcanzaría su cima más alta en los más líricos o en aquellos en los que el lenguaje pretende independizarse del mundo exterior, como creo que ocurre con *Lunario* y, en general, con todas las vanguardias. Sin embargo, al mismo tiempo, en el espacio físico del libro ocurre que los paratextos son un elemento omnipresente, pues no se dan solo en los marcos más generales o exteriores del libro (el título, el índice, el *blasón*) sino también en la mayoría de las parcelas en que se divide el texto principal, es decir, a través de los títulos de las secciones o de sus poemas y relatos particulares. Así, en este sentido, lo que en realidad se produce al final, es una lectura en constante tensión semántica, llena de idas y venidas desde el mundo casi autónomo creado por las imágenes y las metáforas hasta el mundo referencial y normativo implícito en la mayoría de los paratextos y en los esquemas que ordenan y jerarquizan el conjunto de los textos. Estas limitaciones que los paratextos imponen a las imágenes son incluso más marcadas en el caso de *Lunario* si tenemos en cuenta que la mayoría de sus metáforas son técnicamente metáforas impuras o incluso simples comparaciones en cuanto que el lector siempre conoce el referente real (la luna). Por ello ese mundo real y quizá más unívoco y menos analógico de lo que piensa Lugones, sigue siempre presente y, al fin y al cabo, sigue siendo la norma de lectura de todos y cada uno de los poemas. En este sentido, los momentos en que esa autonomía de la metáfora o de la imagen habría sido más marcada, los constituirían los poemas cuyos paratextos particulares fueran también irónicos o connotativos, como puede ser el caso de “Jaculatoria lunar” o “Plegaria de carnaval”. Pero el hecho de que el conjunto de los paratextos no sea exclusivamente connotativo e incluya otros de contenido más denotativo hace del total del libro una especie de campo de continua tensión semántica, algo que por otro lado es, voluntaria o involuntariamente buscado, uno de los más claros anuncios del espíritu iconoclasta de las vanguardias²⁸.

En un aspecto más particular hay que notar también que el empleo de metáforas se concentra sobre todo en los poemas y no tanto en narraciones

²⁸ Sobre el obvio papel y repetida y crucial importancia de la metáfora en la práctica totalidad de los vanguardistas hispanoamericanos, puede (y debe) consultarse el enciclopédico trabajo de Gloria Videla que menciono en la bibliografía.

y piezas teatrales donde, quizá con la excepción de “La novia imposible”, las referencias a la luna son más bien denotativas y donde su modulación se justifica por su aparición como motivo o complemento de una historia principal controlada por las acciones de los protagonistas. Lo que tendríamos entonces sería lo que quizá Lugones habría pretendido indirectamente en el *Prólogo*, es decir, el hecho de que la metáfora, sobre todo en su empleo más común, es más bien connatural o propia de la lírica pero no tanto de la épica o lo dramático, cuya dependencia de la mimesis realista y de las acciones de los personajes es mucho más marcada. Desde este punto de vista, *Lunario* es una buena muestra de hasta dónde puede llegar esa libertad expresiva y la libertad de usos de los géneros literarios, en el sentido de que la naturaleza más formal y subjetiva de la lírica permite mucha más apertura y flexibilidad mientras que la dependencia de la realidad objetiva de la épica y el drama hace que esa apertura y esa creatividad tenga que discurrir por cauces estrechos. Lo que, a pesar de estos condicionamientos, sí puede afirmarse es que en *Lunario* el empleo de la metáfora sería la clave de la tensión semántica entre su texto principal y la mayoría de sus paratextos y, en este sentido, la clave de la lectura de su dialéctica interna considerado en su totalidad textual.

A través de *Lunario* hemos visto también que el uso sistemático de la ironía ha permitido la ampliación de los ámbitos de representación del motivo de la luna. Aunque quizá los autores franceses que inspiraron a Lugones, fundamentalmente Laforgue, pudieron hacer o apuntar representaciones semejantes, da la impresión de que solo él llegó a estos extremos y a estos logros. Lo que ocurre entonces en muchos poemas individuales y en todo el libro en general es la convivencia de momentos líricos y tradicionales de la luna con otros más vanguardistas o innovadores y desmitificadores, como es sobre todo el caso del emblemático “Himno a la luna”. El resultado final es único, pues se trata de una combinación singular para su momento histórico en el que un motivo tan clásico y casi atemporal encuentra simultáneamente su consagración y su irónico cuestionamiento. En cierta manera esta especie de contradicción puede entenderse también como una nota vanguardista más, pues las vanguardias, como cualquier discurso iconoclasta, siempre necesita de la presencia explícita o implícita del discurso que pretende cuestionar y esto hasta el punto de convertirse a veces en una especie de reivindicación del

mismo. En este sentido, *Lunario* es una buena muestra de toda esa relación dialéctica que suele ser la nota más destacada de los momentos culturales de transición. Finalmente y como muestras adicionales de esta tensión entre lo irónico y lo consagrado en *Lunario*, podrían incluirse también otros binomios paralelos y confirmatorios, como pueden ser la alternancia entre el feísmo y el preciosismo, entre lo solemne y lo paródico, o entre lo lírico y lo prosaico, notas todas ellas que también se han listado repetidamente como propias de ese poemario.

Por otro lado y como no podía ser menos, la viabilidad de esa abundancia de metáforas en los textos más líricos del volumen, parece confirmar las propias teorías de Lugones en el *Prólogo*. Así, por un lado, quedaría probada la viabilidad o la realidad de un universo analógico, en el sentido de que la luna tendría sus simbolistas *correspondances* con todas las parcelas del resto del universo, es decir, tanto con minerales, como con vegetales y animales, y con los demás astros y los humanos, así como con las diferentes particularidades de estos, fueran positivas o negativas. Bajo esta perspectiva, las diferencias entre los seres particulares serían más bien aparentes, como indica la teosofía, el universo sería uno y único y la literatura, y especialmente la poesía y el poeta, sería el recurso más apropiado para identificarla y recuperarla. Por otro lado, la posibilidad de fabricar poemas a base de una continua enumeración de metáforas, en este caso referidas a la luna pero de hecho trasladables a cualquier ser particular de ese universo, habría permitido también desvelar las cualidades o las posibilidades de la literatura y en especial de la lírica, de construir su propio mundo y de reflejar el universo con sus propios recursos y en sus propios textos. En este sentido cada poema o texto de *Lunario* sería a la vez una renovación artística y una muestra de la casi total autonomía del lenguaje que proponen las vanguardias y también una nueva cala o parcela o muestra tangible y concreta de ese mundo analógico.

Pero, al mismo tiempo, y ya para concluir, todos estos logros no pueden ocultar algunas de las tensiones internas del volumen ni la existencia de unas leyes propias de la literatura que ni siquiera un texto tan renovador como *Lunario* puede romper. Como muestra más clara tendríamos esa asimetría entre un texto programático como *Prólogo*, combativo y necesitado de objetividad, y la casi totalidad del resto del volumen, invadido por la

ironía y el distanciamiento, un distanciamiento que en absoluto se da en un prólogo plenamente interiorizado por el poeta. Otro ejemplo más, muy propio de Lugones, sería la tensión entre la ordenación de los poemas en función de criterios que exigen orden y concierto y que recogen paratextos como el índice y, por otro lado, la especie de desaforada libertad presente en su empleo de la metáfora o en su recurso a la ironía. Aunque creo que, en el libro como conjunto, esto queda quizá equilibrado, el hecho de que algunos textos o géneros sean impermeables a un discurso distinto (su prólogo en este caso) muestran que en *Lunario* esa tensión sigue siendo una dialéctica sin resolver, quizá porque en realidad no hay solución posible. Otro ejemplo podría ser también la asimetría entre los diferentes géneros y subgéneros literarios de los textos del volumen, que pueden resultar unidos por su aparición en el mismo y, en cuanto conjunto, romper el monolitismo que habría caracterizado a la literatura tradicional, pero que individualmente siguen mostrando las fronteras mutuas y los límites de cada uno de ellos. Así, el empleo de la metáfora que Lugones, apoyado en la ley de la analogía, proponía como vehículo de la libertad sería curiosamente una de las mejores pruebas de esas limitaciones genéricas y propias del funcionamiento interno de la literatura pues, en último término, su uso no podría independizarse totalmente de las leyes de la mimesis literaria y mucho menos en aquellos géneros que como la épica o la narrativa tienen en esa imitación el eje de su funcionamiento. Aun así, es claro que *Lunario* habría revelado estas limitaciones por haber llevado al extremo ya en 1909 las posibilidades de la metáfora de crear ámbitos exclusivamente literarios. Y esto no solo no es un mérito pequeño sino que además, por haber sido practicado a través de un motivo tan único y tradicional, sigue siendo un modelo único y quizá aún no superado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AVILÉS, Tirso de (1991). *Armas y linajes de Asturias y antigüedades del Principado*. Oviedo: GEA.
- BLAVATSKY, Helena P. (1978/1979). *The Secret Doctrine*, 3 vols. Madras/London: The Theosophical Publishing House.
- BORGES, Jorge L. (1956). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Pleamar.

- CAVALLARI, Héctor M. (1986). “El *Lunario sentimental*, de Leopoldo Lugones: parodia textual y configuración discursiva”. *Revista Iberoamericana*, n.º 52.137: 895-907.
- FERNÁNDEZ DE PERICO, Margarita (1994). “*Lunario sentimental* y el desprestigio de la luna romántica”. *Thesaurus*, n.º XLIX.3: 558-563.
- GENETTE, Gerard (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIUSTI, Roberto (1909). “Leopoldo Lugones (A propósito de *Lunario sentimental*)”. *Nosotros*, n.º III. 6-7: 290-303.
- HALTY FERGUSON, Raquel (1981). *Laforgue y Lugones: dos poetas de la luna*. London: Tamesis Books.
- JENSEN, Theodore W. (1975). “El pitagorismo en *Las fuerzas extrañas* de Lugones”, *Otros mundos, otros fuegos. Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*, Donald A. Yates, ed. East Lansing: Latin American Studies Center, 259-307.
- LÓPEZ-FANJUL DE ARGÜELLES, Carlos (2019). “Las figuras heráldicas en los libros de caballerías”. *Janus* 8: 199-241.
- LUGONES, Leopoldo (hijo) (1963). *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Centurión.
- LUGONES, Leopoldo (1897). *Las montañas del oro*. Buenos Aires: Imprenta Jorge A. Kern.
- (1905). *Los crepúsculos del jardín (poesías)*. Buenos Aires: Moen y Hermano.
- (1909). *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Anold Moen y Hermano.
- (1919). *Las montañas del oro*. Buenos Aires: Editorial Rioplatense.
- (1926). *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Gleizer.
- (1952). *Obras poéticas completas*. Pról. Pedro Miguel Obligado. Madrid: Aguilar.
- (1994). *Lunario sentimental*. Edición de Jesús Benítez. Madrid: Cátedra.
- (2018). “Nuestras ideas estéticas”. Edición de Pedro L. Barcia. *Lugones desconocido. III. Estudios esotéricos*. Buenos Aires: Docencia, 125-134.
- MCGANN, Jerome J. (1991). *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press.
- MACLEAN, Marie (1991). “Pretexts and Paratexts: the Art of the Peripheral”. *New Literary History*, n.º 22.2: 273-279.
- MARTÍNEZ DOMINGO, José María (2019). “La arquitectura de *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones: la analogía universal y las taxonomías de lo fantástico”. *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 96.5: 534-552.
- (2021). “Sobre las taxonomías de lo fantástico. Paratextos y autor implícito en *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones”. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo fantástico*, n.º IX.2: 179-212.

- MARÚN, Gioconda (2000). “Einstein y los orígenes del expresionismo: *Lunario sentimental* (1909) de Leopoldo Lugones”, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Florencio Sevilla Arroyo, ed. Madrid: Castalia, 242-250.
- MATHEW, Imogen (2018). “Can the Preface Broker a Realist Pact in Fantastic Fiction?”. *Australasian Journal of Victorian Studies*, n.º 22.1: 82-97.
- MORELLO-FROSCH, Marta (1964). “Metáfora cósmica y ciudadana en el ‘Himno a la Luna’, de L. Lugones”. *Revista Iberoamericana*, n.º 30. 57: 153-161.
- NAVARRO, Carlos (1964). “La visión del mundo en el *Lunario sentimental*”. *Revista Iberoamericana*, n.º 30. 57: 133-152.
- OLEA FRANCO, Rafael (2023). “Una violeta fantástica: ‘Viola Acherontia’, de Leopoldo Lugones”. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, n.º 11(1): 45-66.
- PHILLIPS, Allen W. (1958). “Notas sobre una afinidad poética; Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*”. *Revista Iberoamericana*, n.º 23.45: 43-64.
- PREMAT, Julio (1997). “*Lunario sentimental* o la palabra inhallable. Reflexiones sobre la profusión lugoniana”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 23.46: 199-210.
- RASMUSSEN, Anders Juhl (2015). “Genre and Paratext”, *Copenhage Studies in Genre*, 2, Sune Auken, Palle Schantz Lauridsen y Anders Juhl Rasmussen, eds. Copenhague: Forlaget Ekbatana, 125-152.
- ROGGIANO, Alfredo (1976). “Qué y qué no del *Lunario sentimental*”. *Revista Iberoamericana*, n.º 42. 94: 71-77.
- SAINZ DE MEDRANO, Luis (2024). “La vanguardia desde el modernismo”. *Cervantes Virtual*, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-vanguardia-desde-el-modernismo/>.
- SALES DASÍ, Emilio J. (2003). “Una primera aproximación a la heráldica de las continuaciones caballerescas del *Amadís de Gaula*”. *Emblemata*, n.º 9: 219-230.
- SCARI, Robert M.(1976). “Enumeración caótica y poetización de lo feo en el *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones”. *Revista Chilena de Literatura*, n.º 7: 143-151.
- SHOENTJES, Pierre (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria (2001). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

APÉNDICE

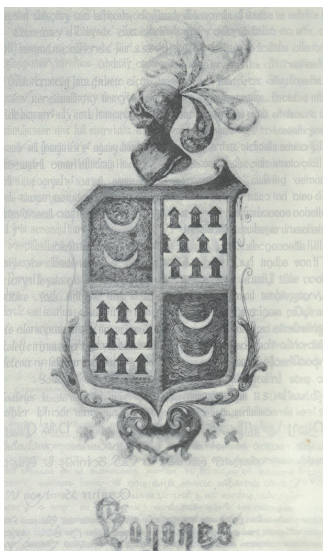


Imagen 1. Escudo de la familia de Leopoldo Lugones (Lugones, 1994: 98).

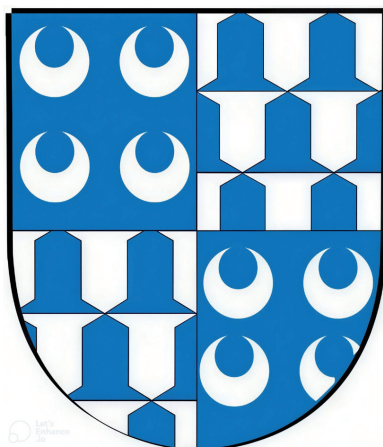


Imagen 2. Escudo del municipio de Lugones, en Asturias (España) (fuente Wikipedia).

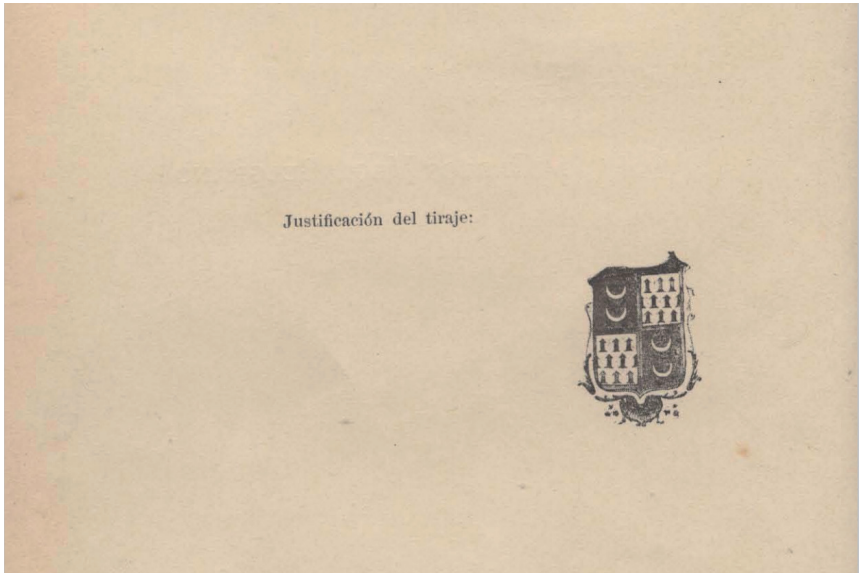


Imagen 3. Escudo de Lugones reproducido en *Las montañas del oro* de 1997, como ilustración de la “Justificación del tiraje” (Lugones 1897: v).

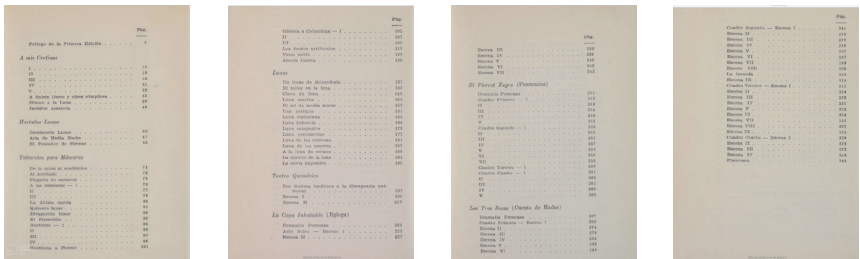


Imagen 4. Páginas del índice de la segunda edición de *Lunario* (1926).

