

Leopoldo Lugones por Jorge Luis Borges *Un discurso que no puede exceder sus propios márgenes*

Ernesto.— Pero... ¿es realmente la crítica un arte creador?

Gilberto.— ¿Por qué no habría de serlo? Trabaja con materiales y los pone dentro de una forma a un tiempo nueva y deleitosa. ¿Qué más puede decirse de la poesía? En realidad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de una creación.

Oscar Wilde, *El crítico como artista*.

“Reconozcamos que lo que se ha dicho ya no se dice más, y que una expresión no vale dos veces, no vive dos veces, que toda palabra pronunciada está muerta y que sólo obra en el momento en que se la pronuncia”.

Antonin Artaud, *Terminar con las obras maestras*

El dilema de los críticos practicantes

Hacer crítica de la crítica literaria implica emprender un camino de develamiento de las estrategias puestas en juego por un crítico para validar su análisis de una obra literaria, los elementos que voluntariamente recorta para su razonamiento y justificación —aquellos sobre los cuales focaliza su mirada— tanto como las porciones excluidas, los elementos segregados... Esta sintonía de elecciones y omisiones que el crítico ejecuta para realizar su labor constituye la base sobre la cual funda su opinión, con el propósito de persuadir a los potenciales receptores. Un análisis metacrítico debería reponer estas operaciones.

Hacer crítica de la crítica literaria ejercida por un escritor implica considerar ciertas problemáticas específicas de dicho campo. Más de una vez se han señalado las diferencias cualitativas de los trabajos críticos elaborados por un escritor, un “crítico practicante” en términos de T.S. Eliot, y aquellos producidos por un “crítico universitario”, un “crítico literario *puro*”.

Para diferentes teóricos, las divergencias entre una y otra crítica se evidencian en las diferentes modalidades que el discurso crítico adquiere en uno y otro caso (Panesi, Pastormerlo), en el predominio de marcas de subjetividad (Piglia, Rodríguez Monegal), en el impacto que este tipo de lecturas puede generar, en ciertas circunstancias históricas —y quizás el caso de Borges lector de Lugones se transforme en un ejemplo paradigmático, como intentaré demostrar— en el mapa de la tradición literaria, en la historia de la recepción de ciertos textos y en la formación de un nuevo público.

Responde Piglia, en una entrevista realizada por Mónica López Ocón:

“¿Qué uso de la crítica hace un escritor? Esa es una cuestión interesante. De hecho, un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que se desvía y ficcionaliza: hay un exceso en la lectura que hace Borges de Hernández o en la lectura que hace Olson de Melville o Gombrowicz de Dante; hay cierta desviación en esas lecturas, un uso inesperado del otro texto (...) una lectura un poco excéntrica y siempre renovadora”¹.

Para Piglia, un crítico-escritor siempre lleva a cabo una operación de *sobreinterpretación* de los textos literarios que critica. Crea, inventa, ilumina y oscurece ciertas zonas que lo emparentan con su propia escritura, con su concepción personal de lo que es escribir, y en cierto sentido: hace dialogar su crítica con la ficción. Entiende el ejercicio crítico como una operación de creación, a la manera de la teoría que expresa *El crítico como artista*:

“La crítica más elevada, pues, es más creadora que la creación, y el objetivo esencial del crítico es ver el objeto tal como no es realmente en sí mismo” (51)².

“La crítica superior es a un tiempo creadora e independiente; es, en realidad, un arte en sí teniendo la misma relación que la labor creadora con el mundo visible de la forma y el color o el mundo invisible de la pasión y el pensamiento”(64).

Esta hibridación característica de la crítica de escritores se pone en evidencia a partir de lo que Jorge Panesi denominó *problemas de contacto*:

“La relación entre la práctica crítica y la literaria se estrecha; las ideas teóricas pasan como material a la producción de literatura, y los escritores, o bien escriben crítica, practican la crítica, participan en los espacios donde la crítica polemiza (...) Se trata de relevar la distancia variable que la crítica mantiene con otros discursos: desde la sumisión territorial, la alianza, el intercambio, el préstamo, la adaptación al territorio, y la fusión, hasta la separación, la delimitación, la pugna y la guerra discursiva”³.

A estos mismos problemas de contacto se refiere Tzvetan Todorov cuando analiza la obra de Sartre, Blanchot y Barthes, y se interroga sobre la crítica “que se convierte en una forma de literatura”, por ejemplo, en Sartre. (Después veremos que esta definición puede ser aplicada a la obra crítica y a la obra ficcional de Borges, tomando como ejemplo la figura de Leopoldo Lugones). Todorov sostiene que:

“Sartre es un polígrafo: no hay fronteras herméticas entre su filosofía, su crítica e incluso su ficción”⁴.

Además de la fuerte vinculación entre crítica y ficción, la crítica de escritores se caracteriza por centrarse en determinados tópicos.

¿Cuáles serían los aspectos literarios sobre los que suelen detenerse los críticos-escritores al analizar obras ajenas? Según Piglia:

¹ Ricardo Piglia, “La lectura de la ficción”. Entrevista de Mónica López Ocón (Tiempo Argentino, 24 de abril, 1984). En *Crítica y ficción*. Ediciones Fausto. S.R. Pg.17.

² Oscar Wilde, *El crítico como artista*. Ensayos. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires. S.A.

³ Jorge Panesi, “Las operaciones de la crítica: el largo aliento” en *Las operaciones de la crítica*. Giordano-Vázquez comp. Ed. Beatriz Viterbo. Buenos Aires. S.R. Pg.12.

⁴ Tzvetan Todorov, *Crítica de la crítica*. Paidós, Barcelona, 1991. Pg.49.

“La crítica que escriben los escritores plantea siempre y de un modo directo el problema del valor. El juicio de valor y el análisis técnico, diría, más que la interpretación. Los escritores intervienen abiertamente en el combate por la renovación de los clásicos, por la relectura de las obras olvidadas, por el cuestionamiento de las jerarquías literarias”⁵.

La crítica ejercida por un escritor sobre la obra de otro autor puede ser entendida como valorativa e ideológica en tanto, en virtud de tener un conocimiento interno y activo de los productos escritos, más que interpretar un texto: lo enjuicia técnicamente. En la misma entrevista, López Ocón expone la teoría de la ensayista italiana María Corti que dice que *el escritor que escribe crítica tiene una competencia por encima del crítico que sólo hace crítica puesto que él es un productor de textos y eso le confiere un conocimiento interno de las obras literarias*. Deberíamos pensar si la crítica que ejerce un escritor es “más competente” o superior, o simplemente se trata de una crítica cualitativamente distinta, en la que podemos reconocer ciertas marcas del discurso que la diferencian de la ejercida por un crítico académico. Según Sergio Pastormerlo, para definir la crítica de los escritores:

“Bastaría con invertir los rasgos que definen las modalidades más académicas de la crítica universitaria. Se trata de una crítica, por ejemplo, que no borra las marcas de la subjetividad: las valoraciones se exponen de una manera directa y está escrita en primera persona”⁶.

Estas particularidades de la crítica de escritores son aspectos que varios teóricos identificaron en la obra de Jorge Luis Borges. Como afirma Emir Rodríguez Monegal⁷, Borges ostenta una interpretación muchas veces personal y arbitraria:

“Como crítica de practicante que es, la suya tiene una cuota muy alta de subjetividad (...) su crítica es iluminadora pero no siempre del tema que trata, sino del crítico mismo”

“La única manera de acceder a la crítica literaria de Borges es por el camino que ha indicado T.S. Eliot (...) al hablar de los críticos Eliot ha señalado que hay dos especies: el crítico literario puro y el crítico practicante. Este último estudia aquellos problemas que debe resolver como creador y desdeña (o falsea) los que estorban a su propia invención. Una consideración sumaria de los trabajos críticos de Borges demuestra que a través del análisis de obras ajenas, de problemas generales, de estética, de discusiones filosóficas, Borges busca orientarse en su propio laberinto” (413).

Otra de las características que se han señalado repetidas veces sobre la crítica de escritores *es el carácter polémico de su discurso*. Intervienen como creadores, como directos interesados en la crítica de las creaciones ajenas. Para Rodríguez Monegal:

“Esta vocación de polémica es un rasgo que caracteriza, en general, a la crítica de los escritores, que a diferencia de la crítica más académica no disimula las tensiones y las luchas que tienen lugar en el espacio de la crítica o de la literatura” (415).

Haciendo un repaso rápido de algunos conceptos esbozados sobre la crítica de escritores, podríamos decir que se la caracteriza como un tipo de crítica que tiende a la “subjetivación” de sus razonamientos, que hace uso de recursos tradicionalmente pertenecientes a la literatura e incluso ficcionaliza; que se detiene en el análisis de los elementos estructurales de un texto, en la consideración de problemas narrativos y que utiliza recursos propios del discurso polémico, promoviendo nuevos recorridos de lectura en función del lugar que el escrito-crítico ocupa dentro del canon literario local.

Borges lector de Lugones

La primera época crítica de Borges, la década del '20 –específicamente los artículos publicados en las revistas Martín Fierro, Inicial, Sur, y los ensayos críticos contenidos en *Discusión* (principios del '30)– se caracterizó por el énfasis puesto en desprestigiar ciertas categorías literarias empleadas por el Modernismo, y en especial, por Lugones: la escritura ornamental —la elección de las palabras a partir de su sentido acústico-decorativo—, el alejamiento de un tipo de escritura que convoque los sentimientos del poeta y despierte la sensibilidad del lector, la poesía verbal escrita “en voz alta”, la despreocupación por el ambiente de las palabras (especialmente la alternancia de diferentes registros), el exceso retórico, musical, métrico, del artificio; el acento puesto en la *forma* literaria y no en el *contenido* (o, en sus palabras, en la “eficacia” del texto).

Lo llamativo de la crítica de los primeros tiempos de Borges es que parece trascender el mero ámbito de la literatura y desplazarse, por metonimia, del libro al autor, como podemos percibir en el siguiente ejemplo:

“Así lo presintieron los clásicos, y si alguna vez rimaron baúl y azul o calostro y rostro, fue en composiciones en broma, donde esas rimas irrisorias caen bien. Lugones lo hace en serio. A ver, amigos, ¿qué les parece esta preciosura?: “ilusión que las alas tiende / en un frágil moño de tul / y al corazón sensible prende / su insidioso alfiler azul”. Esta cuarteta es la última carta de la baraja y es pésima, no solamente por los rípios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. Esta cuarteta indecible, pavota y frívola es resumen del *Romancero*. El pecado de este libro está en el no ser: en el ser casi libro en blanco, modestamente espolvoreado de lirios, moños, sedas, rosas y fuentes y otras consecuencias vistosas de la jardinería y la sastrería. De los talleres de corte y confección, mejor dicho”⁸.

La crítica de Borges parece atacar a la persona de Lugones, ir más allá del *Romancero*, especialmente por el énfasis puesto en la “miseria espiritual”, en el “pecado” y en “lo insignificativo de su alma”. La metáfora que utiliza en su crítica le permite a Borges caricaturizar, por la ambigüedad que comporta la imagen retórica, al mismo Lugones. La descalificación de Borges crítico de Lugones se transforma en una sátira discursiva que concibe al mundo antagonista como absurdo, que toma la forma del relato carnavalesco, marcado por la risa, la deformación de los rasgos, que apela a complicidad del lector para desprestigiar el discurso del otro.

⁵ Ricardo Piglia, “La lectura de la ficción”. Op.cit. Pg.18.

⁶ Sergio Pastormerlo, “Borges crítico” en Variaciones Borges. The journal of the Jorge Luis Borges Center for studies and documentation. University of Aarhus, Denmark. Marzo de 1997. Pg.12.

⁷ Emir Rodríguez Monegal, “Borges como crítico literario” en La palabra y el hombre N°31. II época. Julio, 1964. México.

⁸ Jorge Luis Borges, en Revista Inicial N°9, 1926.

La *superstición de estilo* y la *superstición de perfección* son para Borges dos elementos clave que los malos críticos buscarían identificar en toda buena obra:

“Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecnerías (la palabra es de Miguel de Unamuno) que les informarán si lo escrito tiene derecho o no a agradecerles”⁹.

Borges impugna un modo de hacer crítica, pero también un modo de hacer literatura, especialmente porque cita el ejemplo de Lugones (y a Lugones, como crítico practicante que es, también lo traiciona su propia estética al señalar en Cervantes la “falta de proporción” —imperfección— y la falta de estilo):

“Leopoldo Lugones, en nuestro tiempo, emite un juicio explícito: El estilo es la debilidad de Cervantes, y los estragos causados por su influencia han sido graves. Pobreza de color, inseguridad de estructura, párrafos jadeantes que nunca aciertan con el final, desenvolviéndose en convólvulos interminables; repeticiones, falta de proporción, ése fue el legado de los que no viendo sino en la forma la suprema realización de la obra inmortal, se quedaron royendo la cáscara cuyas rugosidades escondían la fortaleza y el sabor”¹⁰.

Responde Borges:

“Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada es la de Cervantes, y otra no le hace falta”¹¹

Las dos críticas se corresponden con las dos estéticas propias de cada creador. Las supersticiones que Borges denuncia en la crítica de Lugones son las mismas que reprocha de su literatura:

“Bajo la pluma de Leopoldo Lugones, el *mot juste* degeneró en el *mot suprenant* (...) detrás de los epítetos inauditos y de las metáforas alarmantes, el lector percibe, o cree percibir, ese grave defecto moral (...) Para el diccionario las voces azulado, azuloso, azulino y azulenco son estrictamente sinónimas; asimismo lo fueron para Lugones, que, sólo atento a la significación, no advirtió, no quiso advertir, que su connotación es distinta. Azulado y tal vez azuloso son palabras que pueden entrar en un párrafo sin destacarse demasiado; azulino y azulenco pecan de énfasis”¹².

Una crítica literaria sospechosamente similar introduce Borges en el cuento “El aleph”, publicado dos años después que el ensayo crítico donde aparece el fragmento transcrito arriba. Borges ingresa al cuento como narrador bajo la figura del escritor antagonista de Carlos Argentino Daneri, hombre que “ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur; es autoritario pero también es ineficaz”; en sus poemas hace uso de la “lima”, profesa un culto fanático de la forma, es extravagante, y escribió un poema titulado “La Tierra”. Para Borges, este poema es un “pedantesco fárrago”, un proyecto ambicioso construido de disgresiones y rasgos pintorescos que se propone “versificar toda la redondez del planeta”.

Borges narrador recrimina la escritura barroca de Daneri, la utilización y el hallazgo de neologismos como “blanquiceleste”, otra palabra cromática de la gama del azul con la que juega en la crítica y en la ficción para ridiculizar el lenguaje lugoniano, no exento del recuerdo de una obra fundamental de su maestro modernista, Rubén Darío.

De Daneri, Borges expresa en su cuento:

“Me releyó, después, cuatro o cinco páginas del poema. Las había corregido según un depravado principio de ostentación verbal: donde antes escribió azulado, ahora abundaba en azulino, azulenco y hasta azulillo. La palabra lechoso no era bastante fea para él; en la impetuosa descripción de un lavadero de lanas, prefería lactario, lactinoso, lactescente, lechal”¹³.

No es difícil percibir que el cuento dialoga con la crítica de una manera evidente. No sólo por la ejemplificación mediante las mismas palabras sino por datos concretos de la vida de Lugones: fue bibliotecario (de la Biblioteca del Maestro), tildado de fanático y autoritario (Lugones fue sucesivamente anarquista, socialista, partidario de los Aliados en la Primera Guerra Mundial y finalmente fascista), también es considerado el “primer escritor argentino” (en nuestro país se festeja el Día del Escritor Argentino el 13 de junio, día de su nacimiento); esta circunstancia aparece en su segundo nombre. También Borges reprocha a Daneri la voluntad de querer llevar el lenguaje al límite de su expresión intentando describir el planeta en un poema. Esto recuerda al proyecto de enriquecer el idioma nacional que Lugones proclamó en el Prólogo del *Lunario Sentimental*. El inventario de términos provenientes de la ganadería, la agricultura y la geografía aparecen en libros como las *Odas seculares*, sobre el cual escribe Borges, en 1955:

“El poeta intenta medirse con cualquier tema. El defecto del libro reside en lo que algunos han considerado su mayor mérito: la tenacidad prolija y enciclopédica que induce a Lugones a versificar todas las disciplinas de la agricultura y de la ganadería. Felizmente, hay confidencias personales que mitigan el fatigoso catálogo”¹⁴.

No solamente la poesía es blanco de sus críticas. Borges, en su ensayo “El escritor argentino y la tradición” expone una contratesis de la concepción lugoniana que considera al *Martín Fierro* como la gesta heroica de nuestra nación, tesis fuertemente defendida en *El payador*. También reprocha el “estilo farragoso” de su prosa, como por ejemplo, en *La guerra gaucha*. Afirma sobre esta obra:

“Lugones se propuso en *La guerra gaucha* superar en su propio campo a los españoles, y prodigó todas las palabras posibles”¹⁵.

Del libro de Daneri, Borges comenta:

“Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polyolbion*, esa epopeya topográfica en la que Michael Drayton registró la fauna, la flora, la hidrografía, la orografía (...); estoy seguro de que ese producto considerable, pero limitado es menos tedioso

⁹ Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector”(1930) en *Discusión*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1998. Pg.57. Publicado originalmente en 1932.

¹⁰ Leopoldo Lugones, *El imperio jesuítico*. Citado por Borges en *Discusión*. Op.Cit.Pg.59.

¹¹ J.L.Borges, “La supersticiosa ética del lector”. Op.cit. Pg.60.

¹² Jorge Luis Borges y Bettina Edelberg, *Leopoldo Lugones*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1998. Pg.94. Publicado originalmente en 1955.

¹³ J.L.Borges, *El Aleph*. Emecé Editores S.A. Buenos Aires, 1995. Pg. 251.

¹⁴ J.L.Borges y B. Edelberg. Op. cit. Pg. 37.

¹⁵ J.L.Borges y B.Edelberg. Op.cit. Pg. 95.

que la vasta empresa congénere de Carlos Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta" (248).

A Borges, el "exceso de lenguaje" le parece una cualidad reprochable y lamentable en la obra de un escritor. En *La supersticiosa ética del lector*, expresa:

"Decir de más una cosa es tan de inhábiles como no decirlo del todo" "la descuidada generalización e intensificación es una pobreza y así la siente el lector"¹⁶.

En la Revista *Sur*, en 1942, Borges escribe un artículo que se titula "Sobre la descripción literaria". Allí ejemplifica ejemplos fallidos utilizados en la poesía y en la narración. Cita a Lugones:

"Oh luna que diriges como sportswoman sabia por zodiacos y eclípticas tu lindo cabriolé..."¹⁷

Para Borges este tipo de fragmentos:

"sufren de una leve incomodidad. A una indivisa imagen sustituyen un sujeto, un verbo y un complemento directo, Para mayor enredo, ese complemento directo resulta ser el mismo sujeto, ligeramente enmascarado (...) En el jocoso apóstrofe de Lugones, la luna es una sportswoman que dirige "por zodiacos y eclípticas un lindo cabriolé" –que es la misma luna. Los defensores de ese desdoblamiento verbal pueden argumentar que el acto de percibir una cosa –la frecuentada luna, digamos- no es menos complicado que sus metáforas, pues la memoria y la sugestión intervienen; yo les replicaría con el principio taxativo de Occam: No hay que multiplicar en vano las entidades. Otro método censurable es la enumeración y definición de las partes de un todo"¹⁸.

En el prólogo de *Lunario sentimental*, Lugones había expresado su deseo de enriquecer el idioma y la obligación que el escritor tiene de sumarse a esta labor:

"El lenguaje es un conjunto de imágenes (...) hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma (...) El lugar común es malo a causa de que acaba perdiendo toda significación expresiva por el exceso de uso"¹⁹.

Si en la literatura triunfara el lugar común, se envilecería el idioma. La rima, elemento esencial del verso moderno, también cumple un papel fundamental en el enriquecimiento de la lengua. Expresa Lugones:

"La rima numerosa y variada determina asimismo nuevos modos de expresión, enriqueciendo el idioma (...) El verso moderno vive de la metáfora"²⁰.

El prólogo de *Lunario sentimental* genera polémica. Borges en su ensayo "Roberto Godel: Nacimiento del fuego", responde, con ironía:

"Lugones, poeta no indigno de recordar a Hugo, crítico más adicto a la intimidación que a la persuasión ha simplificado hasta lo monstruoso nuestros debates literarios. Ha postulado una diferencia moral entre el recurso de marcar las pausas con rimas, y el de omitir este artificio. Ha decretado luz a quienes ejercen ese artificio, sombra y perdición a los otros"²¹.

Las rimas, en Lugones "son meras habilidades, son deliberados juegos retóricos y no trascienden el plano literario"²²

Lugones expone su proyecto de buscar nuevos modos de expresión, de hallar un lenguaje que engendre un extrañamiento, una desautomatización de las formas lingüísticas cristalizadas por el uso. Borges advierte sobre el efecto de estos excesos:

"Lugones, en efecto, presenta una de las mayores colecciones de metáforas de la literatura española. Es innegable que estas metáforas son originales y, a veces, muy hermosas; su desventaja es ser tan visibles que obstruyen lo que deberían expresar; la estructura verbal es más evidente que la escena o la emoción que describen". Borges afirma no estar a favor de la frase torpe o del epíteto chabacano, sino que afirma que la voluntaria omisión de la metáfora, el ritmo y el hipérbaton nos prueba que "la pasión del tema tratado manda en el escritor, y esto es todo. La asperidad de una frase le es tan indiferente a la genuina literatura como su suavidad"²³.

Un repaso de la crítica global de Borges demuestra que lo que más repudia de la escritura de Lugones es la ostentación verbal de su estilo, y no menos importante es *la falta de emoción*. Para Borges, una obra, para ser genuina, debe tratar un tema "con pasión". Se lamenta del exceso de "telas, crepúsculos, jardines, suspiros, estanques y fragancias [que] invaden la poesía" de *Los crepúsculos del jardín*, uno de los libros lugonianos donde se percibe la influencia de Samain, de Hugo y del Modernismo, que fue acusado de plagio de una obra del uruguayo Herrera y Reissig. Borges analiza una estrofa del poema "Romántica" y lo utiliza como ejemplo del libro entero:

Fúnebre es tu candor adolescente
Que la luna sonámbula histeriza
Y el perfume de nardo decadente
En que tu alma pueril se exterioriza.

Afirma Borges:

"En este libro, Lugones logra una mayor destreza formal, no así un mayor rigor. Su empeño es ser original y no se resigna a sacrificar el menor hallazgo. Cada adjetivo y cada verbo tiene que ser inesperado. Esto lo lleva a ser barroco, y es bien sabido que lo barroco engendra su propia parodia. De este volumen, acaso inaccesible al gusto de nuestro tiempo, perduran algunas composiciones (...) el sensible poema *El solterón*, cuyo atribulado protagonista, a diferencia de otros del libro, parece real"²⁴.

¹⁶ J.L.Borges, "La supersticiosa ética del lector". *Op.cit.* Pg. 62.

¹⁷ J.L.Borges, "Sobre la descripción literaria" en Revista *Sur*, Buenos Aires, año XII N°97. Octubre del 1942.

¹⁸ J.L.Borges, "Sobre la descripción literaria" en Revista *Sur*, Buenos Aires, año XII N°97. Octubre del 1942.

¹⁹ Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*. Prólogo a la primera edición. 1909. Pg.9-10.

²⁰ Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*. Prólogo a la primera edición. 1909.

²¹ J.L.Borges, "Roberto Godel: Nacimiento del fuego" en *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Alianza Editorial S.A. Madrid, 1998. Pg.112. Publicado originalmente en 1975.

²² J.L.Borges y B. Edelberg. *Op.cit.* Pgs.33-35.

²³ J.L.Borges, "La supersticiosa ética del lector". *Op.cit.* Pg. 62.

²⁴ J.L.Borges y B. Edelberg. *Op.cit.* Pg.32-33.

Nuevamente acá, de una manera más distanciada y analítica que apasionada y descarnada como la crítica de los años '20 y '30 en que se burlaba de la estética de jardinería y talleres de corte y confección, Borges reprocha a estos versos la "falta de sangre", la frialdad, la ausencia de verosimilitud. A excepción de un poema: "El solterón", que "parece real". Esta afirmación ejemplifica la idea que expresa en *Discusión*, donde sostiene que un poema paga el elevado precio de la perfección con su propia "alma":

"La página de perfección, la página de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño, es la más precaria de todas. Los cambios del lenguaje borran los sentidos laterales y los matices; la página perfecta es la que consta de esos delicados valores y la que con facilidad mayor se desgasta. Inversamente, la página que tiene vocación de inmortalidad puede atravesar el fuego de las erratas, de las versiones aproximativas, de las distraídas lecturas, de las incomprensiones, sin dejar el alma en la prueba. No se puede impunemente variar (...) ninguna línea de las fabricadas por Góngora; pero el Quijote gana póstumas batallas contra sus traductores y sobrevive a toda descuidada versión" (61).

Borges expresaba en 1931, en el ensayo "La postulación de la realidad" su hipótesis de que la imprecisión es tolerable y hace verosímil a la literatura porque "a ella propendemos siempre en la realidad"²⁵. El estilo acartonado, construido con el diccionario, sensible a la elección de los términos por su rareza y extravagancia e indiferente al registro, que aspira a la perfección, le permite a Borges poner en duda si Lugones fue o no un poeta:

"Nadie discute que Lugones sea un gran poeta; esta definición, aplicada en general a escritores de producción abundante, acepta la presencia de irregularidades y cierta grandilocuencia. Paradójicamente, resulta más difícil decidir si fue o no poeta. La dificultad es sólo verbal. Si, para tipificar la poesía, pensamos en Anacreonte, en Keats, en Verlaine, en Garcilaso o, entre nosotros, en Enrique Banchs, hombres de tono íntimo, quizá no podamos incluir en esta categoría a Lugones. En cambio, si pensamos en Píndaro, en Milton, en Hugo, en Quevedo, es evidente que también Lugones tiene derecho a la fama de poeta"²⁶.

Para Borges, el poeta debe dejar traslucir la pasión en su obra, buscar un "tono íntimo". Así define su prioridad al escribir: buscar la emoción. Reclama en la obra de Lugones la confesión privada que convoque en el lector un sentimiento de confianza y lo conmueva, que torne a la poesía "verosímil", espiritual; reclama para el escritor que deje de ser un "frío arquitecto de la palabra". ¿Pero a qué se referirá Borges con "emoción"? ¿cuál será la variable empírica que se corresponda con esta categoría literaria? Esta es una regla que se repite una y otra vez en Borges, y que a veces lo hace contradecirse. Algunos ejemplos:

Cuando define el período Barroco, Borges lo desacredita como "esa etapa en que el arte propende a ser su parodia y se interesa menos en la expresión de un sentimiento que en la fabricación de estructuras que buscan el asombro". Denuncia que el defecto "esencial" del Barroco, de carácter ético, radica en revelar la vanidad del artista, aunque luego sostiene que "Ello no impide que la pasión, que es elemento indispensable de la obra estética, se abra camino a través de las deliberadas simetrías o asimetrías de la forma, y nos inunde, espléndida".

En el prólogo que escribe sobre Evaristo Carriego, resalta "la pasión de su voz".

Opina de Lugones que "Rara vez confía su intimidad. Una vaga congoja, no una gran pena, revela que está enamorado" y dice que Darío "alcanza aquello que Lugones no alcanzará, tal vez, en toda su vida: un vínculo amistoso con el lector, la confianza íntima. Detrás de la magnificencia verbal y de los hallazgos métricos se vislumbra el destino trágico de Darío".

El final de libro que Borges y Edelberg escribieron sobre Lugones termina de la siguiente manera, con una anulación del distanciamiento crítico entre vida y obra: Lugones fue "un hombre que, sin saberlo, se negó a la pasión y laboriosamente erigió altos e ilustres edificios verbales hasta que el frío y la soledad lo alcanzaron".

En "La supersticiosa ética del lector" reprocha a los críticos la permanente búsqueda de la perfección de un texto, en detrimento de la emoción: "no se fijan en la eficacia del mismo, sino en la disposición de sus partes. Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida, más bien"²⁷.

Para entender la teoría sobre el "tono íntimo de la poesía" que subyace en las palabras con que Borges parece invalidar el título de poeta a Lugones y luego, como en una concesión piadosa que no queda del todo clara, se lo otorga, resulta necesario considerar que este juicio crítico proviene de un poeta, y que un poeta que escribe crítica utiliza el espejo de otro escritor para defender su propia poética, a la manera de un manifiesto. La crítica se transforma así en un ejercicio de ejemplificación de lo que el escritor considera escribir bien, como directo interesado, y por ende, en una simplificación literaria.

Pero ¿cuál es la concepción de poeta que subyace en los poemas borgianos? En el poema "Browning resuelve ser poeta", aparecen los siguientes versos:

Por estos rojos laberintos de Londres
Descubro que he elegido
La más curiosa de las profesiones humanas
(...)
Este polvo que soy será invulnerable.
Si una mujer comparte mi amor
Mi verso rozará la décima esfera de los cielos concéntricos;
Si una mujer desdeña mi amor
Haré de mi tristeza una música
Un alto río que siga resonando en el tiempo

El poema "El sur" dice lo siguiente:

Desde uno de tus patios haber mirado
Las antiguas estrellas
Desde el banco de sombra haber mirado
Esas luces dispersas
Que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar
Ni a ordenar en constelaciones
Haber sentido el círculo del agua
En el secreto aljibe,
El olor del jazmín y la madreSelva,

²⁵ J.L.Borges, "La postulación de la realidad" en *Discusión*, *Op.cit.* Pg.88.

²⁶ J.L.Borges y B. Edelberg. *Op.cit.* Pg.50.

²⁷ J.L.Borges, "La supersticiosa ética del lector" *Op.cit.* Pg.58.

El silencio del pájaro dormido
El arco del zaguán, la humedad
Esas cosas, acaso, son el poema.

Y algunos fragmentos del "Poema de los dones" expresan:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
Esta declaración de la maestría
De Dios, que con magnífica ironía
Me dio a la vez los libros y la noche

De esta ciudad de libros hizo dueños
A unos ojos sin luz, que sólo pueden
Leer en las bibliotecas de los sueños
Los insensatos párrafos que ceden

(...)

¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¡qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?

En los poemas metaliterarios que anteceden se puede apreciar una reflexión sobre qué es ser poeta y qué es un poema. Un poeta es alguien que escribe algo "real" a partir de sus propias experiencias vividas. El amor correspondido inspira un verso celeste; el desengaño amoroso, una tristeza que se prolonga en el tiempo gracias al polvo invulnerable: el cuerpo humano transformado en libro. Pero a su vez, hay dos versos que permiten una doble lectura: "Si una mujer comparte mi amor / Mi verso rozará la décima esfera de los cielos concéntricos / Si una mujer desdeña mi amor / Haré de mi tristeza una música" puede aludir al lector, que se identifica plenamente con las palabras del poeta y se trasmuta en él prolongando el mensaje atemporal del libro.

En "El sur", el poema es la traducción a palabras de una experiencia sensorial: silencio, sonido, luces, olor. "Esas cosas, acaso, son el poema", y a la vez, ese mismo lenguaje simple y convencional, despojado de un artificio que medie entre objeto y texto, es el lenguaje con que debe escribirse la poesía.

En el "Poema de los dones" podemos claramente advertir la experiencia autobiográfica de la ceguera, la obsesión por las bibliotecas, la filiación con la filosofía de Schopenhauer, la presencia del doble-otro.

Todorov, en el libro *Los géneros del discurso*, expone tres teorías sobre la poesía. Las teorías ornamental, afectiva y simbolista:

"La teoría ornamental de la poesía es la de la gran corriente de la retórica clásica (...) Dos expresiones tienen el mismo sentido, pero uno lo formula de una manera más bella, más adornada; es ésta la que conviene a la poesía. Los adornos poéticos están al servicio del gusto, no contribuyen a la instrucción. (...) Según la teoría afectiva, hay una diferencia entre lo que designan las palabras en la poesía y lo que designan fuera de ella: aquí poseen un contenido intelectual, nocional, conceptual; allá emotivo, afectivo o patético. (...) la diferencia entre poesía y no-poesía reside en el contenido mismo de lo que está dicho: en aquélla se trata de los sentimientos; en ésta, de las ideas"²⁸.

Para Borges, es el acento puesto en la "forma", la "tecniquería" lo que impide la consolidación de un tono íntimo en Lugones, lo que le permite poner en duda si Lugones escribe poesía o no. La única obra que aplaude es la publicada en 1912, escrita y dedicada a su mujer, Juanita Luján, *El libro fiel*. Borges opina, sobre este libro:

"Es la obra que mejor parece corresponder a una exigencia íntima. En otros libros se adivina el deliberado propósito de versificar determinados temas; en ellos, el autor, en lugar de abandonarse a la emoción, cumple una tarea que se ha impuesto. En éste, en cambio, el tono es confidencial".

En el año 1955, Borges publica en colaboración con Betina Edelberg un largo ensayo crítico sobre la obra de Lugones, que se postula como "una introducción a la obra de Leopoldo Lugones" con el objetivo de "proponerla a la curiosidad del lector y esbozar un principio de orientación por su poblado ámbito" mientras que deja a "otros" el trabajo de realizar "exhaustivos análisis estilísticos y la historia de un hombre solitario, orgulloso y valiente, cuyos libros despertaron la admiración, pero no el afecto, y que murió, tal vez, sin haber escrito la palabra que lo expresara"²⁹. En la Revista *El Hogar*, en 1956, del día 6 de enero de 1956, Borges responde, en una entrevista que se titula "¿Cómo ve usted el año 1956?":

"Se va a publicar en 1956 un libro que escribí con Betina Edelberg sobre Leopoldo Lugones. Ese libro puede considerarse como una introducción crítica a la obra de Lugones, para estimular el gusto por la literatura de este gran escritor argentino y fomentar el estudio de su obra"³⁰.

En este libro, Borges deja de lado el discurso polémico de rabiosa desautorización de Lugones y atenúa la violencia verbal de los primeros tiempos. Sin embargo no es cierto que se despoja de su rechazo literario hacia él. El "gesto" de arrepentimiento y de humilde homenaje forma parte de su proyecto literario global de descalificación, si no en el aspecto personal, al menos en el aspecto literario. La vacilación entre la alabanza y el vituperio, la polémica, la compasión y la identificación son elementos que conforman un discurso crítico de Borges que a veces se torna contradictorio.

En la primera parte del ensayo, en ediciones posteriores a la de 1955, se reproduce la dedicatoria de su libro *El hacedor* (1960) que Borges consagra a Lugones. En esta dedicatoria se representa una escena ficticia donde vemos a Borges entrar en la Biblioteca (no en la Biblioteca del Maestro, de la calle Rodríguez Peña, sino en la actual de la SADE, calle México, que es sólo un detalle que sirve para señalar cómo han cambiado las cosas desde aquellos tiempos). Borges entra para regalarle su libro a Lugones y éste, convertido en dócil personaje manejado por el narrador, lo acepta. Borges expresa:

"Si no me engaño usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío. Ello no ocurrió nunca, pero esta vez usted vuelve las páginas y lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz, acaso porque la práctica deficiente le importa menos que la sana teoría".

²⁸ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Editores Sudamericana, Caracas, 1991. Pg. 109.

²⁹ J.L. Borges y B. Edelberg. *Op. cit.* Pg. 7.

³⁰ J.L. Borges. "¿Cómo ve Usted el año 1956?" en *Revista El Hogar*. 6 de enero de 1956.

¿A Borges le hubiera gustado realmente que a Lugones le gustara algún trabajo suyo? ¿o a Borges le hubiera gustado que a él mismo le gustara algo de lo escrito por Lugones? Esta concesión póstuma resulta llamativa en tanto la direccionalidad de los ataques siempre fueron de Borges hacia Lugones, y no al revés.

Estela Canto, en un libro "sin bibliografía" describe una operación similar de homenaje póstumo:

"Él [Borges] había *decidido* admirar a Lugones y en las *Obras completas* de 1972 lo evoca con admirable docilidad. Era una actitud canónicamente establecida (...) Una noche de noviembre de 1985 (...) yo había llevado conmigo el *Lunario sentimental* de Lugones. Durante muchos años, le dije, he querido comentar estos poemas contigo. Leí unos cuantos poemas al azar. Borges se ruborizó, se movió incómodo en su asiento; finalmente, dijo: Sí, es cierto, son horribles. Vamos, lee otros. Leí otros. La impresión se confirmó. Cuando salimos del restaurante dijo algo que yo ya le había oído decir varias veces, pero con una nueva entonación: ¡Pensar que la gente de mi generación creía que escribir bien era escribir como Lugones!. Esta vez la frase sonaba como una excusa. Y añadió, reflexivamente: ¿sabes una cosa, Estela? En esos versos no hay una sola percepción real. Está buscando la rima, el efecto, y eso es todo. Ahí no hay nada sentido, vivido"³¹.

Borges escribe en su dedicatoria que Lugones "lee con aprobación algún verso acaso porque en él ha reconocido su propia voz". Borges acepta, de alguna manera, que la voz de Lugones se encuentra contenida en la suya, que es su precursor, una figura ineludible dentro de la tradición nacional cuya influencia no se puede evitar aunque sí se puede rechazar. Se reconoce como su "fatal alumno". La dedicatoria continúa:

"Mi vanidad y mi nostalgia han armado una escena imposible. Así será (me digo), pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado".

Este fragmento encierra una idea que posteriormente fue expresada por Borges en su *Antología poética de Francisco de Quevedo*:

"Acaso nadie, fuera de su ostensible rival y secreto cómplice, Góngora, ha paladeado el castellano, el peculiar sabor de cada palabra y de cada sílaba, como Don Francisco de Quevedo y Villegas, caballero de la Orden de Santiago y señor de la Villa de la Torre de Juan Abad"³²

"He equiparado a Góngora y a Quevedo, que es costumbre contraponer. El tiempo borra o atenúa las diferencias. Los adversarios acaban por confundirse; los une el común estilo de su época"³³.

Borges transcribe un soneto ("Menos solicitó veloz saeta...") y, después de transcribirlo, expresa:

"Es un soneto típico de Quevedo y lo escribió Góngora. Hermanos enemigos, el culteranismo y el conceptismo son dos especies antagónicas del género barroco".

Para Borges, Góngora y Quevedo, rivales y cómplices a la vez, están inexorablemente unidos y a la vez confundidos en un mismo estilo y en una misma época; el tiempo atenúa las diferencias, la cronología confunde los símbolos de uno y de otro, borrando las diferencias. Tal vez uno haya podido escribir algo diferente a la sombra del otro, como Borges reconoce que el Ultraísmo es heredero del Modernismo, y fundamentalmente de Lugones:

"Opinamos (...) que la rima es menos imprescindible de lo que cree Leopoldo Lugones. La importancia de esa opinión fue considerable. Nos permitió no parecer lo que éramos: involuntarios y fatales alumnos —sin duda la palabra continuadores queda mejor— del abjurado *Lunario sentimental*. Lugones publicó ese volumen en el año 1909. Yo afirmo que la obra de los poetas de Martín Fierro y Proa (...) está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario* (...) Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones. Nadie lo señaló, parece mentira (...) Hacíamos bien: teníamos derecho a ser otros"³⁴.

¿Borges y Lugones son para Borges como Quevedo y Góngora? En este punto, resulta difícil no emparentar la crítica de Borges con la ficción, el contagio y el contacto evidente entre una y otro. Góngora y Quevedo se parecen a Borges y Lugones. Borges y Carlos Argentino Daneri también son Borges y Lugones. Borges pudo entregar *El hacedor* a Lugones inventando una escena imposible en 1960, no en la Biblioteca del Maestro sino en la biblioteca de la SADE, y darle así un final "feliz", de "reconciliación" a los pasados odios personales. La idea del doble, de la comunión de los adversarios, conviven en el epitafio-crítico y en el epitafio-homenaje.

En el largo ensayo crítico publicado en 1955, se pueden leer las siguientes observaciones:

"El genio de Leopoldo Lugones es fundamentalmente verbal. No hay una página de su numerosa labor que no pueda leerse en voz alta, y que no haya sido escrita en voz alta".

La obra de Lugones es una de las máximas aventuras del castellano" (15).

"Para Lugones, el ejercicio literario fue siempre la honesta y aplicada ejecución de una tarea precisa, el riguroso cumplimiento de un deber que excluía los adjetivos triviales, las imágenes previsibles y la construcción azarosa. Las ventajas de esa conducta son evidentes; su peligro es que el sistemático rechazo de lugares comunes conduzca a mera irregularidades que pueden ser oscuras o ineficaces (...) [Lugones] adoleció de dos costumbres muy españolas: la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente. Sin embargo en algunos poemas de tono criollo, empleó con delicadeza un vocabulario sencillo; esto prueba su sensibilidad y nos permite suponer que sus ocasionales fealdades eran audacias y respondían a la ambición de medirse con todas las palabras. Fatalmente muchas de aquellas novedades se han anticuado pero la obra, en conjunto, es una de las mayores aventuras del idioma español (...) Lugones quiso incorporar a su idioma los ritmos, las metáforas, las libertades que el romanticismo y el simbolismo habían dado al francés"³⁵.

³¹ Estela Canto, *Borges a contraluz*. Espasa biografías, Espasa-Calpe, Madrid, 1989. Pgs. 275-276.

³² J. L. Borges, *Antología poética de Francisco de Quevedo*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1998. Pg. 7.

³³ J.L. Borges, *Op. Cit.* Pg.14-15.

³⁴ J.L. Borges y Bettina Edelberg, "Las nuevas generaciones literarias". *Op. Cit.* Pg. 78-79.

³⁵ J.L. Borges y Bettina Edelberg. *Op.cit.* Pg. 12.

Borges reconoce que aquellas afirmaciones del prólogo de *Lunario sentimental* que tanta polémica habían ocasionado, que habían desatado las furiosas filípicas en la Revista *Martín Fierro*, permitieron que la obra de este escritor se transformara en una de las “mayores aventuras” del idioma. Si bien Borges reconoce la ineficacia de su propuesta, entiende que la originalidad del autor está en ese proyecto que tan rigurosamente practicó. Ahora las fealdades son “audacias”, su ejercicio literario es “honesto” y posee “genio” verbal.

Su otra importancia, como ya ha sido señalado, radica en la enorme influencia que tuvo en las generaciones posteriores:

“Desde el ultraísmo hasta nuestro tiempo, su inevitable influencia perdura creciendo y transformándose. (...) Alcanzar en un medio indiferente una obra tan fértil y tan plena es una empresa heroica” (...) “Hasta la reacción contra el modernismo, que se observa a partir de mil novecientos veintitantos, es consecuencia o parte del modernismo, y hereda su ímpetu” (25).

Borges escribe más tarde un prólogo para la *Antología poética de Leopoldo Lugones*, cuyos textos él mismo selecciona. En ella, se enumeran algunos ejemplos de “diabluras” (que antes eran “miserias espirituales”):

“Recordemos algunas de sus diabluras: boj-reloj, apio-Esculapio, sarao-cacao, copos- Atropos, garbo-ruibarbo, oréganos-llérganos, insufla-pantufla, picara-jícara, homgos-oblongos, orla- por la, petróleo-mole o, náyade-haya de, pretéritas-in vino veritas, apoteosis-dosis. En la pipa de kif, Valle-Inclán prosigue ese juego”.

El reconocimiento póstumo que Borges hace de Lugones tal vez tenga que ver con lo que Borges mismo escribió en un ensayo crítico de 1929, sobre Paul Groussac:

“No hay muerte de escritor sin el inmediato planteo de un problema ficticio, que reside en indagar —o profetizar— qué parte quedará de su obra. Ese problema es generoso, ya que postula la existencia posible de hechos intelectuales eternos, fuera de la persona o circunstancias que los produjeron; pero también es ruin, porque parece husmear corrupciones. Yo afirmo que el problema de la inmortalidad es más bien dramático. Persiste el hombre total o desaparece. Las equivocaciones no dañan: si son características, son preciosas”³⁶.

O, en palabras de Alfonsina Storni, en 1938:

“El valor de los creadores no se mide por sus caídas, sino por el alcance, a lo alto, de sus catapultas y por lo insustituible de algunos de sus acentos, captaciones o alzamientos”³⁷.

Esta misma idea es revelada por Borges, luego de la muerte de Lugones, en *Sur*:

“Decir que acaba de morir el primer escritor de nuestra república, decir que acaba de morir el primer escritor de nuestro idioma, es decir la estricta verdad y es decir muy poco (...) En vida, Lugones era juzgado por el último artículo ocasional que su indiferencia había consentido. Muerto, tiene el derecho póstumo de que lo juzguen por su obra más alta”³⁸.

Esta reacción irracional que los escritores y críticos contemporáneos tienen luego de la noticia de la muerte de Lugones, esta recuperación de Lugones escritor por un motivo tan ajeno a su obra como es su muerte, es la que le hace exclamar, mordaz y victorioso, a su hijo, el comisario Leopoldo Lugones, en las palabras preliminares a la edición póstuma de *El payador*:

“El Payador es, con la glorificación de Hernández, la declaración de la justicia póstuma para con el gaucho, y póstuma había de ser, claro está, en virtud de esa regla fatal y aciaga, según la cual la equidad histórica, que es decir el reconocimiento de la verdad, sólo llega a los hombres después de su muerte. Tan certísimo esto, que con el propio Leopoldo Lugones sucede ahora mismo. Mordido en vida por la jauría –sabroso bocado ¡válgame Dios!- que no le perdonó lo que el Destino habíale dado, hoy se le ensalza, bien que algunos perros de la trailla laman hogareño lo que antaño dentellearon...”³⁹.

La revista *Nosotros* adopta la misma tesitura: de ser la “simpática enemiga” de Lugones –tal como él la llamó en 1916– pasó a dedicarle un número especial en el cual colaboraron más de sesenta críticos y escritores, conmovidos por el suicidio del mismo, publicado en el invierno de 1938 con el título: “Nosotros: A Leopoldo Lugones”.

Cabe preguntarse, frente a estos hechos: ¿qué lugar ocupa el ejercicio crítico en este contexto de homenaje, de cortesía obligada ante el terrible destino del escritor defenestrado en vida? La crítica se ve seriamente comprometida en su autenticidad cuando se confunden el “corpus” y el “cuerpo” del escritor, en palabras de Derrida. La lectura de la obra lugoniana, en especial la que hace Borges, es un ejemplo paradigmático de la imposibilidad de creer que una crítica de escritores puede trascender sus propios límites y generalizarse más allá de un enfoque personal. La crítica literaria, como vimos, puede estructurarse en torno a dos operaciones ajenas por completo a toda función crítica: la alabanza o el vituperio.

La hipótesis que intenté justificar es la siguiente: Borges —cuyo resplandor de padre y de precursor todavía eclipsa la capacidad crítica de la mayoría de nosotros— con su vacilante actitud hecha de rechazos, recriminaciones, reconocimientos y homenajes a Lugones, a través del tiempo, constituye un ejemplo claro de que hacer crítica, para un escritor, significa tomar posición frente a la propia obra, validar la propia concepción de la literatura independientemente de las características propias de la obra analizada. Leer la crítica de un escritor es también, obligadamente, leer su obra literaria (especialmente en Borges, productor de ficciones críticas y de críticas ficcionales, representante privilegiado de los “problemas de contacto” que define Panesi). Borges en su crítica nos somete a su propia sensibilidad, a su propia nostalgia y arrepentimiento, a sus ambivalencias amor-odio, y este exceso emotivo determina el análisis de la obra lugoniana; es una equivocación no percibir que en este juego de realidad y ficción, de subjetividad y objetividad radica la eficacia de un discurso sumamente personal, un discurso que no puede exceder sus propios márgenes, un discurso que redefine la categoría de verdad para la crítica, reduciéndola al valor de mera anécdota.

Como sostiene Rodríguez Monegal, la crítica de Borges:

³⁶ J.L.Borges, “Paul Groussac”, en *Discusión. Op.cit.* Pg.119.

³⁷ Alfonsina Storni. Citado por Martín Priero en *Diario de poesía*. “Lugones y la nueva crítica”. Primavera de 1989.

³⁸ J.L.Borges en *Sur*, Buenos Aires, AÑO VIII, N°41, febrero de 1938 y después en la revista *Nosotros* segunda época, Bs. As., Año 3 N° 26-28 mayo-julio de 1938).

³⁹ Leopoldo Lugones (hijo), Palabras preliminares a *El payador y antología de poesía y prosa*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979. Pg. 9.

“es iluminadora pero no siempre del tema que trata, sino del crítico mismo. De ahí sus conocidas injusticias: con Lugones (que repara más tarde y póstumamente), con Góngora (por el que manifiesta siempre una curiosa parcialidad), con la ya larga serie de amigos a los que exalta en trabajos que tienen de crítica sólo la apariencia. Es verdad que Borges ha tenido también la honradez de reconocer pasados errores (honradez excepcional en el ambiente rioplatense) y de elogiar incluso a quienes lo estaban atacando. Pero estas peculiaridades de su crítica no pueden no deben ser pasadas por alto” (416).

Borges enmendó póstumamente sus iniciales “bombardeos” sobre Lugones. Logró ubicarlo en un lugar de primacía dentro de la tradición heredada, necesario para su propia formación y la de las generaciones posteriores, sin embargo nunca se reconcilió totalmente con su estilo. La única reconciliación que Borges pudo celebrar tardía e imaginariamente fue con el hombre, no con el escritor.

La crítica de escritores permite otro tipo de análisis: cuáles son las consecuencias que trae aparejada su recepción. No debemos pasar por alto, en este caso, el lugar privilegiado que ocupa Borges en el mapa literario nacional.

¿Qué impacto pudo haber generado en el resto de la crítica la negación literaria de Lugones por una figura tan elemental, tan trascendente como Borges? ¿De qué manera esta polémica pudo influir en las lecturas póstumas de Lugones? Si consideramos que la crítica es un texto cuyo objetivo es la formación de un público, cabe preguntarse qué papel pudieron haber cumplido sus lecturas en la regulación y difusión de determinada literatura, en la renovación y reafirmación del canon. Para Sergio Pastormerlo, Borges interviene en los debates importantes para la literatura nacional, y sus intervenciones tienen efectos decisivos. Sus ensayos ridiculizan ideologías, que nos parecen definitivamente absurdas:

“La crítica borgesiana suele ser violenta porque a través de ella Borges realiza fuertes operaciones sobre el campo literario argentino. Para Borges, podría decirse, la crítica es un lugar de intervenciones” (13).

Los críticos que leen a Borges a “a partir de la pregunta ¿qué hizo Borges, al escribir su literatura, con la literatura argentina? Lo leen de esa manera porque saben, o suponen, que la historia de la literatura argentina, tal como la concebimos hoy, es una invención a la que Borges contribuyó más que nadie. Si quitáramos imaginariamente a Borges de esa historia, no sólo quedaría el gran hueco de su obra sino que se produciría una larga serie de cambios, muchos de ellos anteriores a 1920, el momento en que comenzó a publicar sus textos. Para comprender el lugar que ocupa en esa historia, entonces, es necesario analizar las estrategias de Borges, sus apropiaciones, sus manifiestos, sus polémicas literarias, los efectos de sus textos críticos y de sus trabajos editoriales en la formación de un nuevo público, su relectura de la gauchesca, su intervención en debates fundamentales para nuestra literatura (...) el reordenamiento de las tradiciones y las jerarquías (...) Borges dibuja nuevos mapas en la literatura argentina, cambia de lugar, altera escalas de valor, forma un nuevo público” (15)

Para Panesi, la crítica de los escritores cumplen una papel fundamental en la consolidación del canon nacional:

“En la crítica de los escritores no sólo encontramos una modalidad diferente de discurso crítico; encontramos también una instancia decisiva que compite con esa otra poderosa instancia que es la universidad en las operaciones de selección y consagración, organización de las tradiciones, reafirmación y renovación del canon” (15).

En un dossier publicado por el Diario de Poesía, en 1989, dedicado a Leopoldo Lugones, más de veinte críticos literarios parecen incapaces, tantos años después de la polémica, de distanciarse de las reflexiones borgianas sobre este escritor, transformándose así en sus comentaristas, en sus epígonos. La portada del dossier a cargo de G. Helder y Martín Prieto expresa lo siguiente:

“¿Qué queda y qué sirve, a finales del siglo veinte, de Lugones? ¿Puede hacerse una distinción entre la “importancia” de Lugones y la de su poesía? Un hueso duro de roer —y, por lo mismo, interesante— para la nueva crítica, en el cruce de cuestiones como el gusto de cada uno y ese campo de maniobras que es la historia de la literatura”.

A continuación, transcribiré algunas de las opiniones críticas publicadas en el dossier.

Adolfo Prieto:

“Desde la etapa de iniciación, Lugones demostró un particular interés por dominar las posibilidades expresivas del idioma (...) Aquella preocupación y esta facilidad conducían al riesgo de recalar en la exterioridad del hecho literario, en la pura atención a la sonoridad y a la riqueza de los vocablos; y en el virtuosismo, esa actitud que recurre a los temas como pretextos para la destreza formal” (Adolfo Prieto, Diccionario básico de la literatura argentina, CEAL, Bs. As, 1968).

Beatriz Sarlo:

“La poesía de Lugones fue una pieza básica de la estrategia de Lugones para la construcción del escritor nacional. Esto quiere decir: escritor inevitable (...) Lugones es el espacio que hace creíble el primer Borges y Gironde: ellos no hubieran podido pensarse sólo a partir de Banchs y de Carriego. Lugones proporciona generosamente el punto de resistencia desde donde se puede escribir otra cosa (...) el vate nacional que fue Lugones hizo que el capítulo de ruptura tuviera un episodio local electrificante”.

D.G. Helder:

“Lugones no es un poeta del sentido sino estrictamente del significado. Lo que arruina aquellas pocas piezas suyas que hubieran sido otra cosa, otra cosa mejor es —lo dijo Borges, y no se me ocurre otra reprobación más severa— “la creencia de en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente”. Las fealdades en su obra son múltiples, algunas irreproducibles (...) emplea un vocabulario indiscriminado que abarca todo el espectro que va de la vulgaridad al arcaísmo (...) En todo momento veo a Lugones (...) su horror al vacío ante versos no rimados (...) Lo veo escribir sin escrúpulos las palabras crisoberilo, rusticano, chacotón, rosicler, cardamomo, etc ¡al dictado de la rima! (...) Pero ya lo dijo Valéry: un poeta es fecundo no por el número de sus versos sino por la extensión de sus efectos”.

C.E. Feiling:

"Lugones es un escritor bicéfalo. La primera cabeza que nos presenta, aquella por la que quisiéramos decapitarlo, es la del tedio, el patriotismo y la antigüedad de los manuales escolares. Una cabeza que nos gustaría regalar, convenientemente separada de su tronco (...) Las montañas de oro es un libro, a decir verdad, pésimo (...) Vocabulario, forma, ¿pasión?".

Jorge Fondebrider:

"Si el lector no está convencido de que Lugones, para lograr la rima, no habría dudado en vincular "apóstata" con "próstata" puede pasar al eterno y prolongado "A tus imperfecciones" (...) ¿Por qué Lugones recurre a imágenes tan groseras? Probablemente porque las imágenes le importan menos que mostrar su virtuosismo en el manejo de la rima, y por ella está dispuesto a sacrificar el sentido y el gusto (...) No faltarán tarados que lo elogien (...) "Lugones es desmedido y su acumulación barroca (el adjetivo es de Borges) enchastra todo (...) Lugones es un muy hábil malabarista. A mí el circo no me divierte ni me emociona".

Ricardo Ibarlucea:

"En El libro de los paisajes no faltan las virtudes pero lo cierto es que las lacras son más notorias y características de Leopoldo Lugones (...) Yo entiendo, de todos modos, que Lugones ha sido nuestro mejor poeta. Su grandeza está también en su fracaso".

Sergio Chejfec:

"¿Por qué tenemos que soportar un ladrillo como estas Odas seculares? (...) De los tantos con quienes he conversado a muy pocos les caben dudas de que *Odas seculares* es un poemario malo".

César Fernández Moreno:

"Si quisiéramos resumir en pocas palabras *El libro fiel* lo llamaríamos El amor en la rima, advirtiendo que la rima se nota mucho más que el amor".

El balance final del dossier es escrito por María Teresa Gramuglio, y lleva el título "Entierro imposible" En él trata de explicar por qué el entierro de Lugones aún no se produce, por qué a Lugones "no se lo termina de digerir":

"Estas bibliográficas, en su conjunto, no han podido dejar de reescribir la polémica sobre un Lugones bifronte, vilipendiado y admirado alternativa y simultáneamente (...) Estas bibliográficas exhiben con frescura una irreverencia implacable: denuncian el tedio, el aburrimiento, el mal gusto, lo abrumador, lo imposible de leer, lo vacío, el ripio, el lugar común, lo feo, lo vulgar y hasta lo criminal. No obstante suelen ingeniárselas como para, en algún giro, convertir el fracaso en grandeza; o, en otro, superar la mera comprobación del anacronismo y vincular con inteligencia la elección estética al proyecto ideológico (...) Y de todos los escándalos que Lugones supo provocar, hay uno que persiste y que tiene la virtud de seguir enfureciendo a los lectores: es su exceso: Demasiados versos, demasiados poemas, demasiados libros, demasiados temas (...) Por mi parte, creo que fueron los excesos los que hicieron posible no la excelencia poética de Lugones sino que Lugones hiciera posible las vanguardias del veinte (...) la poesía argentina no puede prescindir de Lugones"

Yo sostengo que todos los argumentos que expresan estas críticas ya se encuentran contenidos y desarrollados exhaustivamente por Borges, mucho tiempo antes. La falta de emoción de la escritura lugoniana, la exterioridad y superficialidad de su literatura como resultado de una excesiva preocupación por la estructura formal, la importancia de Lugones como punto de inflexión para escribir "diferente", las fealdades, la falta de pasión, las rimas groseras, las equivocaciones que son la base de su grandeza son elementos suficientemente analizados y observados por Jorge Luis Borges.

La mayoría de los críticos no sólo leyeron –muchas décadas después– un distorsionado Lugones a través de los ojos de Borges, sino que las estrategias discursivas que utilizaron para vilipendiar o para alabar alternativamente la obra literaria de Lugones son las mismas: la contradicción entre "grandezas" y "fracasos" que se sintetizan finalmente en la "gran aventura del castellano" que significa su obra, aún cuando no se termine nunca de explicar en qué radica su grandeza y esta afirmación se agote en un énfasis; el uso de un lenguaje violento y ofensivo, característico de la primera época de Borges para despreciar la obra lugoniana.

La imposibilidad de "enterrar" a este escritor, su título de "primer escritor nacional" junto con la identificación de fealdades y equivocaciones garrafales que parecen condenarlo moralmente para siempre, coinciden curiosamente con esa duplicidad que Borges siempre evidenció en su crítica. ¿Tendrá algo que ver Borges con los dilemas que todavía plantea Lugones dentro de la tradición argentina?

He elegido un ejemplo que considero paradigmático de escritor-crítico para analizar qué características adquiere el discurso que emplea, estudiar cuál es el uso que hace un crítico practicante de la obra que analiza, reflexionar sobre las posibles consecuencias que puede desencadenar el discurso crítico de un escritor consagrado en el mapa de la tradición literaria... Quizás podamos concluir que la crítica de un escritor practicante es, más que nada, un arte. Y como tal, tiene el derecho de eludir las justificaciones. ♦

Bibliografía utilizada

- *Borges en Sur* (1931-1980). Emecé Editores, Buenos Aires, 1999.
- *Borges en El hogar* (1935-1958) Emecé Editores, Buenos Aires, 2000.
- Leopoldo Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979.
- Estela Canto, *Borges a contraluz*. Espasa-calpe, Madrid, 1989.
- Tzvetan Todorov, *Crítica de la crítica*. Paidós, Barcelona, 1991.
- , *Los géneros del discurso*. Monte Ávila Editores Sudamericana, Caracas, 1991.

- Ricardo Piglia, "La lectura de la ficción". Entrevista de Mónica López Ocón (Tiempo Argentino, 24 de abril, 1984). En *Crítica y ficción*. Ediciones Fausto. S.R.
- Jorge Panesi, "Las operaciones de la crítica: el largo aliento" en *Las operaciones de la crítica*. Giordano-Vázquez comp. Ed. Beatriz Viterbo. Buenos Aires. S.R.
- Jorge Luis Borges, en *Revista Inicial* N°9, 1926.
- Jorge Luis Borges, *Discusión*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1998. Publicado originalmente en 1932.
- Leopoldo Lugones, *El imperio jesuítico*. Citado por Borges en *Discusión*.
- Jorge Luis Borges y Betina Edelberg, *Leopoldo Lugones*. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1998. Publicado originalmente en 1955.
- J.L.Borges, *El Aleph*. Emecé Editores S.A. Buenos Aires, 1995.
- -----, *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Alianza Editorial S.A. Madrid, 1998. Pg.112. Publicado originalmente en 1975.
- -----, "Sobre la descripción literaria" en Revista *Sur*, Buenos Aires, año XII N°97. Octubre del 1942.
- Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*. Primera edición. 1909.
- Sergio Partormerlo, "Borges crítico" en *Variaciones Borges*. Jorge Luis Borges Center for studies and documentation, University of Aarhus, Denmark. Marzo de 1997.
- Emir Rodríguez Monegal, "Borges como crítico literario" en *La palabra y el hombre* N°31. II época. Julio, 1964. México.
- J.L.Borges. Antología poética (1923-1977) Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- Oscar Wilde, *El crítico como artista. Ensayos*. Espasa-Calpe Argentina. Buenos Aires. S.A.
- *Diario de Poesía*, *Dossier Lugones*. Primavera de 1989. Edición a cargo de G. Helder y M. Prieto.

Lic. Marisa Martínez Pérsico

Universidad de Buenos Aires
 Universidad de Salamanca
marisamar@fullzero.com.ar

**© Todos los derechos reservados.
 Se permite la reproducción parcial
 con mención del autor.**