

**EL DILEMA DE LOS CRÍTICOS PRACTICANTES:
UN DISCURSO QUE NO PUEDE EXCEDER SUS PROPIOS MÁRGENES.
L. LUGONES A TRAVÉS DE J. L. BORGES.**

Una aproximación metacrítica.

Hacer crítica de la crítica literaria implica emprender un camino de develamiento de las estrategias puestas en juego por un crítico para validar su propio análisis, los elementos que voluntariamente recorta para su razonamiento y justificación así como las porciones excluidas, los elementos segregados. En esta sintonía de elecciones y omisiones subyace una intención persuasiva, factible de ser recuperada a través de un abordaje metacrítico.

Pero esta operación se complejiza si de la *crítica literaria ejercida por un escritor* se trata. Son evidentes las diferencias cualitativas que existen entre los trabajos críticos elaborados por un escritor -un *crítico practicante*, en términos de T.S. Eliot- y aquéllos producidos por un crítico universitario, al que llamaremos *crítico literario puro*.

Según diferentes teóricos de la metacrítica, las divergencias entre una y otra variedad se evidencian en las diferentes modalidades que el discurso adquiere en uno y otro caso (Panesi, Pastormerlo), en el predominio de marcas de subjetividad (Piglia, Rodríguez Monegal), en la influencia que este tipo de lecturas puede ejercer -y quizás el caso de Borges lector de Lugones sea paradigmático, como intentaré demostrar- en el mapa de la tradición literaria, en la historia de la recepción de ciertos textos, en el canon regional y en la formación de un nuevo público.

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*.

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 que analiza. 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. Materializa la operación creativa que enaltece Wilde:

“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 (...) 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 co-

¹ Ricardo Piglia, “La lectura de la ficción” en *Tiempo Argentino*, 24 de abril de 1984. Buenos Aires, p.17.

lor o el mundo invisible de la pasión y el pensamiento”².

La 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” (luego veremos que esta definición puede ser aplicada a la labor crítica y 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 son esos aspectos sobre los que suelen detenerse al analizar obras ajenas? Según Piglia:

“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 renova-

ción de los clásicos, por la relectura de las obras olvidadas, por el cuestionamiento de las jerarquías literarias”⁵.

La crítica de un “practicante” puede ser entendida como valorativa e ideológica porque más que interpretar un texto, lo enjuicia técnicamente: la relación de implicación es inevitable, la imposibilidad de distanciamiento resulta ineludible... En la misma entrevista, López Ocón expone la teoría de la ensayista italiana María Corti, quien afirma 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 -como quería Wilde- o se trata sólo de una labor 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 fueron identificadas hasta el hartazgo en la obra de Jorge Luis Borges. Como afirma Emir Rodríguez Monegal, este escritor 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 practi-

² Oscar Wilde, *El crítico como artista*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. 64.

³ Jorge Panesi, “Las operaciones de la crítica: el largo alienato” en *Las operaciones de la crítica*. Beatriz Viterbo, Rosario, 1998, p.12.

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

⁵ Ricardo Piglia, *Op.cit*, p.18.

⁶ Sergio Pastormerlo, “Borges crítico” en *Variaciones Borges. The journal of the Jorge Luis Borges Center for studies and documentation*. University of Aarhus, Dinamarca, 1997, p. 12.

cante. 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)⁷.

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 interesados directos que buscan auto-justificar su estética. 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 tiende a la "subjetivación" de sus juicios, que utiliza 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 echa mano a procedimientos característicos del discurso polémico, promoviendo nuevos recorridos de lectura en función del lugar que el escritor crítico ocupa dentro del canon literario local.

Borges lector de Lugones

La primera tarea crítica de Borges, escrita durante la década del '20 -específicamente para las revistas *Martín Fierro*, *Inicial*, *Sur*, así como los ensayos contenidos en *Discusión*, de principios del '30- se caracterizó por el énfasis puesto en despreciar ciertas categorías literarias empleadas

⁷ Emir Rodríguez Monegal, "Borges como crítico literario" en *La palabra y el hombre* N° 31, II época, México, 1964, p. 413.

por el Modernismo, y en especial, por Leopoldo Lugones. La escritura ornamental, la elección de las palabras a partir de su sentido acústico-decorativo, el alejamiento de un tipo de escritura que convocara los sentimientos del poeta y despertara la sensibilidad del lector, la poesía verbal escrita "en voz alta", la despreocupación por el "ambiente" de las palabras (generada por la alternancia de diferentes registros), el exceso retórico, musical, métrico, el acento puesto en la *forma* literaria y no en el *contenido* son las aristas alborotadoras de esta malograda escritura modernista. 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 se evidencia en el siguiente pasaje:

"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 ripios que sobrelleva, sino por su miseria espiritual, por lo insignificativo de su alma. Esta cuarteta indecisa, 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 trasciende el *Romancero* al hablar de la "miseria espiritual", del "pecado" y de "lo insignificativo de su alma". Así se permite caricaturizar, por la ambigüedad que comportan las imágenes, al propio Lugones. La descalificación 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, apelando a la complicidad del lector para despreciar el discurso del otro. La *superstición de*

⁸ Jorge Luis Borges en *Revista Inicial* N° 9, Buenos Aires, 1926, p. 14.

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 tecniquerías (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 éste, como crítico practicante que es, también lo traiciona su propia “concepción de la belleza” al señalar en Cervantes la “falta de proporción” y 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 (...) Prosa de sobremesa, prosa conversada y no declamada es la de Cervantes, y otra no le hace falta”¹⁰.

Las dos críticas se corresponden con dos estéticas. Las supersticiones que Borges denuncia en la crítica de Lugones son las mismas que reprocha en 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 Lugo-

nes, 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”¹¹.

Un comentario similar introduce, dos años más tarde, en el cuento “El Aleph”. Borges ingresa al cuento como narrador, encarnando 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”, que se trata de un “pedantesco fárrago”, un proyecto ambicioso construido de digresiones y rasgos pintorescos que se propone “versificar toda la redondez del planeta”. Borges narrador recrimina la escritura retorcida de Daneri, la utilización de neologismos como “blanquiceleste”, otra palabra cromática de la gama del azul con la que ridiculiza el lenguaje lugoniano, y por ende: el de Darío. Del estilo “daneriano” Borges-personaje opina:

“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”¹².

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 (fue sucesivamente anarquista, socialista, partidario de los Aliados en la Primera Guerra Mundial y

⁹ Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector” en *Discusión*, Alianza Editorial, Madrid, 1932, p. 57.

¹⁰ Jorge Luis Borges, *Op.Cit.*, pp. 59-60.

¹¹ Jorge Luis Borges y Bettina Edelberg, *Leopoldo Lugones*, Alianza Editorial, Madrid, 1955, p. 94.

¹² Jorge Luis Borges, *El Aleph*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1995, p. 251.

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 llevar el lenguaje al límite de su expresión al intentar cifrar el planeta en un solo poema... Esta recriminación 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”¹³.

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*. Borges-ensayista afirma:

“Lugones se propuso en *La guerra gaucha* superar en su propio campo a los españoles, y prodigó todas las palabras posibles”¹⁴.

Del libro de Daneri, Borges - personaje comenta:

“Una sola vez en mi vida he tenido ocasión de examinar los quince mil dodecasílabos del *Polybion*, 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 que la vasta empresa congénere de Car-

los Argentino. Éste se proponía versificar toda la redondez del planeta” (248).

A Borges, el “exceso de lenguaje” le parece una petulancia lamentable. En *La supersticiosa ética del lector*, expresa:

“Decir de más una cosa es tan de inhábiles como no decirla del todo (...) la descuidada generalización e intensificación es una pobreza y así la siente el lector”¹⁵.

En la Revista *Sur*, hacia 1942, Borges escribe un artículo que se titula “Sobre la descripción literaria”. Allí ejemplifica pasajes literarios fallidos. Y, como era de esperar, lo cita a Leopoldo:

“Oh luna que diriges como sportswoman sabia por zodíacos y eclípticas tu lindo cabriolé...”¹⁶

Para Borges esta clase de versos:

“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 zodíacos 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”¹⁷.

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:

¹⁵ Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector”, p. 62.

¹⁶ Jorge Luis Borges, “Sobre la descripción literaria” en *Revista Sur*, Buenos Aires, año XII, Nº 97, 1942, p.27.

¹⁷ Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, p. 27.

¹³ Borges y Edelberg, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁴ Borges y Edelberg, *Op. cit.*, p. 95.

“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”¹⁸.

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”¹⁹.

El prólogo de *Lunario sentimental* desata una polémica en el campo literario local contemporáneo... Y Borges, en su ensayo “Roberto Godel: Nacimiento del fuego” le responde con su clásica 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”²⁰.

“Las rimas, en Lugones son meras habilidades, son deliberados juegos retóricos y no trascienden el plano literario”²¹

“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 hipébaton 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”²².

Un repaso de la crítica borgiana global 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”²³.

¹⁸ Leopoldo Lugones, *Lunario sentimental*, Moen Editores, Buenos Aires, 1909, pp. 9-10.

¹⁹ Leopoldo Lugones, *Op. Cit.*, p.10.

²⁰ Jorge Luis Borges, “Roberto Godel: Nacimiento del fuego” en *Prólogo con un prólogo de prólogos*, Alianza Editorial, Madrid, 1975, p. 112.

²¹ Borges y Edelberg, *Op.cit.*, pp. 33-35.

²² Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector”. *Op.cit.*, p. 62.

²³ Borges y Edelberg, *Op.cit.*, pp. 32-33.

Nuevamente aquí, Borges reprocha la “falta de sangre”, la frialdad, la ausencia de verosimilitud. 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. 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”:

“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”²⁴.

¿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 reitera a lo largo de su vida, pero que también lo hace contradecirse. Por ejemplo, Borges califica al período Barroco 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”. Y en el prólogo que escribe a los textos de Evaristo Carriego resalta “la pasión de su voz”. Opina de Lugones que “Rara vez confía su inti-

midad. 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”. Otro ejemplo: 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”. Y por último, 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”²⁵.

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. Volviendo a lo que decíamos al principio de este trabajo, la crítica se convierte en un ejercicio de ejemplificación de lo que el escritor considera que es “escribir bien”, como directo interesado. Este espejo de Narciso, muchas veces, transforma a la crítica de un practicante en una simplificación literaria.

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

²⁴ Borges y Edelberg, *Op.cit*, p.50.

²⁵ Jorge Luis Borges, “La supersticiosa ética del lector”, p. 58.

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"²⁶.

Para Borges, es el acento puesto en la "técnica" lo que impide la consolidación de un tono íntimo (afectivo) en Lugones. Y de ahí a no cederle el "título de poeta", un solo paso. La única obra que Borges aplaude es la publicada en 1912, escrita y dedicada a su mujer, Juanita Luján, *El libro fiel*. De él afirma que es la obra que mejor parece corresponder a una exigencia íntima, por su tono confidencial.

En el año 1955, Borges publica en colaboración con Betina Edelberg un largo ensayo crítico que se postula como "una introducción a su obra" 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"²⁷. 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"²⁸.

En este libro suspende el discurso de rabiosa desautorización de Lugones y atenúa la violencia

verbal de los primeros tiempos. Sin embargo, no es cierto que se despoje de su rechazo literario. El "gesto" de arrepentimiento y de humilde homenaje forma parte de un proyecto de descalificación más amplio. La vacilación entre la alabanza y el vituperio, la compasión y la póstuma reivindicación son elementos que conforman un discurso crítico que a veces se torna contradictorio.

En ediciones posteriores a la de 1955, se reproduce la dedicatoria de *El hacedor* (1960) que Borges consagra a Lugones. En esta dedicatoria se representa una escena ficticia donde el autor entra en la Biblioteca de la calle Rodríguez Peña, de la Sociedad Argentina de Escritores, para regalar su obra a Leopoldo. Éste, convertido en dócil personaje manejado por el narrador, lo acepta. Y 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".

¿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 fue de Borges hacia Lugones, y no al revés. Estela Canto describe una operación similar, de homenaje tardío:

"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 genera-

²⁶ Tzvetan Todorov, *Los géneros del discurso*, Monte Ávila Editores Sudamericana, Caracas, 1991, p. 109.

²⁷ Borges y Edelberg, *Op. cit.*, p. 7.

²⁸ Jorge Luis Borges, "¿Cómo ve usted el año 1956?" en *Revista El Hogar*, Buenos Aires, 6 de enero de 1956, p.35.

ción 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”²⁹.

Borges escribe en su dedicatoria que Lugones “lee con aprobación algún verso acaso porque en él ha reconocido su propia voz”. Acepta que la voz lugoniana se encuentra contenida en la suya, que es su precursor, una figura ineludible dentro de la tradición nacional cuya influencia resulta insoslayable. 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”³⁰

“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”³¹.

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

“Es un soneto típico de Quevedo y lo escribí 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. Borges reconoce que el Ultraísmo es heredero del Modernismo. La idea del doble, de la comunión de los adversarios convive en el epitafio-crítico y en el epitafio-homenaje.

“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”³².

¿A qué se debe el reconocimiento póstumo que Borges efectúa de Lugones? Tal vez se cifre en la sentencia que expresó Alfonsina Storni, meses antes de su suicidio:

“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”³³.

La misma idea es revelada por Borges, 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 es-

²⁹ Estela Canto, *Borges a contraluz*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 275-276.

³⁰ Jorge Luis Borges, *Antología poética de Francisco de Quevedo*, Alianza Editorial, Madrid, 1998, p.7.

³¹ Jorge Luis Borges, *Op. Cit.*, pp.14-15.

³² Borges y Edelberg, *Op. Cit.*, pp. 78-79.

³³ Alfonsina Storni citada por Martín Prieto en *Diario de poesías*, primavera de 1989.

tricta 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”³⁴.

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 la muerte es la que provoca la respuesta mordaz y victoriosa de su hijo, el comisario homónimo, a través de 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...”³⁵.

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 que colaboraron más de sesenta críticos y escritores conmovidos por el suicidio, publicado en el invierno de 1938 con el título: “Nosotros: A Leopoldo Lugones”. Cabe preguntarse ¿qué sentido adquiere el ejercicio crítico en un contexto de homenaje? ¿La “cortesía obligada” ante el sombrío destino del escritor defenestrado en vida alcanza a cambiar el signo de su obra? La crítica literaria se ve comprometida en su autenticidad cuando se confunden el

corpus y el cuerpo. La lectura de la obra lugoniana –en especial, la que trasunta Borges– es un ejemplo paradigmático de la imposibilidad de creer que una crítica de escritores pueda trascender sus propios márgenes y generalizarse más allá de un enfoque personal. Porque se estructura a partir de dos operaciones ajenas a la textualidad: la alabanza o el vituperio. Jorge Luis Borges, con su vacilante actitud hecha de rechazos, recriminaciones, reconocimientos y homenajes a Lugones 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 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 nos somete a la marea de su propia sensibilidad, a su propia nostalgia y arrepentimiento, a sus ambivalencias amor-odio. Borges enmendó póstumamente sus iniciales “bombardeos”, pero nunca digirió el estilo lugoniano. La única reconciliación que celebró tardíamente fue con el hombre, no con el escritor. El discurso de un practicante redefine la categoría de “verdad” para la crítica, reduciéndola al valor de la anécdota. Para R. Monegal, la crítica borgiana:

“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 ni deben ser pasadas por alto”³⁶.

³⁴ Jorge Luis Borges en *Sur*, Buenos Aires, AÑO VIII, Nº 41, febrero de 1938 y después en *Nosotros segunda época*, Buenos Aires, Año 3, Nº 26, mayo-julio de 1938.

³⁵ Leopoldo Lugones (hijo), “Palabras preliminares” en *El payador y antología de poesía y prosa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1979, p. 9.

La crítica de escritores permite sondear otro terreno: el de las consecuencias que acarrea su recepción. No debemos pasar por alto, en este

³⁶ Emir Rodríguez Monegal, *Op. Cit.*, p. 416.

caso, el lugar privilegiado que ocupa Borges en el mapa literario argentino. ¿Qué impacto pudo haber generado en el resto de la crítica la negación de Lugones por una figura tan trascendente como este martinfierrista? ¿De qué manera esta polémica pudo influir en las lecturas póstumas de Lugones? ¿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 (...) 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”³⁷.

También para Jorge Panesi la crítica de los escritores cumple un 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”³⁸.

En un dossier publicado por el *Diario de Poesía*, en 1989, la opinión de más de veinte críticos literarios aparece teñida por las reflexiones borgesianas, tantos años después de la polémica... Así se transforman en sus epígonos y comentaristas. En la portada del dossier, a cargo de G. Helder y Martín Prieto, los editores se preguntan: ¿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- 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 citado dossier.

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”.

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 antigualla 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?”.

³⁷ Sergio Pastormerlo, *Op. Cit.*, p. 15.

³⁸ Jorge Panesi, *Op. Cit.*, p. 16.

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”.

César Fernández Moreno:

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

El balance final 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 “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 él.”

Es evidente que todos los argumentos que expresan estas críticas ya fueron cabalmente desarrollados por Borges, mucho tiempo atrás. 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, su importancia como punto de inflexión para escribir “diferente”, las fealdades, las rimas groseras, los yerros como plataforma de su grandeza... La mayoría de los críticos no sólo re-leyeron 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 lugoniana son las mismas: la contradicción entre “grandezas” y “fracasos” que se sintetizan finalmente en la “gran aventura del castellano”, aun cuando esta afirmación se agote en un énfasis sin elucidación.

Las consecuencias que desencadena el poderoso discurso crítico de un escritor consagrado, en el mapa de las tradiciones literarias, son análogas a los movimientos de piezas que se entrelazan sobre un tablero, en ese artístico juego de guerra llamado ajedrez. Borges, como lúdico “adversario” de Lugones, parece haber sido un diestro jugador... Porque la crítica de un escritor practicante es, ante todo, un arte. Y como tal, tiene derecho a eludir las justificaciones. ♦

MARISA MARTÍNEZ PÉRSICO
Universidad de Buenos Aires /
Universidad de Salamanca