

El íntimo adversario: Lugones

1. Introducción

En la “Advertencia preliminar” a su *Leopoldo Lugones*, de 1955, declara Borges¹ que “los propósitos fundamentales de este trabajo” son situar la obra de Lugones “en la historia de la literatura argentina y de la literatura hispanoamericana, proponerla a la curiosidad del lector y esbozar un principio de orientación por su poblado ámbito” (7). El ensayo cumple con esos propósitos, aunque entrega su más radical aporte en el capítulo “Las ‘nuevas generaciones’ literarias”, cuyo texto había aparecido en la revista *El Hogar* en febrero de 1937, es decir, un año antes de la muerte de Lugones, un año antes del discurso necrológico que Borges publicó en la revista *Sur* y que, como se recordará, comenzaba así: “Decir que ha muerto el primer escritor de nuestro idioma, es decir la estricta verdad y es decir muy poco” (81).

En aquel capítulo, escrito en respuesta a opiniones de Arturo Cambours Ocampo, dice Borges: “Yo afirmo que la obra de los poetas de *Martín Fierro* y *Proa* –toda la anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar obra personal– está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*”, al punto de que los criollistas de la vanguardia de los años veinte fueron “involuntarios y fatales alumnos –sin duda la palabra ‘continuadores’ queda mejor– del abjurado *Lunario sentimental*”. Para precisar mejor esa inesperada continuidad, escribe Borges que

Lugones exigía, en el prólogo [del *Lunario*], riqueza de metáforas y de rimas. Nosotros, doce y catorce años después, acumulamos con fer-

¹ Tapa, solapa y portada de la primera edición dan a Borges la autoría del volumen. En la página 6 se indica: “Ensayo escrito con la colaboración de Betina Edelberg”, y las iniciales “J.L.B.-B.E.” firman la “Advertencia”. Quede para otra ocasión determinar los alcances de la colaboración; a efectos de este trabajo se propone admitir a Borges como autor del libro.

vor las primeras y rechazamos ostentosamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones. Nadie lo señaló, parece mentira. (78)

La radicalidad de esa tesis –según la cual, “aunque una mera diferencia de tiempo lo quiere desmentir”, el *Lunario sentimental* (1909), *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, *Fervor de Buenos Aires* (1923), y *Alcándara* (1925) de Francisco Luis Bernárdez, resultan “esencial y realmente contemporáneos” (79-80)–, no consigue ocultar su extravagancia. En principio, ocurre que, si el uso de la metáfora fuera patrón exclusivo para señalar una filiación poética, el martinfierrismo podría resultar, también, continuación de otros movimientos, con lo que el patrón de identificación se vuelve ineficaz ².

En segundo término, el ejercicio de la metáfora no es unánime en Lugones y en los martinfierristas, cuestión que el propio Borges precisaría en numerosos ensayos.

Por último, bastaría con añadir otros componentes del discurso lírico –el repertorio léxico, las estructuras métricas y estróficas, la representación del yo poético, los sistemas culturales referidos– para que la tesis de la continuidad se lesione de muerte.

Sin embargo, la observación de Borges, enunciada en 1937 y sostenida sin enmiendas en 1955, resulta de una arbitrariedad perturbadora, y un posible esclarecimiento de ella es el objeto de este trabajo. Para eso, se estudiarán primero los ensayos de *El tamaño de mi esperanza* bajo la perspectiva de su evaluación de la poesía de Lugones, considerando tres de sus componentes más notorios, esto es, las críticas a la rima, al repertorio léxico y a la metáfora. Se pasará luego a una revisión de esas críticas tal como aparecen, casi tres décadas después, en *Leopoldo Lugones*, para determinar si, efectivamente, la tesis de la continuidad puede ser reencontrada más allá del capítulo dedicado a las “nuevas generaciones”. Al final, se expondrá una hipótesis que intenta dar cuenta de la solución que Borges ha encontrado para definir su relación con la figura y la obra de ese “hombre solitario, orgulloso y valiente, cuyos

² Una variante, también alambicada, acerca de la continuidad entre la poesía de Lugones y la de la vanguardia, aparece formulada así: “Hasta la reacción contra el modernismo, que se observa a partir de mil novecientos veintitantos, es consecuencia o parte del modernismo, y continúa su ímpetu, transformándolo” (*Lugones* 24). Y aun años después, Borges insistirá: “El modernismo renovó la métrica, el vocabulario, los temas, las imágenes y lo que podríamos llamar la respiración de la prosa y del verso. Las olvidables sectas que podríamos llamar lo sucedieron son consecuencias de esa gran libertad” (*Antología* 7).

libros despertaron la admiración, pero no el afecto, y que murió, tal vez, sin haber escrito la palabra que lo expresara" (*Lugones* 7).

2. 1926, *El tamaño de mi esperanza*

En *El tamaño de mi esperanza*, libro que en el plano teórico-crítico se convertiría en pilar del *criollismo urbano de vanguardia* (Sarlo 241), Borges coleccionó veinticuatro textos, breves en general, que con una excepción –“Las luminarias de Hanukah”– habían sido publicados durante 1925 y 1926. Si bien no se ajustan férreamente a un género predefinido y único, la crítica los admite como ensayos, la mayoría, y comentarios bibliográficos, el resto. Siete de ellos aparecieron originalmente en *Proa*, otros siete en *La Prensa*, tres en *Nosotros*, dos en *Martín Fierro*, dos en *Inicial*, uno en *Sagitario*, y el restante, en *Valoraciones*.

Con su laxitud genérica, su amplitud temática, y la diversidad tanto ideológica como estética de las publicaciones que los acogieron por primera vez, hay en los ensayos de ese volumen dos cuerpos textuales de la literatura argentina que lo recorren insistentemente.

Por un lado, una serie de ensayos configura un estudio –fragmentario, metódico, arbitrario, novedoso– de la literatura gauchesca con sus realizaciones canónicas –*Martín Fierro*, *Fausto*, *Santo Vega*–, sus modos específicos, sus mitos, sus adyacencias amables –las coplas acriolladas– o viles –el arrabalero–, sus proyecciones en el siglo XX –Guillermo Enrique Hudson, Ricardo Güiraldes, el uruguayo Fernán Silva Valdés–, formando un conjunto que corresponde articular con ensayos anteriores, incluidos en *Inquisiciones*, y posteriores, de *El idioma de los argentinos*.

Siendo numerosos, formal y críticamente audaces, esta serie de ensayos tendrá la virtud general de reorganizar la tradición literaria nacional, y otra, particular a Borges, de realizar la teoría y la práctica de la entonación criollista, es decir, la construcción de un efecto suprasintáctico que, tanto estableció una *continuidad* con una zona de la literatura argentina del siglo XIX, como constituyó una *diferencia* respecto de los tonos dominantes de esa literatura en la segunda década del siglo actual. Así, en *El idioma de los argentinos*, Borges llegará a prescribir que “el deber de cada uno es dar con su voz”, mandato que, a la vez que lo enemistaba con las voces del modernismo, lo conciliaba con la de sus “mayores”, ya que “el tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de su mano” (*Idioma* 149, 145).

De todos modos, esa prescripción, en una parte tributaria de la estética, y en otra, no menor, de la ideología, es nada más la formulación enfática y final de un programa ya inscripto en los libros anteriores; de ahí que en un ensayo de *Inquisiciones*, dedicado a Hilario Ascasubi, Borges pusiera a un lado “el hilo flojo y negligente del bendito relato” de *Santos Vega*, para reparar en “el tono del narrador”, “tono de señor antiguo que concienzudamente dice las *elles* y en cuya sala oscurecida se herrumbra alguna espada honrosa”, “tono de caballero unitario en quien persisten conmovedoras palabras del fenecido léxico criollo” (58); y de ahí, también, que en el libro siguiente reclamara “un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte”, en armonía, por ejemplo, con el *Fausto* de Estanislao del Campo, en cuya “voz no está el gaucho”, pero “están en ella la amistad y el querer, realidad que serán y fueron y son en la ubicuidad y en lo eterno” (*Tamaño* 14, 19).

A pesar de lo ostensible de esta preocupación por el tono que recorre *El tamaño de mi esperanza*, no será considerada aquí en razón de que no se harían contribuciones significativas a los valiosos estudios que le dedicaron Ángel Rama, primero, y Josefina Ludmer, después.

Se elige, a cambio, atender a la otra presencia también insistente en el volumen, sea en forma explícita o mediante alusiones que, al fin, coinciden en señalar la figura pública y la obra poética de Leopoldo Lugones.

Es rápido entender esta segunda recurrencia si se la asocia al horizonte de impugnaciones vanguardistas, en razón de que Lugones era –como Borges lo llamará años después– “el primer escritor de nuestra república”. Basta, si no, con una somera revisión de *Martín Fierro* para verificar que Lugones era centro repetido de los agravios de los escritores agrupados en la revista ³.

Más complejo es dilucidar si esa omnipresencia en los textos de *El tamaño de mi esperanza* no obedece, también, a una particular disputa personal, no muy distinta de una fascinación, que no cesará en Borges a pesar de que a lo largo del tiempo jamás consiga atribuirle un solo mérito pleno a la obra de Lugones.

³ Describiendo el lugar que la obra y la figura de Lugones ocupan en el sistema literario al momento de emergencia del martinfierrismo, escribe Beatriz Sarlo: “En Lugones se aprende a escribir: los argentinos tienen que escribir como Lugones o contra él. Y ambas opciones forman una estructura. En esta colocación central puede leerse la que Lugones tendrá para la revista *Martín Fierro*, una especie de obsesión literaria y política permanente: objeto del “Parnaso satírico”, centro de polémicas literarias, gran viejo” (219-220).

Como ocurre con la rivalidad de los antagonistas de *El duelo*, la novela de Joseph Conrad, Borges necesitó convertir a Lugones en su adversario eterno como si de él obtuviera, por inversión, su propia identidad en el sistema de la literatura nacional. Cuando ya Lugones había muerto, cuando sus libros habían perdido significación para los escritores y los lectores argentinos, Borges continuó la persecución de una figura y una obra de cuya declinación él había sido, en buena medida, responsable, pero a las que, sin embargo, sostuvo como si se tratara de su propia sombra ⁴.

En esta dirección, y comprendido como un volumen que no se desgaje en sus partes, *El tamaño de mi esperanza* puede ser leído, desde un punto de vista que interesa a este trabajo, como un libro *contra* Lugones; algo así como una obra de dos caras en la que una de ellas se aplica a impugnar sus fundamentos poéticos, mientras la otra cimenta posiciones que contradicen las de la obra que se impugna.

El comentario al *Romancero*

Por razones expositivas, aquí se prefiere comenzar por el comentario bibliográfico dedicado al *Romancero* (*Tamaño* 95-97), en el que, más allá de evaluaciones sobre la figura pública de Lugones –“... ya bien arriado a la gloria y ya en descanso del tesorero ejercicio de ser un genio permanente...”–, Borges anatemiza contra tres componentes fundamentales de su poética; a saber: la rima, el léxico y la metáfora.

En cuanto al particular uso de *la rima*, Borges determina que desencadena ripios “fatales”, imposibles de salvar por la extrañeza misma de las consonancias en que se empeña –“... si rima en *ul* como Lugones, tiene que azular algo en seguida para disponer de un azul...”–. De este modo, la autoimposición de rimas inusuales, por un lado, restringe gravemente las alternativas léxicas que permitirían salvar los ripios, y, por otro, deriva en una “obligación ridícula” del plano semántico –“Yo no sé qué les diré, pero me comprometo a pensar un rato en el brasero (arde) y otro en las cinco y media (tarde)...”–.

⁴ Agotadas las dos primeras, de 1909 y 1926, en 1961 aparecería la tercera edición del *Lunario sentimental*, incluido en la Colección Centuria que, para Ediciones Centurión de Buenos Aires, dirigían Borges y Bioy Casares. La analogía con *El duelo*, entonces, puede ser ilustrativa, pero también es inexacta; el antagonismo de los rivales en ese relato es parejamente recíproco, mientras que Lugones nunca escribió página pública que desafiara a Borges particularizándolo. Mejor será proponer la analogía con otro relato de Conrad, asociando a Borges con el marinero Marlow en su persecución del remoto *mister Kurtz* de *El corazón de las tinieblas*.

En lo que hace al *repertorio léxico* al que recurre la poesía de Lugones –“... lirios, moños, sedas, rosas y fuentes y otras consecuencias vistosas de la jardinería y la sastrería”–, Borges lo rechaza porque supone la reducción del poema a una exclusiva eficacia visual, revelando entonces “miseria espiritual”, insignificancias lírica y emotiva.

Por último, y a pesar de que ha “leído con buena voluntad” el *Romancero*, Borges observa que sus *metáforas* son innecesarias, inmotivadas, y “todo lo rebajan a cachivache”⁵. “Las cosas más sencillas y claras” Lugones “no las entiende”, de manera que “el mismo sol tiene que orificarlo y cambia en perlas el trinar de los pájaros y dice de una pobre rana que es una tecla de cristal del piano de la luna”.

Las tres líneas de descalificación son anotadas por Borges de manera sumaria, lo que se corresponde con estrategias del discurso polémico y, también, con las determinaciones espaciales propias de una revista. Sin embargo, las preocupaciones por la rima, el léxico y la metáfora recorren todo el volumen con una sistematicidad que, más allá de cierto efecto de redundancia, no sólo señala la voluntad de Borges por refutar acabadamente el patrimonio poético de Lugones, sino también su notable cuidado por la composición de un libro que exceda la simple reunión de ensayos dispersos en diarios y revistas.

Programáticamente, los juicios apenas enunciados tienen, antes o después, desarrollos puntuales, con lo que el volumen adquiere unidad y multiplica su eficacia persuasoria. A continuación se comentarán tres ensayos en los que las líneas de lectura aplicadas al *Romancero* son retomadas y expandidas.

“Milton y su condenación de la rima”

La impugnación de la rima –valor absoluto de la poesía de Lugones– fue una empresa colectiva, y nada menor, de los martinfierristas, correlato de su preferencia por los versos libres y blancos, entendidos como dispositivos liberadores del enunciado poético.

En las antípodas de Lugones, quien en el “Prólogo” al *Lunario sentimental* repitiera que “la rima es el elemento esencial del verso moderno”

⁵ Firmado con el seudónimo “Mar-Bor-Vall-Men” –Marechal, Borges, Vallejo y Méndez– en el número 30/31 de *Martín Fierro* del 8 de julio de 1926, apareció el “Romancillo, cuasi romance del “Roman-Cero” a la izquierda”, pieza humorística cuyas estrofas cerraban con estos versos: “-¡Qué malo es el ‘Roman-Cero’ / De Don Leogoldo Lupones!”.

(*Lunario* 11), fue lo habitual que los poetas de *Martín Fierro* la juzgaran un mero alarde técnico, que distraía la atención del lector de la esencial vacuidad de los poemas modernistas ⁶.

De todos modos, es en “Milton y su condenación de la rima” (*Tamaño* 105-109) donde con mayor precisión Borges argumenta contra el valor de la consonancia. Muy significativamente, no parte de declaraciones personales ni de otros poetas de la vanguardia, sino que se ampara en la extemporánea autoridad de John Milton, realizando, una vez más, su estrategia de lectura característica en los ensayos de los años veinte, esto es, la de hallar la novedad en el pasado.

Con claridad y sencillez ostensibles, el ensayo se compone de tres partes. En la primera, Borges observa la oportunidad de recuperar un texto de 1668, “en estos días en que la validez del verso blanco ha sido puesta en tela de juicio y hasta rechazada someramente por uno de nuestros más famosos poetas”. En la segunda, traduce y transcribe enteramente “The Verse”, la sección con que se abre *El Paraíso Perdido*, en razón de que allí encuentra “los tres argumentos que podemos inferirle a la rima: el argumento histórico, el hedónico y el intelectual”. Por último, la tercera parte del ensayo comenta cada uno de esos argumentos.

El *argumento histórico* es el más divulgado, y sostiene que la rima, precisamente, no es un elemento esencial de la naturaleza poética, ya que “literaturas enteras la han ignorado”, y sólo fue necesaria –según Milton y Schopenhauer– “en épocas de barbarie”, cuando los idiomas primitivos se habían corrompido. Sin que resulte explícito en el ensayo, es rápido comprender, sin embargo, que la referencia a las literaturas clásicas, donde la rima estaba ausente, comprometía directamente a Lugones, quien en esos mismos años había publicado algunos volúmenes dedicados al estudio del arte y la cultura griegas ⁷.

De los tres argumentos que expone en el ensayo, el histórico será, comprensiblemente, el que Borges menos prefiera por su sesgo arcaizante, que se malentiende con las posiciones de la vanguardia, y porque su tesis “incurre en el mismo error que la de los rimadores”, es decir, en la reducción del verso a componentes auditivos, ya sea en función de la

⁶ Véase Leopoldo Marechal: “Filípica a Lugones y a otras especies de anteayer”. *Martín Fierro*, año II, número 32, del 4 de agosto de 1926. Véase también “Retruque a Leopoldo Lugones”, en el número 26 de la revista.

⁷ Entre otros, *Las industrias de Atenas* (1919) y *Estudios helénicos* (1923). Recuérdese, además, la caracterización del *Martín Fierro* como poema épico desarrollada en *El payador* (1916).

cantidad silábica, como los clásicos, ya sea en función de la consonancia, como los modernistas⁸.

El *argumento hedónico*, por su parte, rechaza la rima por aquello mismo que los modernistas la defendían: su musicalidad, quedando entonces el problema sujeto a una cuestión de buen o mal gusto. Así, Milton no encuentra “ningún deleite musical verdadero” en la rima, y Borges la condena, de plano, por “inmusical”, determinando, ambos, que la consonancia es un efecto que pertenece al orden del ingenio y no al de la sensibilidad.

Siendo el hedónico un “argumento personal”, Borges lo comparte pero no lo considera la refutación más acertada por tratarse, seguramente, de una cuestión de grado en las distintas relaciones, entre ellas las fónicas, que las palabras de un poema establecen entre sí. De este modo, mientras Milton escribía que la rima era “cosa trivial para los oídos juiciosos”, Borges duplica esa opinión al anotar que “el consonante es la deleitación más burda de los oídos”.

Para el cierre del ensayo, Borges reserva el argumento que juzga más ajustado a la verdad y que expone –acaso sea lo fundamental– su propia concepción, no sólo de la poesía, sino de la palabra estética en general. Próximo hasta la coincidencia con las ideas de Mauthner desarrolladas en *Contribuciones a una crítica del lenguaje*, Borges funda el *argumento intelectual* en una necesaria correspondencia que debe existir entre el pensamiento y la palabra, de suerte que la escritura encuentra su naturaleza verdaderamente humana cuando su forma y su sentido acuerdan con los del entendimiento para producir “la expresión pura y precisa de una idea”⁹.

⁸ La sustitución de la cantidad prosódica de la poesía clásica por la rima de la moderna, mereció un detenido comentario de Lugones en el “Prólogo” al *Lunario sentimental*, del cual pueden citarse estas líneas: “Entonces la rima sustituyó con uno más complejo el perdido efecto musical. De aquí que la rima sea esencial para el verso moderno. Los pretendidos versos sin rima, llamados libres por los retóricos españoles, no son, pues, tales versos; y esto es, sobre todo, una ley para el endecasílabo, el más usado como tal, sin embargo; pues ninguno se aparta tanto como él de las leyes prosódicas del verso antiguo. Semejante libertad es un recurso de la impotencia, porque lo difícil en el verso es la rima, elemento esencial, como ya dije, de la estrofa moderna” (*Lunario* 10).

⁹ La obra de Borges, siempre, reclamará ser admitida como humana, por oposición a aquellos que, vitalistas o antiintelectuales, según se los considere, la juzgaban inhumana por fría, racional, calculada, geométrica, etc. Podemos dar por superados esos juicios, a condición de recordar que no cesaron de perseguir a Borges a tal pun-

Con ser el que Borges prefiera, este último argumento, no obstante, es más problemático que los anteriores si su enunciación es apareada al horizonte de las vanguardias históricas. En efecto, hay en estos ensayos de Borges de los años veinte –y lo habrá siempre en su obra– una definida predilección por el orden y un persistente disgusto por el azar o el caos como principios compositivos de una obra de arte. En este sentido, el argumento intelectual no interpela exclusivamente a Lugones y a los modernistas, abandonados irracionalmente a “la contingencia del consonante”, “al obligatorio desorden que hay en la rima”, sino que además supone una neta discrepancia con relación al valor que, por ejemplo, dadaístas, surrealistas, y aun martinfierristas como Oliverio Girondo y Raúl González Tuñón, concedían al azar, al automatismo, al desorden perceptivo.

“Ejercicio de análisis”

La línea final del comentario al *Romancero* decía “¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!” (*Tamaño* 97). Es una línea anómala en el estilo de Borges, disonante, aun, en relación con sus estrategias de cierre de los ensayos, donde evita incurrir en énfasis. Debe observarse, de todos modos, que lo ampuloso de la línea se atenúa cuando se advierte que su sentido es burlón antes que severo.

A pesar de la anomalía, el ensayo inmediatamente posterior concluye así: “¡Qué vergüenza grande, qué lástima!” (*Tamaño* 104), y es difícil no reparar en la coincidencia de ambos finales, no sólo asociados en su forma sino también en su sentido.

En el primer caso, la exclamación interpelaba de manera harto grandilocuente a los “fieles” a la poesía de Lugones, para reconvénirlos por su admiración hacia una obra que, si se admitían las evaluaciones de Borges sobre el *Romancero*, carecía de todo rasgo de valor.

En el ensayo siguiente, “Ejercicio de análisis” (*Tamaño* 99-104), la línea final tiene alcances vastísimos, casi universales –“Salvo algunos ren-

to que se obligó a defensas que bordean lo dramático. En “Indagación de la palabra”, el ensayo que abre *El idioma de los argentinos*, recuerda a “aquellos lectores que han censurado (con intención de amistad) mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra humana”, y les propone “que lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática” (*Idioma* 11). Afinísimas a estas palabras son las de Mauthner: “Sólo la naturaleza no tiene inteligencia, ni razón, ni lenguaje. El que pudiera tomar por maestra a la naturaleza sería sabio sin lenguaje” (*Mauthner* 288).

glones de Quevedo, de Browning, de Whitman y de Unamuno, la poesía entera que conozco: toda la lírica. La de ayer, la de hoy, la que ha de existir"-, lo que de inmediato la vuelve irónica, y por ello más incisiva. Sin embargo, si se reducen y se ajustan los alcances de esa hipótesis, se comprende que Borges reincide en uno de los reparos básicos que había anotado contra la poesía del *Romancero*, esto es, su recurrencia a palabras "acreditadas" de poéticas, a un repertorio léxico que, automáticamente, es decir, sin arte, sin esfuerzo intelectual, portaba una impersonal connotación lírica.

A partir de una consabida dificultad -"Ni vos ni yo ni Jorge Federico Guillermo Hegel sabemos definir la poesía"-, Borges simula el intento de inteligir la naturaleza de lo poético probando el "análisis de dos versos hechos por autorizadísima pluma y tan inadmisibles o admisibles como los de cualquier verseador". Luego de un delirante ejercicio de descomposición, que ridiculiza los de la crítica literaria¹⁰, Borges concluye en que "no hay creación alguna en los dos versos de Cervantes que he desarmado", y que, de haber alguna poesía en ellos, no es obra del poeta sino del "mentiroso prestigio de las palabritas que incluyen", como es el caso de "silencio", "noche", "mortales".

El valor teórico de este breve ensayo es notable. Establece, por una parte, una concepción del lenguaje literario como fenómeno de repetición, donde las categorías de autor o creador se disuelven irreparablemente en la más vasta e impersonal de tradición literaria. Por otra parte, puede observarse una reformulación, ahora paródica, de posiciones que, de manera algo solemne, aparecían en ensayos anteriores (*Inquisiciones* 93-104, 117-127).

Por lo demás, la crítica al uso de palabras "acreditadas", poéticamente "prestigiosas", señala, en su revés, al programa estético del propio Borges, tal como lo declara en el comienzo (*Tamaño* 11-14) y en el final (127-133) del libro; su voluntaria elección de una "pobreza" lexical a la que bastan "nueve o diez palabras que se llevan bien con mi corazón" y que, por cierto, no portaban un previo prestigio poético, como ocurre con "suburbio", "orilla", "almacén".

¹⁰ Es significativo que Borges recurra a dos versos de un soneto incluido en el capítulo XXXIV de la primera parte del *Quijote*, modelo de la parodia literaria.

“Profesión de fe literaria”

El tamaño de mi esperanza, que se abre con una enfática invocación –“A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa” (11)–, se clausura con una declaración pudorosa, de tono melancólico y confesional, en la que Borges espera escribir la página que lo justifique, “la que sea abreviatura de mi destino”, “esa página que en el atardecer, ante la resuelta verdad de fin de jornada, de ocaso, de brisa oscura y nueva, de muchachas que son claras frente a la calle, yo me atrevería a leerle a un amigo” (133).

“Profesión de fe literaria” había sido publicado en *La Prensa* el 26 de junio de 1926, apenas días antes de su edición en libro, lo que suponía una circulación más o menos extendida y también, seguramente, la preparación de un marco de recepción para el volumen. Borges justifica la escritura del texto en los “esfuerzos de incomprensión” de “dos o tres críticos”, y expone entonces un “credo literario” con cuatro fórmulas básicas, afirmativas las dos primeras, y negativas las otras dos.

Por una parte, afirma su creencia en que “toda literatura es autobiográfica, finalmente”, y resulta poética si “nos confiesa un destino” personal, como también afirma, por otra, su interés por la metáfora.

Descrie de la rima, en cambio, “por lo descarado de su artificio”, y de “la variedad de palabras”, a pesar de que “todos los preceptistas la recomiendan”¹¹.

Las críticas a la rima y al repertorio léxico ya fueron comentadas según aparecían en otros ensayos, de manera que queda por considerar la cuestión de la metáfora, figura que, como ya se dijo, forma parte del credo poético de Borges, pero respecto de la cual irá estableciendo crecientes y primordiales distancias.

A pesar de la afirmación de su uso, con la metáfora ocurre, como con otros componentes del discurso poético, que “las herramientas son trabas” para “entrometer en pechos ajenos nuestra vergonzosa verdad”. Así, “la metáfora es un desmandamiento del énfasis, una tradición de mentir, una cordobesada en que nadie cree” y, no obstante, “no podemos prescindir de ella”. En este sentido, y entre los distintos flancos de su ataque a la poesía de Lugones, el problema de la metáfora adquiere

¹¹ Véanse en *Tamaño* las críticas a la sinonimia y a la “adjetivación embustera” en el ensayo “La adjetivación”, y la defensa, por el contrario, del neologismo en “El idioma infinito” y “Palabrería para versos”.

para Borges una significación particular, en razón de que, a diferencia de lo que ocurría con la rima y el léxico prestigioso, no renunciará al tropo y se verá obligado a prescribir su realización correcta.

El único patrón de uso que encuentra Borges para “ese encuentro de hermandades imprevisibles” (*Inquisiciones* 84), no es, por cierto, su invención –“cosa llanísima, pues basta ser barajador de palabras prestigiosas para obtenerla” (*Tamaño* 129)–, ni tampoco la extrañeza en que incurrieran los modernistas en general, –en particular, Lugones, quien había determinado que “el verso vive de la metáfora, es decir de la analogía pintoresca de las cosas entre sí”, y recomendaba “frases nuevas para exponer dichas analogías”, de suerte que la metáfora, “como debe”, resulte “original” (*Lunario* 7)–, sino su grado de verdad, la obligación de que la metáfora esté “bien metida en la realidad y hecha momento de un destino que cree en ella de veras”. La brevedad de la fórmula, como Borges lo advierte en el ensayo, no disuelve su intrínseca complejidad, ya que quedan comprometidos aspectos del orden emotivo que el análisis estético no siempre consigue inteligir.

En el intento de ejemplificar su oposición con Lugones, Borges la transpondrá a dos poetas uruguayos, cuyos versos harán las veces de dobles extranjeros de la rivalidad nacional. Por un lado, dos exóticos versos de Herrera y Reissig –un nevado paisaje montaños que, drásticamente, es reducido por Borges con la referencia al cerro de Montevideo– serán evidencia de falsedad poética, pues en ellos “suceden dos rarezas” que, por no asombrar siquiera al poeta, desnudan la mera función ornamental de sus metáforas, su desconexión de toda verdad autobiográfica:

en vez de neblina hay algodones húmedos entre los que sienten frío los árboles y, además, la punta de un cerro está en éxtasis, en contemplación pensativa. Herrera no se asombra de este duplicado prodigio, y sigue adelante. (*Tamaño* 129)

Por contraste, Borges ofrece a continuación versos de Fernán Silva Valdés, poeta afín al criollismo (*Inquisiciones* 67-70), en los que la percepción extrañada de una imagen cotidiana –el trabajo de un soldador en la calle– “realiza” efectivamente la metáfora conjugando elementos que pertenecen, uno al orden de la realidad, y otro al del prodigio, lo que resulta, por lo demás, una combinación del gusto de Borges. Aun así, es la verdad de la emoción, el hecho de que el poeta no pueda sino maravillarse ante el milagro, y hasta desee “compartirlo con otros”, lo que define la necesidad de la figura y la corrección de su uso.

3. 1955, *Leopoldo Lugones*

Relectura del *Romancero*

El lector que no olvida el comentario dedicado al *Romancero* en 1926, experimenta una particular curiosidad por conocer la evaluación que Borges hizo de ese mismo libro treinta años después, al obligarse a la revisión de la obra entera de Lugones. Así, sorprende, por ejemplo, que el nuevo comentario prescindiera radicalmente de las líneas de lectura ya aplicadas, aun cuando, eligiendo otras, la evaluación del *Romancero* (Lugones 44-45) permanezca adversa. Puede decirse que los juicios cambian su modo, aunque no su sentido final.

El comentario, ahora, comienza con una ambigua descripción -“Lugones, que iba buscándose y descubriéndose en los libros que leía, ahondó en su propia intimidad, gracias a los poemas de Heine”-, que tanto puede entenderse como la caracterización de todo acto de lectura, es decir, la activación de procesos psicológicos de identificación, o como señal de la reincidencia de Lugones en “ejercicios de ventriloquia”. Por lo demás, la plena determinación de esta “influencia” inmediata, que Borges no había registrado en 1926¹², supone un juicio mordaz, sea porque la vigencia de la poesía de Heine había caducado con el romanticismo, o porque apunta al eclecticismo estético de Lugones.

A medida que transcurre el comentario, aquella ambigüedad, antes que atenuarse, se agrava, y Borges determina, a continuación, que algunos poemas del *Romancero* “permiten entrever al novelista que Lugones, tal vez, no logró ser cuando se propuso escribir novelas”, lo que muy difícilmente pueda ser entendido como un elogio pleno.

Luego, en una tercera línea de lectura, Borges opta por una fórmula paradójica, según la cual Lugones “está mucho más cerca de estos poemas” de “ropaje exótico” que de “los ejercicios descriptivos que cultivó en las *Odas seculares*”, donde, a pesar de “los temas argentinos”, “la entonación es más española que criolla” y “el vocabulario sigue exhibiendo una vanidosa riqueza”. Si bien es cierto que esa mayor cercanía entre el poeta y su poesía es, para Borges, signo de sinceridad, como quedaba establecido en los ensayos de los años veinte, no obstante

¹² En un artículo de 1939 Borges recuerda que “una pura inclinación” a Alemania lo “movió, hacia 1917, a emprender el estudio del alemán, sin otros instrumentos que el *Lyrisches Intermezzo* de Heine y un lacónico glosario alemán-inglés, a veces fidedigno” (*Sur* 29).

ocurre que los poemas de Lugones cobran “un interés humano que, acaso, estéticamente no alcanzan”.

Por último, puede observarse que, mientras el comentario de 1926 se cerraba de un modo ofensivo –“¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!”–, el de 1955 acaba con la transcripción de unas estrofas de “La palmera” en las que “el lirismo de Lugones logra su plenitud”, lo que más se aparece como una fórmula de la cortesía que como el intento de reparación de los juicios con que Borges condenara al *Romancero* en su primera lectura.

Rima, léxico, metáfora

En *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*, libro valioso y también original en el conjunto de las recientes publicaciones que estudian la obra de Borges, Ivonne Bordelois ha escrito que, “con el tiempo, Borges no sólo desanduvo sus agudas críticas contra Lugones sino que llegó a reconocer la deuda que él y sus contemporáneos tuvieron con él”, al punto de que “Lugones, aborrecido en *El tamaño de mi esperanza*, pasa a ser con el tiempo un modelo de literatura posible para Borges” (141, 143).

Esta tesis, con ser sugestiva porque evoca sutiles mecanismos de herejía y conversión, caros a la literatura de Borges, resulta, de todos modos, discutible. El segundo comentario al *Romancero*, como se dijo, prefiere no insistir en los argumentos apuntados en el primero –y tampoco retractarse de ellos–. Sin embargo, en términos generales, buena parte de las páginas de *Leopoldo Lugones* repiten juicios que aparecían en *El tamaño de mi esperanza*, con lo que ambos libros establecen coincidencias que dificultan la idea de que Borges revisara, efectivamente, su evaluación de la obra de Lugones, y aun la de su figura personal. Sobre ese marco de repeticiones entre uno y otro volumen, pueden considerarse, por ejemplo, aquellas que refieren a cuestiones ya vistas en las páginas anteriores y referidas a *El tamaño de mi esperanza*.

Así, y como evidencia de la naturaleza programáticamente insólita de las rimas de Lugones, en su evaluación de *Lunario sentimental* Borges transcribe una serie compuesta por dieciséis consonancias cuya apretada sucesión no puede sino causar azoramiento:

apio-Esculapio, astro-alabastro, sarao-cacao, ampo-crisolampo, copos-Atropos, anda-Irlanda, garbo-ruiubarbo, apogeo-Orfeo, oréganos-lléganos, insufla-pantufla, pícara-jícara, hongos-oblongos, orla-por la, petróleo-mole o, náyade-haya de, pretéritas- *in vino veritas...* (*Lugones* 33).

En esta oportunidad Borges no repetirá los argumentos que había expuesto en “Milton y su condenación de la rima”, acaso porque él mis-

mo reconsiderara el uso del procedimiento para “traducir una individualidad” o corresponder a “una idiosincrasia” (33); enfatizará, en cambio, que en el caso de la poesía de Lugones la rima forma parte de una “variedad de artificios verbales” reducidos a “meras habilidades”, “deliberados juegos retóricos” que “no trascienden el plano literario”.

En lo que respecta al léxico, Borges establece una hipótesis única y radical, según la cual el error de Lugones se funda en su consideración de las palabras de acuerdo con su significado absoluto, es decir, desmembrado de las específicas configuraciones semánticas que ellas construyen al formar parte de un poema. “Más atento al significado de las palabras que a su valor estético, Lugones las combinaba y las prodigaba con extraña insensibilidad” (*Lugones* 62). De este modo,

escéptico de tantas cosas, Lugones no lo fue jamás del lenguaje y, a juzgar por su práctica, creyó con valerosa simplicidad en cada una de las palabras que lo componen. 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. (94)

Por último, y en lo que hace a la metáfora, Borges concede, a su modo, que “Lugones, en efecto, presenta una de las mayores colecciones” que puedan encontrarse en la poesía en lengua española; no obstante, y retornando a observaciones que aparecían en los ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, objeta que esas metáforas, “originales y, a veces, muy hermosas”, incurrían en la desventaja de “ser tan visibles que obstruyen lo que deberían expresar; la estructura verbal es más evidente que la escena o la emoción que describen” (32).

El encuentro imaginario

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. (OC: 779)

Todo lector recuerda este fragmento de la dedicatoria “A Leopoldo Lugones” que acompaña a *El hacedor*, en el que Borges propone una imaginaria identidad poética entre los dos adversarios. Es probable, entonces, que allí se desee ver la voluntad de una reconciliación póstuma, que pasaría por verificada si, además, se atiende a la regularidad métrica y a la precisión de las rimas de los poemas en verso incluidos en el volumen, o a uno de ellos en particular, “La luna” (OC: 818), en el que un yo poético –que desea ser identificado con Borges– admite que,

“como todos”, también se impuso alguna vez “la secreta obligación de definir la luna”. Así, en la cuarteta que repasa los años de iniciación literaria, dice:

Con una suerte de estudiosa pena
 Agotaba modestas variaciones,
 Bajo el vivo temor de que Lugones
 Ya hubiera usado el ámbar o la arena.

Más allá de que algunos de sus versos cimenten la leyenda de que Borges, alguna vez, escribió bajo la sombra amenazante de Lugones, hay en el poema –como las hay en la dedicatoria– señales que desmienten aquella voluntad conciliatoria que antes se deseó ver. En primer lugar, se propone como equivocada la creencia inicial de que el poeta

(...) es aquel hombre
 Que, como el rojo Adán del Paraíso,
 Impone a cada cosa su preciso
 Y verdadero y no sabido nombre.

Y unas cuartetas más adelante, luego del repaso de algunas metáforas con que la tradición literaria necesitó nombrar la luna, concluye el yo poético en que será lo mejor prescindir del tropo.

Sé que entre todas las palabras, una
 Hay para recordarla o figurarla.
 El secreto, a mi ver, está en usarla
 Con humildad. Es la palabra *luna*.

Es notorio que esta solución poética resulta, precisamente, el exacto revés de la que Lugones aplicara en su *Lunario sentimental*, en cuyo prólogo determinaba que “el verso vive de la metáfora” y “hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma” (7). En un sentido parejo, la recomendación de “humildad” en el uso del lenguaje es contracara de “la abundancia léxica y metafórica”, de “la vanidosa riqueza” que Borges encuentra en la poesía de Lugones.

4. La identidad

¿Qué tipo de identidad, entonces, es la que fragua Borges en la dedicatoria de *El hacedor*, y que parece insistencia de aquella otra, más significativa por cierto, según la cual *Fervor de Buenos Aires* y *Lunario sentimental* quedaban asociados por “la plena identidad de sus hábitos literarios, de los procedimientos utilizados, de la sintaxis”? (*Lugones* 80).

En principio, puede decirse que es una forma particular de la identidad, una construcción estético-ideológica a la que fue siempre afecto Borges, fundada en la esencial igualdad de los opuestos. La identidad que, en "Los teólogos", hace coincidir a Aureliano y Juan de Panonia, "el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima"; la que homologa los destinos de una mujer inglesa desterrada en la barbarie del desierto, y del bárbaro sometido por el esplendor de Ravena; la que propone Tom Castro para confundir a Arthur Orton con Roger Charles Tichborne. Es, al fin, la función inversa y complementaria de aquella por la cual el único Fergus Kilpatrick es, a un tiempo, traidor y héroe.

Con esto quiere señalarse que la identidad tiene, para Borges, un valor ideológico cuya virtud estética es el extrañamiento intelectual, y que no posee, en cambio, el carácter de una asociación positiva ni espontánea. En esta dirección, y regresando ahora a aquella inesperada identidad entre las obras de Lugones y de Borges, debe entenderse que no se trata de una construcción que se desdiga de las evaluaciones fijadas en *El tamaño de mi esperanza*, sino que, por el contrario, las ratifica, sólo que en un sentido puntual y recortado sobre el horizonte de la tradición de la literatura argentina.

Así como al comienzo de este trabajo se propuso que, con arreglo a un cierto punto de vista, *El tamaño de mi esperanza* fuera leído como un volumen *contra* Lugones, se propone ahora considerar *Leopoldo Lugones* como un libro *contra* el "primer escritor de nuestra república", aunque también, y no en un grado menor, como una evaluación de la vanguardia argentina (*Lugones* 91) en la que Borges verifica el cumplimiento de un destino vaticinado en aquellos ensayos de la década del veinte: la relatividad de las novedades de la vanguardia y su conversión en una nueva costumbre literaria.

Es sabido por todos que Borges impidió la reedición de sus primeros libros de ensayos, aquellos asociados epocalmente con el criollismo urbano de vanguardia. Sin embargo, lo sustancial de *Leopoldo Lugones* reafirma aquellos juicios juveniles, sólo que formulados en nuevos términos, los que corresponden a quien ya había escrito *Ficciones* y *El Aleph*; esto es, los que corresponden, si se admite, a quien habría de convertirse en el nuevo "primer escritor de nuestra república".

Es bajo esta perspectiva, entonces, que los escritores martinfierristas, que por identificación grupal se veían diferentes a Lugones e iguales entre sí, treinta años después son vistos por Borges como diferentes entre sí e iguales a Lugones. De todos modos, hay que señalar que esto

no constituye una novedad absoluta, ya que las diferencias entre las distintas escrituras de la vanguardia argentina habían sido percibidas y señaladas por Borges en los ensayos de *El tamaño de mi esperanza*, tal como puede verse, por ejemplo, en el estricto reparto topográfico que aparece en “Carta en la defunción de *Proa*”, en la defensa del “derecho de fracasar y andar solos y de poder sufrir” incluida en la misma carta (82), en los elogios reticentes a la poesía de Gironde (88-90), o en la asombrosa valoración de *The Purple Land* como “novela primordial del criollismo” en los mismos días en que Güiraldes corregía, adelantaba en *Martín Fierro* y, al fin, bajo el sello editorial de *Proa*, publicaba *Don Segundo Sombra*.

Por otro lado, pero conservando la misma perspectiva, Lugones y los martinfierristas, que se entendían como opuestos encarnizados, a la distancia que da el transcurso de tres décadas se revelan idénticos, en tanto uno y otros han certificado la fatalidad de la sintaxis, la reducción del lenguaje a un acotado sistema de tropos, a un conjunto de procedimientos.

Y otra vez ocurre que esta tesis –cuyo acierto es relativo pues decide ignorar las significaciones diversas, y aun adversas, que pueda portar una ruptura estética– ya estaba inscripta en *El tamaño de mi esperanza*, pero en un sentido que nadie más que Borges parecía sostener. En su metódica desconfianza hacia lo nuevo, ya fuera porque “muchos confunden lo asombroso y lo nuevo”, o porque “toda aventura tiende a inevitarse en costumbre” (70), Borges había determinado que, “para el hombre que ha superado los torcidos arrabales del arte y que confiesa desde las claras terrazas la inquebrantable rectitud de la urbe”, es regla que “toda aventura es inaccesible” o, a lo más, que “el individuo puede alcanzar escasas aventuras en el ejercicio del arte”. Así, “nuestros movimientos más sueltos son corredizos por prefijados destinos”, y el mismo ultraísmo, “que lo fió todo a las metáforas y rechazó las comparaciones visuales y el desapacible rimar”, “no fue un desorden, fue la voluntad de otra ley” (70).

Es lo más seguro que ni Lugones ni los otros vanguardistas admitieran, bajo ningún sesgo, la idea de identidad con que Borges los reunía; y harían bien, en la medida en que, con legítimo derecho estético, reclamaran que sus respectivas poéticas fueran atendidas en función de las específicas rupturas que cada una de ellas estableció respecto de la literatura anterior. Aunque, por cierto, no es en función de esas particularidades que Borges las atendió.

En su drástica reducción del lenguaje estético a su naturaleza retórica, es razonable que Borges se diferenciara del resto de los martinfierristas

y defendiera el “derecho de fracasar y andar solos”; y es razonable también, aunque es inusitado, que descubriera la íntima identidad entre su propia obra y la de Lugones. Sobre el paisaje de esa identidad esencial, Borges dedicó páginas y más páginas a Lugones, mientras que, en el mismo transcurrir del tiempo, no prestó atención a lo que escribieran, por ejemplo, Gironde, Marechal o Raúl González Tuñón, sus remotos aliados de la causa contra Lugones.

En una página anterior de este trabajo, dedicada a “Profesión de fe literaria”, se citó el pasaje donde Borges anotaba que en el discurso poético “las mismas herramientas son trabas” para “entrometer en pechos ajenos nuestra vergonzosa verdad”, pues, si el estilo llano es un imposible, “una redoblada metáfora”, la realización del figurado es un obstáculo. Otros escritores vanguardistas no suscribieron ese escepticismo, o intentaron superarlo con operaciones destructivas del lenguaje, como las que Gironde probó en *En la masmédula*.

Borges, en cambio, afirmó ese credo negativo en 1926, y antes, y no lo abandonará. Así lo repite en la “Página final” de su *Leopoldo Lugones*, sólo que transpuesto ahora, adivinado como en un espejo, en la obra de “aquel hombre, señor de todas las palabras y de todas las pompas de la palabra”, que, “sin saberlo, se negó a la pasión y laboriosamente erigió altos e ilustres edificios verbales”. Entonces también Lugones, como Borges, habría sentido “en la entraña que la realidad no es verbal y puede ser incomunicable y atroz” (*Lugones* 98).

Aníbal Jarkowski
Universidad de Buenos Aires

Bibliografía citada

- Bordelois, Ivonne. *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones. Antología poética*. Madrid: Alianza, 1982.
- Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Troquel, 1955.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Lugones, Leopoldo. *Lunario sentimental*. Buenos Aires: Centurión, 1961.
- Mauthner, Federico. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Madrid: D. Jorro, 1911.
- Revista Martín Fierro. 1924-1927*. Edición Facsimilar. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano. *Ensayos Argentinos*. Buenos Aires: Ariel, 1997.