

BORGES Y EL MODERNISMO: ESBOZO DE UNA POETICA

P O R

TEODOSIO FERNANDEZ
Universidad Autónoma de Madrid

En el Prólogo a *El oro de los tigres* (1972), superados los setenta años de edad, Borges insertó una declaración que de algún modo revelaba el sentido de su evolución poética: «Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligasen a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas, cuyo instrumento común es el castellano.» Esa actitud contrastaba singularmente con sus opiniones de antaño, pues no fue otro que Borges quien decretó en Buenos Aires el fin del rubenianismo, que, a su parecer, se hallaba «a las once y tres cuartos de vida, con las pruebas terminadas para esqueleto»: «La belleza rubeniana —aseguraba entonces— es ya una cosa madura y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo es cosa acabada, concluida, anonadada» («Ultraísmo», en la revista *Nosotros*, 1921). Es imposible no recordar que esa descalificación alcanzó un momento brillante —al menos como manifestación del arte de injuriar— en las páginas de *Evaristo Carriego*, cuando, al condenar algunas presuntas debilidades en los poemas de *Misas herejes*, Borges aseguró que «el verdadero padre de esa relajación fue Rubén Darío, hombre que, a trueque de importar del francés algunas comodidades métricas, amuebló a mansalva sus versos en el *Petit Larousse* con una tan infinita ausencia de escrúpulos, que al representarse *aburrimento* escribía *nirvana*». Para el joven militante ultraísta, el modernismo se agotaba en una fastuosa fantasmagoría mitológica, en la reiteración obcecada de palabras crepusculares, apuntones de colores y evocaciones versallescas o helénicas.

Tempranamente, sin embargo, se advierten los síntomas de la evolu-

ción futura, y al respecto es significativa —y tal vez determinante— la valoración de Leopoldo Lugones, que constituye una muestra excepcional de la variabilidad de las opiniones de Borges, e incluso de la arbitrariedad de sus juicios. En los tiempos en que llevó a Buenos Aires la novedad ultraísta (la «secta» o «equivocación» ultraísta, según apreciación de algunos años después), el autor del *Nulario sentimental* (*sic*) se convirtió para él en el último gran representante del modernismo y en el blanco preferido de sus ataques, que encontraban su mejor justificación en la defensa lugoniana de la rima frente al verso libre practicado por los jóvenes. Sin embargo, pronto se manifiestan algunas vacilaciones: los artículos reunidos en *Inquisiciones*, en 1925, declaran a Lugones culpable de un «arduo gongorismo», ajeno a la índole verdadera de lo argentino («Queja de todo criollo»), pero elogiosamente incluyen el *Lunario sentimental* entre aquellos libros —«vivas almácigas de tropos» se consideran también los sonetos de Góngora; *La hora de todos*, de Quevedo; *Los peregrinos de piedra*, de Herrera y Reissig, y *El divino fracaso*, de Cansinos Asséns— que «son como un señalamiento de la enteriza posibilidad metafórica de un alma o de un estilo» («Examen de metáforas»). Con el tiempo, aquel poemario se revelaría como verdadera prefiguración de todas las búsquedas ultraístas: en 1937, en un artículo sobre «Las 'nuevas generaciones' literarias», que apareció en la revista *El Hogar*, Borges señaló esa deuda de los poetas de *Martín Fierro* y de *Proa* —«herederos tardíos de un solo perfil de Lugones», de su riqueza de metáforas—, y en 1941, en el Prólogo a la *Antología poética argentina*, que preparó con Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, redujo el ultraísmo a quince años dedicados a la reconstrucción de los borradores del *Lunario*. No es necesario advertir que todas las valoraciones positivas mencionadas hasta aquí son las que podía o debía hacer alguien que había militado en las filas del ultraísmo: aunque no se supeditan los valores de Lugones a los alcanzados por la poesía ultraísta (todo lo contrario: son sus imitadores vanguardistas quienes sufren una devaluación progresiva), se aprecia de él lo que tuvo de anticipación de la vanguardia, al creador de imágenes inusitadas que se había adelantado a las búsquedas de la generación que le sucedió. Los mismos presupuestos habían determinado que Borges se fijase tempranamente en el «peculiar linaje» de las imágenes utilizadas por Herrera y Reissig —quien «fue siempre muy generoso de metáforas, dándoles tanta preeminencia que varios hoy lo quieren trasladar a precursor del creacionismo» (Herrera y Reissig, *Inquisiciones*)— y que prodigase las alabanzas al poeta uruguayo; también en este caso —Herrera «está todo él en sí, con aseidad, nunca en función de forasteras valías»— situaba en el pasado la plenitud de los hallazgos poéticos. De paso, al convertir a

Herrera y a Lugones en creacionistas o ultraístas —y no en meros «precursores»—, decidía ignorar aspectos fundamentales de su obra y de sus poéticas.

El verdadero cambio de actitud —que entraña tal vez una comprensión más profunda de lo que significó el modernismo— parece manifestarse en el Prólogo de *El hacedor*, Borges se acerca ahora a otro de los Lugones posibles, el Lugones que en los años de madurez merece sus preferencias e incluso su admiración —casi siempre corregida por las referencias a la excesiva o exclusiva condición «literaria» de la literatura lugoniana, a las destrezas retóricas que ocultan la carencia de intimidad—, un Lugones que no rompe con la tradición, sino que se integra en ella. Ese es probablemente el sentido último de las reflexiones que preparan el imaginario encuentro de los dos escritores en la biblioteca:

... A la izquierda y a la derecha, absortos en su lúcido sueño, se perfilan los rostros momentáneos de los lectores, a la luz de las lámparas estudiosas, como en la hipálage de Milton. Recuerdo haber recordado ya esta figura, en este lugar, y después aquel otro epíteto que también se define por el contorno, al árido camello del *Lunario*, y después aquel hexámetro de la *Eneida*, que maneja y supera el mismo artificio: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*.

La mención de este verso de Virgilio es significativa, y más si se tiene en cuenta que en no pocas ocasiones Borges recordó aquel alejandrino, «el hombre numeroso de penas y de días», con el que, en su opinión, Lugones había pretendido regresar al latín. El sintió también esa fascinación —no en vano llegó a ver en el autor de la *Eneida* al poeta por excelencia, el arquetipo del poeta—, lo que puede explicar su acercamiento al Lugones que quiso alguna vez ser Virgilio. Esta orientación «clasicista» de Borges encuentra alguna otra ocasión para manifestarse, y también en relación con un poeta modernista: en las páginas del volumen que dedicó al autor del *Lunario* (escritas con la colaboración de Betina Edelberg) se cita y comenta el poema «Ultima necat», una de aquellas «odas breves» de Gutiérrez Nájera que ya Pedro Henríquez Ureña había encontrado «llenas de reminiscencias griegas y latinas». Desde luego, su parcial inserción en una tradición poética perdurable no significa la aceptación total del modernismo: la valoración explícita de Rubén Darío como «un gran poeta» se ve severamente corregida por las referencias a la vigencia de *Azul...* («quizá lo único que aún sobreviva sea algún soneto como el dedicado a Walt Whitman») o de *Prosas profanas* («temas, palabras, metáforas, emociones están muy lejos de nosotros»); los rasgos elegidos para la definición de aquella poesía («su nostalgia, sus excesos decorativos, su

esplendor verbal») no revelan tal vez sino sus limitaciones, pues las preferencias de Borges se inclinan hacia los últimos libros de Rubén y hacia ciertos poemas —alguna vez declaró que «Metempsícosis» era tal vez el más hermoso de todos— que manifestaban preocupaciones afines a las suyas. En todos los casos parece demostrada una comprensión superficial del movimiento modernista, menos apreciado en sí mismo que en sus consecuencias: «Hoy —concluía en *Leopoldo Lugones*— las literaturas de lengua española han traspuesto sus límites geográficos y merecen interés y respeto; esto es obra del modernismo. No, acaso, de los libros que fueron expresión de esta escuela, pero sí del impulso que ella dio a las letras españolas y americanas. Hasta la reacción contra el modernismo, que se observa a partir de mil novecientos veintitantos, es consecuencia o parte del modernismo, y hereda su ímpetu.»

Nunca aclarada del todo, la filiación modernista de Borges es tal vez más profunda de lo que esas referencias permiten deducir. Quizá tiene que ver con la misma concepción de la poesía, y no son inocentes a ese respecto reflexiones como las que revelan un persistente interés por la música: parece significativa la insistencia con que Borges, como habían hecho Darío y los suyos, establece relaciones entre la música y la poesía ya desde una época temprana, al menos desde que en «Nota sobre Walt Whitman» (*Discusión*) recordara lo que Walter Horatio Pater había asegurado hacia 1877, que «todas las artes propenden a la música, el arte en que la forma es el fondo», y añadiese que no había sido otra la convicción de Mallarmé. Desde entonces, la mención de Pater se reitera con insistencia y establece un nexo significativo con las preocupaciones y búsquedas de los simbolistas y, de paso, con los modernistas que recibieron esa herencia. Ello demuestra que Borges había superado algunas reticencias juveniles frente a las «necesidades» o «supersticiones» eufónicas de la poesía, lo que había de permitirle una parcial valoración positiva de Darío, y en especial de *Prosas profanas*, porque «es indiscutible que con este libro de versos entró en el idioma español una nueva música, un nuevo juego de posibilidades sonoras» (*Leopoldo Lugones*). Con los años constataba que, en el poema, la cadencia y el ambiente de una palabra pueden pesar más que el sentido» («Inscripción», en *Los conjurados*), que lo que realmente importa es la entonación de la frase, la música de la frase. De los dos deberes que tendría todo verso —«comunicar un hecho preciso y tocarnos físicamente, como la cercanía del mar» (Prólogo a *La rosa profunda*)—, el segundo dependería de la percepción inexplicada o inexplicable de la belleza, derivada sobre todo de la respiración o de la entonación, con las que habría de relacionarse el agrado «físico» —más allá de la comprensión intelectual— que experimentamos ante de-

terminadas conjunciones de palabras. Los escritos de Borges recogen con frecuencia ejemplos de esa eficacia poética anterior a cualquier interpretación y ajena a cualquier significado. Entre los más reiterados se cuentan algunos versos de Quevedo —en especial, «su tumba son de Flandes las campañas / y su epitafio la sangrienta luna»— y esta muestra excelente de una poesía puramente verbal que consiguió Jaimes Freyre:

Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores;
alma de luz, de música y de flores,
peregrina paloma imaginaria.

«No quiere decir nada —agrega Borges en el Prólogo a *La cifra*—, y a la manera de la música lo dice todo.» La aspiración que Pater atribuía a todas las artes había sido alcanzada por Jaimes Freyre. Al recorrer su propio camino en pos de «esa cosa liviana, alada y sagrada» que es la poesía —según la definición platónica—, Borges había de encontrarse de algún modo con los modernistas.

A ellos había de acercarse también en otro aspecto de especial significación. En su juventud había dictaminado que «en el discurso no hemos de consentir vocablos horros de contenido sustancial», y que «basta hojear un poema rubenista para convencerse que existen esas palabras fantásticas, más enclenques que una neblina y gariteras como naipe raspado» («Ejecución de tres palabras», en *Inquisiciones*: esas palabras eran *inefable*, *misterio* y *azul*). El furor contra los «novecentistas» lo llevó entonces a descalificar cualquier pretensión de penetrar a través de la literatura en un universo supuestamente enigmático. Nada de eso tendría que ver con el «pleno adentramiento espiritual» que la poesía supone: «adentramiento —explicó— que no hay que confundir con las ligazones corrientes que ata la ley de causalidad, pero que es tan real como aquéllas. Tampoco hemos de arrimar la poesía entera a la mística, según muchísimos han hecho, e imaginar que el tal adentramiento equivale a un hallazgo de afinidades ocultas y parentescos escondidos; en realidad, no hay tales armarzones ni recovecos extraños, y equívocanse de medio a medio los que creen en el alma de las cosas. Las cosas sólo existen en cuanto las advierte nuestra conciencia y no tienen residuo autónomo alguno». Esa manifestación de idealismo radical —consecuencia probable de las conversaciones con Macedonio Fernández, o de la lectura entusiasta de Berkeley— no carece de interés. Con el tiempo no dejaría de advertir que la negación de la realidad apenas es otra de las posibles imaginaciones o fantasías que constituyen la filosofía, pero entonces esa convicción le permitió poner en entredicho cualquier ambición trascendente de la poesía: condenaba

sin apelación a quienes (como Darío) creyeron haberse acercado al «ser vital» de las cosas, a quienes (como Herrera y Reissig) habían tratado de traducir en palabras «los balbuceos del Todo Organismo», e incluso a los vanguardistas que (como Huidobro) quisieron hacer de la poesía un «ceremonial de conjuro», extremando las aspiraciones del simbolismo hasta encontrar en la imagen la evidencia de una revelación. «La actividad metafórica es, pues —pudo corregir Borges—, definible como la inquisición de cualidades comunes a los dos términos de la imagen, cualidades que son de todos conocidas, pero cuya coincidencia en dos conceptos lejanos no ha sido vislumbrada hasta el instante de hacerse la metáfora.»

Ese escepticismo ante el alcance de la literatura no tarda en verse matizado. En *El mundo como voluntad y representación*, Borges pudo leer que la música es objetivación inmediata de la voluntad, revelación de la esencia del mundo, y Schopenhauer le ayudó así a intuir o imaginar la «existencia» de una dimensión ajena a la realidad aparente. Pudo entonces entrever la posibilidad de acceder a esa dimensión, aunque sobre eso nunca fue mucho más preciso que en este fragmento de «La muralla y los libros» (*Otras inquisiciones*), repetido con variaciones mínimas en otras ocasiones y aquí precedido (significativamente) por la conocida referencia a Pater y a su afirmación de que «todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma»: «La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo: esa inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá el hecho estético.» Tal definición afecta a la poesía, puesto que ésta constituye también un hecho estético y trata de acercarse a la condición de la música. La pretensión de acceder a una dimensión oculta de la realidad parece inseparable de esa convicción —tardíamente confesada y relacionable con su valoración positiva del modernismo— de que la forma significa por sí misma. Esa pretensión late también en la ambición de recuperar para la poesía la condición irracional y de carácter mágico que tuvo en el principio, cuando «el danés que articulaba el nombre de Thor y el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabían si estas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sigue al relámpago» (Prólogo a *El otro, el mismo*). Para entonces sabía ya inútil la distinción que alguna vez trató de hacer entre la poesía como «brusco don del Espíritu» (la de Verlaine fue el ejemplo invocado) y aquella variedad de carácter intelectual que en ocasiones creyó encontrar en los versos de fray Luis de León, o de Emerson, o en los suyos propios. En el proceso de su creación personal había descubierto que se conjugaban las actuaciones de la Inteligencia y del Espíritu, desmintiendo la ima-

gen del poeta intelectual, que habitualmente ha sido la suya, la del escritor que ha llevado al verso sus preocupaciones metafísicas y sus opiniones literarias. «En lo que me concierne —había de explicar en el Prólogo a *La rosa profunda*—, el proceso es más o menos invariable. Empiezo por divisar una forma, una suerte de isla remota, que será después un relato o una poesía. Veo el fin y veo el principio, no lo que se halla entre los dos. Esto gradualmente me es revelado cuando los astros o el azar son propicios.»

En el Prólogo a *Elogio de la sombra* aseguró que «la poesía no es menos misteriosa que los otros elementos del orbe. Tal o cual verso no puede envanecernos porque es don del Azar o del Espíritu. Sólo los errores son nuestros». Del Prólogo a la *Obra poética, 1923-1977* extraigo una última cita, que reitera la misma idea: «Toda poesía es misteriosa; nadie sabe del todo lo que le ha sido dado escribir. La triste mitología de nuestro tiempo habla de la subconsciencia o, lo que es aún menos hermoso, de subconsciente; los griegos invocaban la musa; los hebreos, el Espíritu Santo; el sentido es el mismo.» Desde luego, Borges nunca dejó de mostrarse escéptico ante la capacidad del lenguaje para dar cuenta del universo, pero terminó por atribuirle al menos la posibilidad de representar «ciertas eternidades o constancias del alma humana». Para dar cuenta de ellas, el lenguaje había de adquirir cualidades semejantes a las de la música, y Borges buscó el lenguaje y la música que se adecuasen a sus intuiciones. Las citas anteriores demuestran que de algún modo supo, al final, que la actividad creadora no depende de la voluntad ni está sujeta a las circunstancias externas: la poesía resulta de un acto involuntario, es revelación mágica de estratos profundos de lo real o bien una manifestación de la divinidad —o del subconsciente— a través y por medio del poeta. Con matices que su época exigiría, Darío y los suyos habrían compartido esta concepción del hecho poético. La música de Borges no era la suya, pero habrían aplaudido también la creación de una literatura entendida como un riguroso trabajo intelectual, elaborada sobre la conciencia de los poderes y de los fracasos de la literatura.