



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

Facultad de Filosofía y Letras  
Programa de Posgrado en Letras

## *POETAS DEL FUTURO*

Recepciones de Walt Whitman en el mundo de habla hispana

## TESIS

para optar al grado de

**Maestro en Letras (Literatura Comparada)**

PRESENTA:

**Lic. Nicolás Magaril**

TUTOR:

**Dr. Gabriel Linares**



Abril 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

Este trabajo no hubiese sido posible sin el amor y la ayuda incondicional de mi familia en Córdoba y en México:

Mis padres Carlos y Nora, mi hermana Flor.

Mis tíos Alfredo y Graciela, mis primas Laura y Mayra. También Tuchito.

Mi primo Alfredo.

Mi novia Pati.

Quisiera agradecerles infinitamente desde el fondo de mi corazón.

A lo largo de la investigación en México he recibido el estímulo, el cariño y eventualmente el auxilio bibliográfico de mis amigos: Tomás Alzogaray, Juan Barrionuevo, Agustín Berti, Pablo Anadón, Julián Aubrit, Álvaro Campuzano, Soledad Álvarez, Matari Pierre, Gabriela Escobar, Pablo Domínguez Galbraith y Manuel Gutiérrez.

Agradezco al Dr. Gabriel Linares por sus valiosas aportaciones durante la redacción del trabajo y a la UNAM por su hospitalidad y la concesión de una beca de posgrado sin la cual este trabajo tampoco hubiese sido posible.

**Para Quito, *In Memoriam***

*...toda literatura es un llamamiento.*  
Jean Paul Sartre

*La recepción es posible sin influencia  
y la influencia sin recepción.*  
Earl Miner

Las citas se realizarán indicando en nota al pie el título del libro o artículo y el número de página correspondiente. El nombre del autor se indica cuando no quede consignado en el texto principal. La cita de libros y artículos on-line, sin numeración de página, se hará indicando el título y la dirección del sitio web correspondiente. Los datos completos de todas las ediciones usadas se consignan en la Bibliografía.

## ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| <b>I. INTRODUCCIÓN</b> .....                                    | 6   |
| <b>II. UNA CRÓNICA DE JOSÉ MARTÍ</b> .....                      | 11  |
| <b>III. TÓPICOS WHITMANIANOS</b> .....                          | 30  |
| <b>III.1. AMÉRICA, SU POEMA Y SU POETA</b> .....                | 30  |
| <b>III.2. POLÍTICA</b> .....                                    | 48  |
| <b>III.3. SEXO</b> .....  | 58  |
| <b>III.4. WALT</b> .....  | 79  |
| <b>IV. PABLO NERUDA O LA ERA WHITMANIANA</b> .....              | 83  |
| <b>IV.1. EL FALLO</b> .....                                     | 83  |
| <b>IV.2. VITALISMO, AMERICANISMO: LA CANCIÓN OMNÍVORA</b> ..... | 85  |
| <b>IV.3. ENSAMBLE Y PARTIDO COMUNISTA</b> .....                 | 99  |
| <b>IV.4. LA DOBLE TRADICIÓN</b> .....                           | 101 |
| <b>IV.5. DESPUÉS DE <i>CANTO GENERAL</i></b> .....              | 118 |
| <b>V. JORGE LUIS BORGES O UNA EXTRAÑA CRIATURA</b> .....        | 124 |
| <b>V.1. WHITMAN EN GINEBRA Y ESPAÑA</b> .....                   | 124 |
| <b>V.2. LA PORFÍA</b> .....                                     | 134 |
| <b>V.3. LA MÍSTICA DE LA PARQUEDAD</b> .....                    | 140 |
| <b>V.4. COMUNISMO=NAZISMO</b> .....                             | 144 |
| <b>V.5. LA DECEPCIÓN BIOGRÁFICA</b> .....                       | 148 |
| <b>V.6. LA CONSTELACIÓN HETERODOXA</b> .....                    | 155 |
| <b>V.7. NERUDA VS. BORGES</b> .....                             | 162 |
| <b>VII. LEÓN FELIPE O EL MANDATO WHITMANIANO</b> .....          | 168 |
| <b>VII.1. DE LA DESILUSIÓN A LA DESILUSIÓN</b> .....            | 168 |
| <b>VII.2. NUEVA YORK-PANAMÁ-MADRID-MÉXICO</b> .....             | 175 |
| <b>VII.3. “HABLA EL PRÓLOGO”</b> .....                          | 179 |
| <b>VII.4. HABLAN LOS OTROS</b> .....                            | 185 |
| <b>VII.5. HABLA BORGES, RESPONDE LEÓN FELIPE</b> .....          | 191 |
| <b>VIII. NOTA FINAL</b> .....                                   | 200 |
| <b>IX. BIBLIOGRAFÍA</b> .....                                   | 202 |

## I. INTRODUCCIÓN

El fenómeno whitmaniano en el mundo de habla hispana, desde que José Martí lo inauguró en Nueva York en abril de 1887, fue conformando una red creciente de correlaciones. Un orbe literario inagotable en sí mismo (compuesto principalmente de poemas pero también de cartas, conversaciones, diarios, manuscritos, artículos periodísticos, culturales y políticos, páginas autobiográficas, cuentos, prefacios y una novela en pro de la temperancia), Walt Whitman es también una clave de lectura y enlace entre otras obras, fragmentos y versos puntuales, entre tradiciones, situaciones sociopolíticas y biografías que, eventualmente, no se comunicarían por otra cualidad que la de integrar esa constelación *vinculante*. Whitman, como Baudelaire, su antípoda contemporáneo, es un punto gravitatorio de la literatura moderna<sup>1</sup>. Si a dicho fenómeno tal como se presenta en el mundo de habla hispana le sumamos un instante el desarrollo observable a grandes rasgos en otras lenguas, éste sería comparable, en términos de universalidad, a casos como el de Dante, Cervantes, Shakespeare o Goethe. Una fracción representativa de esa universalidad se documentó por primera vez en 1955 en un libro compilado y anotado por Gay Wilson Allen: *Walt Whitman Abroad*, que reúne ensayos provenientes de Alemania, Francia, Escandinavia, Rusia, Italia, España, América Latina, Israel, Japón y la India. El volumen en cuestión formó parte de las celebraciones por el centenario de la primera edición de *Leaves of Grass* (1855)<sup>2</sup>. Naturalmente, no se incluía allí nada de lo escrito en inglés, que a mediados del siglo

---

<sup>1</sup> “Noting that *Les Fleurs du Mal* appeared only two years after *Leaves of Grass*, Eliot has asked whether any age could have produced «more heterogeneous leaves and flowers»”, Matthiesen, F.O.: *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, p.518. Agreguemos que esas hojas y flores heterogéneas recibieron sendas cartas propiciatorias, que son el doble espaldarazo de la tradición poética moderna: la de Víctor Hugo sobre “le frisson nouveau” y la de Emerson sobre “the most extraordinary piece of wit & wisdom that America has yet contributed”.

<sup>2</sup> Otras dos publicaciones del mismo período, “to mark the first centennial of *Leaves of Grass*”, fueron la biografía de Gay Wilson Allen titulada *The solitary singer* (1955), y *Walt Whitman en Hispanoamérica* (1954), de su discípulo Fernando Alegría. Éste último constituye un trabajo insoslayable desde nuestra perspectiva, y uno del cual debe partir toda indagación en torno al objeto “Whitman en el mundo de habla hispana”, tanto por su erudición y sus aciertos críticos como por sus limitaciones.

pasado —y desde que en 1866 y 1867 se publicaran respectivamente los pioneros *The Good Grey Poet: A Vindication*, de William Douglas O'Connor y *Notes of Walt Whitman as Poet and Person*, de John Burroughs (supervisados y quizá parcialmente redactados por el propio objeto de estudio), constituía ya un inmenso acervo.

En efecto, Wilson Allen comienza su biografía destacando que hasta 1955 se había intentado interpretar la vida y obra del poeta unas cincuenta veces, contando solamente *libros* dedicados al tema, y aún así, dice, “most students of Whitman agree that still another biography is needed”<sup>3</sup>. La importancia de Whitman en la poesía norteamericana del siglo XX es un tema que excede estas páginas. Pero cabe señalar que, en consonancia con el impulso crítico-biográfico del centenario, Allen Ginsberg dirá que las posibilidades del verso whitmaniano aún no habían sido debidamente exploradas en 1956: “Everybody assumes (with Pound?) (except Jeffers) that his line is a big freakish uncontrollable necessary prosaic goof. No attempt`s been made to use it in the light of early XX Century organization of new-speech rhythm prosody to *build up* organic structures”<sup>4</sup>. La frase de Ginsberg nos permite adelantar una variable teórico-metodológica que estará presente a lo largo de este trabajo: aunque la difusión de Whitman había sido considerable (a juzgar por la cantidad de libros a pesar de los cuales Wilson Allen creía necesario emprender un trabajo de las magnitudes del suyo), esa presencia no había dejado apreciables consecuencias estilísticas hacia 1956. También para el mundo de habla hispana valdrá la salvedad: hablaremos de “recepción”, no necesariamente de “influencia”, si bien no se trata de ámbitos excluyentes. Interesa destacar esa distinción puesto que nos permitirá indagar en un corpus multigenérico: lo que hemos llamado “constelación vinculante” se constituye en diversos niveles y en virtud de un registro heterogéneo de documentos pertinentes.

---

<sup>3</sup> *The solitary singer*, p. ix.

<sup>4</sup> “Notes for *Hawl and other poems*”, *The New American Poetry*, p.416, [www.books.google.com](http://www.books.google.com)



Al margen de que el prosaísmo rítmico-lírico del propio Ginsberg en *Hawl and other poems* representaba acaso el esfuerzo más consistente en esa exploración pendiente en la historia de la poesía norteamericana, cabe destacar la mención de Ezra Pound. Su poema “A pact” (1916) fue requerido en más de una oportunidad como epígrafe a textos sobre Whitman en español<sup>5</sup>: “I make a pact with you, Walt Whitman— / I have detested you long enough (...) / I am old enough to make new friends”. Varios escritores de habla hispana, cada uno a su manera y por diversos medios, según veremos, hicieron su propio *pacto* con el poeta<sup>6</sup>.

Desde mediados del siglo XX hasta la actualidad el índice bibliográfico mundial en torno a Whitman no ha hecho sino incrementarse exponencialmente hasta convertirse en una especie de subdisciplina (con revistas especializadas como el *Walt Whitman Quartely Review*<sup>7</sup>), y las sucesivas generaciones de poetas y estudiosos coinciden en la necesidad de seguir ensayando nuevas aproximaciones. Respecto de lo hecho por su mentor Wilson Allen, por ejemplo, Jerome Loving, el último gran biógrafo de Whitman, escribió en 1999: “publicada [*The solitary singer*] hace más de cuarenta años, se ha quedado anticuada por el reciente descubrimiento de manuscritos y por los estudios críticos publicados desde entonces”<sup>8</sup>. Por otra parte, una nómina exhaustiva de los escritores de habla hispana que acusaron durante más de un siglo en distintos contextos y niveles de relevancia pero innegablemente la presencia de Whitman, sería muy extensa.

---

<sup>5</sup> Lo cita Carlos Montemayor en su introducción a *Saludo al mundo y otros poemas* (1997), p.11; y Manuel Villar Raso en su correspondiente a *Hojas de hierba* (1997), p.9.

<sup>6</sup> Menos citado que el pacto de Pound con Whitman es el que los poetas posteriores al “Modernism” hicieron con el pacto de Pound. En el prefacio a *Contemporary American Poets* (1969), Mark Strand resumió la cuestión en estos términos: “Whereas we had gone out of our way in earlier decades to make a pact with the most radical poet of nineteenth century, Walt Whitman, we accepted quite matter-of-factly our association with and, occasionally, our debt to figures like Poe and even Longfellow. In fact, it is part of the character of American poetry since 1940 to have made friends with everyone”. *Contemporary American Poets*, p.xvii.

<sup>7</sup> Publicada por la Universidad de Iowa y editada por Ed Folsom desde 1975. Cfr. <http://www.uiowa.edu>

<sup>8</sup> *Walt Whitman, el canto a sí mismo*, p.14.

Dicho sea lo anterior para restringir dramáticamente cualquier pretensión con respecto a Whitman en sí mismo, salvo aquello que se derive de su recepción en ciertas obras y tradiciones puntuales, más concretamente: de una relectura de su obra en el marco de una cierta selección y organización histórico-crítica de los testimonios literarios en los cuales esa recepción se verifica. Así, nos ocuparemos de tres poetas particularmente involucrados con el legado whitmaniano: Pablo Neruda, Jorge Luis Borges y León Felipe. En ese orden, y no por prioridad. Ninguno de ellos desahogó su interés en *un* poema homenaje, una mención episódica, una crítica, un epígrafe o una traducción, sino que *hicieron* de Whitman una continuidad, digamos, vitalicia. Una presencia constatada del inicio al fin de sus respectivas carreras literarias, que se transforma e incrementa junto con éstas e integra de manera sustancial a sus proyectos de escritura. Y si bien, que sepamos, Neruda no se pronunció con respecto a la paráfrasis de León Felipe o a cualquier otro aspecto de su whitmanismo y viceversa, Borges en cambio discutió el de ambos. Esto nos permitiría considerarlos como el triángulo equilátero fundamental del whitmanismo de habla hispana del siglo XX. En torno a esa triangulación básica que estructura nuestra aproximación se han considerado otras contribuciones específicas que interactúan con ella directa o indirectamente y habilitan otras tantas derivaciones posibles: Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Enrique Gómez Carrillo, Enrique Rodó, José Santos Chocano, Luis Cardoza y Aragón, Federico García Lorca, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Mauricio González de la Garza, Pedro Mir, Xavier Villaurrutia y Raúl González Tuñón. Si bien nos concentraremos en un grupo reducido de escritores en los cuales se advierte una base convincente para el estudio de la recepción, cabe destacar que un examen exhaustivo del movimiento whitmaniano en el mundo de habla hispana debería incluir también a autores como Armando Vasseur, Sabat Ercasty, Luis Franco, Juan Parra del Riego, Gabriela Mistral, Pablo de Rokha, Ezequiel Martínez Estrada, Jacinto Fombona

Pachano y Vicente Huidobro, entre otros. Por otra parte, aunque susceptible de nuevas aproximaciones, la influencia de Whitman en estos poetas ha sido debidamente estudiada por Fernando Alegría en *Walt Whitman en Hispanoamérica*.

A su vez, ninguno de nuestros tres autores principales se pronunció con respecto al texto *después* del cual necesariamente se inscriben, por afinidad o contraste: la crónica de 1887 de José Martí. Y, en ese sentido, el primer capítulo de este trabajo estará dedicado a un examen del mismo. Sucede que ni Neruda, ni Borges, ni León Felipe, llegaron a Whitman *a través* de Martí, a diferencia de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez, por ejemplo. Cada uno hizo su propio camino y fue a partir de ese descubrimiento personal que establecieron su respectivo sentido de apropiación: Neruda en Araucanía, Borges en Ginebra, León Felipe en Nueva York.

## II. UNA CRÓNICA DE JOSÉ MARTÍ

El 14 de abril de 1879 Whitman inició en Nueva York su serie de “Lincoln Lectures” para honrar la memoria del presidente caído, “the martyrdom” dirá, y establecer en ese marco sus propias ideas estéticas y civiles<sup>1</sup>. La novena de estas conferencias anuales se celebró la tarde del 14 de abril de 1887 en el Madison Square Theatre de Nueva York. Whitman iba a cumplir entonces 68 años y la obra poética de su vida estaba prácticamente concluida (llevaba ya siete ediciones de las nueve que tendría hasta el año de su muerte, 1892<sup>2</sup>). Whitman era una especie de rara y polémica celebridad. Habían asistido en aquella oportunidad no sólo algunos “pocos amigos” sino también unas doscientas personas y personalidades de la intelectualidad de la época: James Russel Lowell, Charles Eliot Norton y Mark Twain, entre otros —entre los cuales se contaba José Martí, que anotó al respecto: “todo lo culto de Nueva York asistió en silencio religioso a aquella plática resplandeciente, que por sus súbitos requiebros, tonos vibrantes, himnica fuga, olímpica familiaridad, parecía a veces como un cuchicheo de astros”<sup>3</sup>. Retengamos esos atributos de la oratoria whitmaniana: resplandeciente, himnica, olímpica (pero familiar) y astronómica; todos de alguna manera extensibles a

---

<sup>1</sup> El magincidio contra Lincoln el 14 de abril de 1865 en el Teatro Ford (y su muerte al día siguiente) había marcado la vida y obra de Whitman. Ya en 1867, John Burroughs decía: “the assassination of Lincoln made a very deep and powerful impression upon the poet, who had formed a personal attachment to the President, regarding him as by far the noblest and purest of the political characters of the time; and, beyond that, as a sort of representative historical American man”, *Notes on Walt Whitman as Poet and Person*, [www.waltwhitmanarchive.org](http://www.waltwhitmanarchive.org). El mito urbano dice que el propio Lincoln leía *Leaves of Grass* en su despacho de Illinois. Está confirmado que supo de la admiración que Whitman sentía por él. Y en el primer párrafo de su discurso luctuoso, el poeta expresaba su deseo, “whenever the 14th or 15th comes, to annually gather a few friends, and hold its tragic reminiscence”, “Death of Abraham Lincoln”, *Collect, Prose works*, [www.bartleby.com](http://www.bartleby.com)

<sup>2</sup> La historia de la composición de *Leaves of Grass* a lo largo de 37 años (sólo interrumpida durante la Guerra Civil) es un capítulo de la historia de la literatura. Numerosos trabajos han sido dedicados a examinar, evaluar y compulsar las distintas escalas de ese proceso que se inicia con doce poemas y concluye con trescientos ochenta y tres. Eventualmente se consideraron no sólo las nueve ediciones oficiales sino manuscritos cruciales para la comprensión (como lo fue, por ejemplo, el manuscrito de “Live Oak, with Moss”, publicado en 1953, para la comprensión de “Calamus”). Uno de los monumentos bibliográficos que ha dejado ese interés es *Leaves of Grass: A Textual Variorum of the Printed Poems* (1980), en tres volúmenes a cargo de Sculley Bradley, Harold W. Blodgett, Arthur Golden y William White. La edición crítica estándar en un volumen es *Leaves of Grass. Comprehensive Reader's Edition*, por Harold W. Blodgett y Sculley Bradley (1965). Utilizaremos *The Complete Poems* (Edited with and Introduction and Notes by Francis Murphy), citado de aquí en adelante como *TCP*.

<sup>3</sup> Todas las citas de “El poeta Walt Whitman”: *Páginas escogidas II*, pp.165-181.

la prosa martiana en aquella oportunidad (como en tantas otras). Wilson Allen dio cuenta brevemente de la presencia del cubano al referir el evento en su biografía, aunque más no sea para destacar que por lo visto el conferencista no estaba enterado de la misma<sup>4</sup>. Tampoco supo Whitman de la “highly eulogistic account” que Martí escribió inmediatamente después, que se publicó el 19 de abril de 1887 en *El Partido Liberal* y se reimprimió el 26 de junio del mismo año en *La Nación*; de México y Buenos Aires respectivamente, es decir, Whitman hizo su primera aparición en dos polos de irradiación informativa de la cultura finisecular en Hispanoamérica. Cabe destacar que el único hispanoamericano que escuchó y vio a Whitman, el *ya* mito viviente de Walt Whitman, fue el que en algún lugar de su obra, como a contracorriente de ciertos excesos epigonales, declaró: “necesito ver antes lo que he de escribir”<sup>5</sup>. Y también: “sólo lo directo es poderoso”<sup>6</sup>. También en este sentido es significativa en sí misma la experiencia de la novena conferencia sobre Lincoln, que tuvo repercusiones inmediatas en la prensa norteamericana, como todo lo que hacía o publicaba Whitman, en general repercusiones negativas, paródicas o abiertamente ofensivas. El menosprecio de muchos de sus contemporáneos fue real y llegó a ser problemático: estaban escandalizados o, en el mejor de los casos, francamente desconcertados con su expresión fisiológica-erótica-política-espiritual de la sexualidad y con su línea prosódica, esa “big freakish uncontrollable necessary prosaic goof” que decía Ginsberg en términos perfectamente irónicos.

Las biografías suelen destacar dos episodios que involucraron directamente a esferas del poder político y religioso. En 1865 Whitman fue destituido en Washington

---

<sup>4</sup> “Apparently Whitman did not know that José Martí, a Cuban journalist then in exile because of his liberal political views, also heard the lecture and wrote a highly eulogistic account which spread Whitman’s fame throughout Latin America as the semi-divine author of *Leaves of Grass*”, *The solitary singer*, p. 525.

<sup>5</sup> Citado por Ángel Rama, “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, *Estudios martianos. Seminario José Martí*, p.184.

<sup>6</sup> “El Poema del Niágara” (prólogo al poema de Pérez Bonalde, publicado en Nueva York, 1882), *Páginas escogidas II*, pp.199-220.

de su cargo en el Bureau of Indian Affairs por el Secretario del Interior James Harlam, que había encontrado en el escritorio del poeta la edición-1860 de *Leaves of Grass* (Whitman, como impresor de oficio que era, prefería corregir sus poemas sobre las ediciones impresas). Podemos imaginar el disgusto del burócrata, que era también pastor metodista, al topar con ciertos pasajes del libro, que atentaban contra lo que Betsy Erkkila llamó en un estudio de 1989 al cual acudiremos reiteradamente a lo largo de este trabajo, “new genteel morality”<sup>7</sup>. La citada “vindication” de Douglas O’Connor fue una réplica a este hecho. Pero recién hasta 1882 *Leaves of Grass* sobrellevó procedimientos legales. El primero de marzo, el fiscal del distrito de Boston le escribió a Osgood & Company, casa que había publicado la edición-1881: “We are of the opinion that this book is such a book as bring within the provisions of the Public Statutes respecting obscene literature”<sup>8</sup>.

José Martí conocía desde hacía varios años, y de primera mano, estos actos de censura cuando escribió su ensayo-crónica. Al menos podemos suponerlo a partir de una nota breve que publicó en *La Opinión Nacional* de Caracas el 15 de noviembre de 1881 (probablemente la primera mención de Whitman en un medio de habla hispana). Se lamentaba allí de los que desdeñan por ignorancia o prejuicio los talentos poéticos de los Estados Unidos y citaba ya el ejemplo de Whitman pero, curiosamente, con sólo la inicial de su nombre: “Un poeta de los Estados Unidos, famoso por el atrevimiento de sus rimas, la osadía de sus pensamientos y el desembarazo, —que raya a veces en descompostura—, de su forma está preparando y vigilando en la universitaria ciudad de Boston, en la culta y pretenciosa Boston, una colección de sus obras: el poeta es W.”<sup>9</sup>. En esta temprana referencia despuntan algunos de los aspectos que Martí desarrollaría *in extenso* en 1887. Los términos en que se manifiesta la expectativa creada por la inminente salida de una nueva edición de *Leaves of Grass* en “la culta y pretenciosa

---

<sup>7</sup> *Walt Whitman, the Political Poet*, p.246.

<sup>8</sup> *Idem*, p.308.

<sup>9</sup> *Obras completas XXIII*, p. 81.

Boston” y ese inquietante semianonimato que le daba al autor la mera inicial de su nombre en un medio gráfico en el cual era desconocido, casi predice las prevenciones de la Sociedad para la Supresión del Vicio. Esta Sociedad fue la que inició las demandas legales bajo cargos de obscenidad ante el fiscal del distrito. Así, en 1887 Martí dirá en primer lugar que “su libro pasmoso, está prohibido”, desencadenando una larga serie de prohibiciones y reivindicaciones póstumas.

Jerome Loving cita una página del *New York Times* del 15 de abril de 1887 sobre la novena Lincoln Lecture según la cual, mientras subía al estrado, el anciano poeta “se apoyaba en el brazo de un joven, sosteniéndose con ayuda de un bastón”. Y prosigue: “se acercó despacio a la mesa, se sentó en la silla y dejó el bastón en el suelo. El público le saludó como a un amigo. Buscó con mano temblorosa sus gafas y se las ajustó. Y entonces alzó su manuscrito y leyó”. Para Stuart Merrill, que también estuvo presente, el discurso de Whitman había sido “electrizante”<sup>10</sup>. Se puede apreciar la forma particular de *esa* descarga directa en Martí leyendo el primer párrafo de su crónica, que empieza citando precisamente “un diario de hoy” (aunque está fechada el 19 de abril y la lectura fue el 14, cabe suponer que en realidad estaba citando el diario del 15, acaso el mismo artículo del *New York Times* mencionado por Loving, pero, más que libre, magnánimamente traducido). “Parecía un dios anoche”, cita entonces Martí, “sentado en su sillón de terciopelo rojo, todo el cabello blanco, la barba sobre el pecho, las cejas como un bosque, la mano en un cayado”. Sea o no el mismo artículo la transformación es sintomática del proceso de *semi-divinización* (para usar la expresión de Wilson Allen) que ganaría insignes cultores y detractores: el anciano con lazarillo, tembleque, amigable y un poco miope de la primera versión periodística se convierte en un dios sacerdotal —y el “bastón”, en “cayado”. Por lo demás, Whitman “con gafas” es en principio algo difícil de visualizar, al menos no ha quedado registrado en su célebre

---

<sup>10</sup> *Walt Whitman, el canto a sí mismo*, p.455.

iconografía cronológica. Lo cierto es que en 1887 ya había sufrido severos ataques de parálisis y él mismo se compararía pocos años después, en el prefacio al segundo anexo de *Leaves of Grass*, con un *molusco*: “no legs, utterly non-locomotive”<sup>11</sup>. El primer párrafo de Martí, ya sin citar “un diario de hoy”, concluye así: “Sólo los libros sagrados de la antigüedad ofrecen una doctrina comparable, por su profético lenguaje y robusta poesía, a la que en grandiosos y sacerdotales apotegmas emite, a la manera de bocanadas de luz, este poeta viejo”. Es probable que, además de leer su “Death of Abraham Lincoln”, Whitman hubiese leído aquella tarde también algunos poemas, acaso las cuatro composiciones que a partir de la edición-1881 agruparía bajo el título “Memories of President Lincoln”. Como sea, en el marco del reporte de un evento cultural ciudadano, Martí dejará sus propias consideraciones sobre *Leaves of Grass*: acaso el mejor ensayo sobre Whitman escrito en español, por lo menos hasta que Borges publicó en 1947 su “Nota sobre Walt Whitman”.

Rubén Darío escribió su soneto a Whitman (publicado entre los “medallones” de la segunda edición de *Azul*, 1890) sin haber leído necesariamente la “robusta poesía” de *Leaves of Grass* ni percibido sus “bocanadas de luz”, pero indudablemente se sabía casi de memoria la crónica de Martí<sup>12</sup>. Se diría que el primer párrafo que comentamos había

---

<sup>11</sup> TCP, p.549.

<sup>12</sup> Permítase una digresión al respecto. En el “retrato” de Martí incluido en *Españoles de tres mundos*, Juan Ramón Jiménez ha dejado estas útiles indicaciones: “Whitman, más americano que Poe, creo yo que vino a nosotros, los españoles todos, por Martí. El ensayo de Martí sobre Whitman, que inspiró, estoy seguro, el soneto de Darío al «Buen viejo», en *Azul*, fue la noticia primera que yo tuve del dinámico y delicado poeta de *Arroyuelos de otoño*”, *Obra poética, Tomo 4. Prosa*, p.71. Es difícil determinar si Darío había leído a Whitman (en Chile, en Guatemala o en El Salvador) *antes* de escribir el soneto. En todo caso, lo que se podía conocer de Whitman en América Latina antes de 1890 era con suerte algunos poemas esporádicos traducidos en alguna revista. Lo cierto es que Darío recordó puntualmente su lectura de la crónica de Martí sobre Whitman en *Los raros*: “mi memoria se pierde en aquella montaña de imágenes, pero bien recuerdo (...) un Walt Whitman patriarcal, prestigioso, líricamente augusto, antes, mucho antes de que Francia conociera por Sarrazin al bíblico autor de las *Hojas de hierba*”, *Los raros*, p.275. Es significativa la observación acerca de la recalcada prioridad de Martí, “mucho, mucho antes”, con respecto a la recepción francesa. Darío supone que el texto de Gabriel Sarrazin publicado en la *Nouvelle Revue* el 1 de mayo de 1888, fue la primera mención de Whitman en Francia, lo cual no es exacto. De hecho, la primera se registra “mucho antes” de la crónica de Martí: un artículo, negativo por cierto, de Luis Etienne de 1861. Como sea, Darío no se equivocaba con respecto a la importancia del texto de Sarrazin. Besty Erkkila observó que “Sarrazin’s article is a key document in the history of Whitman criticism because he was the first to see Whitman’s work as vital synthesis...”, *Walt Whitman Among the French. Man and Myth*, p.93. Es decir, una lectura que sin duda hubiese agradado a Martí. Pero Darío tenía sus propios motivos para enfatizar esa supuesta prioridad cronológica. En su



suministrado la retórica y el vocabulario de majestad, prestigio e investidura necesarios: “gran viejo”, lo llama Darío, “patriarca sereno y santo”, la arruga de su entrecejo es “olímpica”, sus hombros son “dignos del manto”, “¡Trabaja!”, le dice al “robusto trabajador”, es un “profeta nuevo”, un “sacerdote”, su rostro es de “emperador”<sup>13</sup>. Esa combinación romántica de absoluta nobleza, soberanía y labor se advierte también en los versos que le dedicó Lugones en *Las montañas del oro* (1897): “Whitman entona un canto serenamente noble. / Whitman es el glorioso trabajador del roble”<sup>14</sup>.

Darío no se sustrajo a la intensidad transmitida por Martí y dejó testimonio de ese raro del siglo XIX que ciertamente no figuraba entre *sus* raros, el primero de los cuales era Edgar Allan Poe. T.S.Eliot decía en 1953: “A comparison of Poe and Whitman is illuminating. Amongst American poets, it is undoubtedly Poe and Whitman who have enjoyed the highest reputation abroad”<sup>15</sup>. Aunque la literatura latinoamericana no contaba mayormente en el espectro de lo que Eliot entendía por “abroad”, podemos considerar esa doble recepción (es decir, el Whitman de Martí vs. el Poe de Darío) como uno de los momentos modernos fundacionales de la misma<sup>16</sup>. La cuestión fue polémica desde el inicio. En 1895 el escritor y diplomático guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, por ejemplo, escribió un artículo “en respuesta” al soneto de Darío. Dice allí que “entre Walt Whitman y Edgar Allan Poe hay tres mil años de distancia”, y

---

*Autobiografía*, dará a entender que él mismo había tomado la posta de Martí en Francia. Recordemos que en mayo de 1893 el nicaragüense y el cubano se habían encontrado en Nueva York. No sabemos si hablaron de Whitman, del texto publicado en “La Nación” en 1887 o del medallón de *Azul*. Desde Nueva York, Darío viajó a París. Lo que está documentado es que se llevó alguna edición de *Leaves of Grass* que difícilmente hubiese adquirido en Centroamérica (¿se la habría regalado o recomendado Martí?). A saber: Darío cuenta que Alejandro Sawa había ido a visitarlo al hotel donde se hospedaba, acompañado de Charles Morice, que era entonces, dice Darío, “el crítico de los simbolistas”, y agrega que Morice “encontró sobre mi mesa unos cuantos libros, entre ellos un Walt Whitman, que no conocía”, *Autobiografía / España Contemporánea*, p.44.

<sup>13</sup> *Poesía I*, p.177.

<sup>14</sup> *Obras poéticas completas*, p.56. La presencia de Whitman en el poema introductorio de *Las montañas del oro* merecería un examen detenido. Figura allí junto con Dante, Hugo y Homero, como héroe poético, como “astro de su propio destierro” que “alza sobre la cumbre de la noche su canto” cada vez que las columnas de la historia “trazan nuevos caminos de esfuerzo y victoria”.

<sup>15</sup> *American Literature and the American language*, p. 15.

<sup>16</sup> Como señala Besty Erkkila, “the tradition of Poe and the tradition of Whitman, though they might merge briefly at significant junctures, have created a dialectic in which the poet as prophet opposes the poet as craftsman, the poet of social and cosmic consciousness opposes the poet as aesthete, and the poet of life and joy opposes the poet of death and pathos”, *Walt Whitman Among the French*, p.58.

cierra en estos términos: “para el poeta de *Azul*, en efecto, Whitman es un cantor del porvenir, mientras que para mí es el cantor de un pasado fabuloso”<sup>17</sup>. Con ese dictamen Gómez Carrillo se oponía también, como por elevación, a la postura de Martí, que en su crónica había declarado que “la mística trenodia que Whitman compuso a la muerte de Lincoln”, es decir, el poema “When Lilacs Last in the Dooryard Bloom`d” (valorada como “una de las producciones más bellas de la poesía contemporánea”) era asimismo “mucho más hermoso, extraño y profundo que «El Cuervo» de Poe”. En rigor, el propio Darío será el que viene después de Whitman, después de *esa* América, él anuncia la venidera, la actualidad universal, el crisol del centenario, la Cosmópolis —y su “querida”, como dice, “está en París”. Nueva York era la “irresistible capital del cheque”, el eco “de un vasto soliloquio de cifras. ¡Cuán distinta de la voz de París!”, según leemos en su retrato de Poe<sup>18</sup>. Pronto, sin embargo, y antes de su última visita a Nueva York en 1914 donde leyó entre agasajos el poema “Paix”, Darío tendría palabras de gratitud para con la megalópolis. Su relación con Whitman y con los Estados Unidos es compleja y ambivalente. Volveremos sobre esto más abajo, pero interesa destacar por el momento que la disyuntiva pasado-futuro en un presente de transición cataliza la recepción a fines del siglo XIX, que los modelos ciudadanos de París y Nueva York tienen un sentido específico en ese debate, que el universo estético y civilizatorio que asociamos a Poe tuvo allí tanta trascendencia como la tuvo el que asociamos a Whitman y que la dinámica eventualmente excluyente de esa doble corriente determina el curso de la modernidad poética en Hispanoamérica. No para Darío sino para Martí, como veremos, Whitman representaba el “cantor del porvenir”: Whitman es una figura clave en aquello que Cintio Vitier llamó la “dimensión de futuridad” en Martí<sup>19</sup>. La naturaleza del porvenir vislumbrado en el canto whitmaniano estaba lejos de ser para Darío una

---

<sup>17</sup> *Whitman y otras crónicas*, pp.21-25.

<sup>18</sup> *Los raros*, p.51.

<sup>19</sup> “En la mina martiana”, prólogo a Shulman, Ivan A. y Pedro González, Manuel: *Martí, Darío y el Modernismo*, p.16.

perspectiva del mundo sencillamente deseable. Poco después de *Azul* empezaría a ser abiertamente problemática.

En junio de 1857 Whitman dejó en uno de sus cuadernos la siguiente nota: “*La Gran Construcción de la Nueva Biblia*, no debo desviarme del objetivo principal, de la gran obra de mi vida”<sup>20</sup>. Nueva Biblia es casi un oxímoron. Whitman es puro progreso, no hay nada *detrás*, sólo hacia delante el *Camino Abierto*: “Allons! the road is before us!”<sup>21</sup>. *Leaves of Grass* cuenta la historia de lo venidero: “outlining what is yet to be, / I project the history of the future”<sup>22</sup>. Pero su poesía es también una vuelta al mito matriz de todo porvenir: “As Adam early in the morning”<sup>23</sup>, casi como formulando en el tiempo la frase de Locke: “in the beginning all the world was America”<sup>24</sup>. Gómez Carrillo computó el hiato entre Whitman y Poe en tres mil años y se quedó corto. En rigor, serían casi seis mil, a contar del Edén en adelante. Martí captó y expresó esa síntesis: la fuerza del lenguaje whitmaniano es sólo comparable con la de los “libros sagrados de la antigüedad”, dice, pero nos habla del “nacimiento de una era, del alba de la religión definitiva, y de la renovación del hombre”. Dos fuentes de significado, dos polos de atracción histórica y semántica movilizan el caudal creciente de *Leaves of Grass*: primitivismo adánico (fruición de primer hombre en posesión de un idioma capaz de comunicar la experiencia de los sentidos y del prójimo) y progresismo de *pioneer*<sup>25</sup>. La condición adánica, tanto del poema como de su autor-protagonista

---

<sup>20</sup> Citado por Jerome Loving, *Walt Whitman el canto a sí mismo*, p.245.

<sup>21</sup> “Song of the Open Road”, *TCP*. p.189.

<sup>22</sup> “To a Historian”, *TCP*, p.39.

<sup>23</sup> “As Adam Early in the Morning”, *TCP*, p. 145.

<sup>24</sup> *The Second Treatise of Civil Government* (1690), Chapter V: “On Property”, [www.constitution.org](http://www.constitution.org)

<sup>25</sup> Vale la pena citar aquí el siguiente pasaje del ensayo de R. W. B. Lewis titulado “The New Adam: Whitman”, en tanto permite aproximarse a esta faceta de *Leaves of Grass* en el contexto general de la literatura de su tiempo: “While European romanticism continued to resent the effect of time, Whitman was announcing that time had only just begun. He was able to think so because of the facts of immediate history in America during the years when he was maturing: when a world was, in some literal way, being created before his eyes. It was this that Whitman had the opportunity to dramatize: and it was this that gave *Leaves of Grass* its special quality of a Yankee Genesis”, *Walt Whitman. A Collection of Critical Essays*, p.111. Respecto de la comparación martiana entre la poesía de Whitman y los “libros sagrados de la antigüedad”, así como respecto de la observación final de Lewis sobre *Leaves of Grass* como un “Yankee Genesis”, también cabe mencionar un artículo de juventud de Gay Wilson Allen titulado “Biblical Echoes in Whitman’s Works”. Se trata de un exhaustivo catálogo de *todas* las alusiones,

reaparecerá en el mundo de habla hispana bajo diversos supuestos. Pero las primeras modulaciones del mito adánico habían empezado en 1867 con las *Notes of Walt Whitman as Poet and Person* de Burroughs (según se sabe bajo los auspicios del propio Whitman). En un pasaje de su libro lo desentiende, como poeta, de todo lo “morbid, venereal, euphemistic, gentlemanly, club-house lust which, under thin disguises, is in every novel and most of the poetry of our time. What he has, he has”, concluye Burroughs, “and it is Adam”. Y en otro pasaje, refiriéndose a Whitman ya no como “poet” sino como “person”, es decir, a su fisonomía, dice: “observed more closely, he suggests ideas of the Beginners, the Adamic men”<sup>26</sup>. Desde el inicio de la crítica whitmaniana estuvo presente este tipo de desplazamientos entre “poeta” y “persona”, que habría de ser una de las variables más productivas y dinámicas. La configuración del mito adánico es importante para aproximarse al fenómeno de su recepción, pero puede inducir también a una evaluación insuficiente del personaje whitmaniano. Polemizando con la teoría de Lewis recién citada, Betsy Erkkila declara en su estudio titulado *Whitman Among the French*: “I would like to challenge this persistent tendency among critics to regard Whitman as some kind of isolated primitive or eccentric national genius”<sup>27</sup>. Pero era en el terreno de la escritura y el estilo donde se convalidaba esta suerte de futurismo adánico. William Carlos Williams escribió: “from

---

paráfrasis y citas de la Biblia en la totalidad del corpus whitmaniano. La estadística es interesante: Wilson Allen suma 92 alusiones del Antiguo Testamento (de las cuales 29 pertenecen al Génesis) y 105 del Nuevo Testamento —“more specifically from the crucifixion scenes of the Christ-drama”. En la medida en que la figura de Whitman fue recreada principalmente (por Martí y el primer Darío, entre otros) en términos proféticos, interesa también la conclusión de Wilson Allen, que indica otra importante veta dentro de las configuraciones bíblicas del poeta: “obviously the role which he strove to play was modeled far more on the example of Christ than on the prophets of the Old Testament (...) it may also help to explain certain fundamental similarities between Whitman’s indirections and Christ poetic parable-method of teaching”, “Biblical Echoes in Whitman’s Works”, *American Literature* (1934), p.302-303. [www.jstor.org/stable/2919546](http://www.jstor.org/stable/2919546)

<sup>26</sup> *Notes on Walt Whitman as Poet and Person*, [www.waltwithmanarchive.com](http://www.waltwithmanarchive.com)

<sup>27</sup> *Walt Whitman Among the French*, p.5. Erkkila demuestra la importancia que tuvo en la formación de Whitman y en la formulación sucesiva de su teoría poética, social, política y natural, la lectura de las traducciones al inglés de iluministas, románticos, positivistas y pre-simbolistas franceses como Voltaire, Volney, Rousseau, Eugène Sue, Víctor Hugo, Taine, Zola y Sainte-Beuve. Volveremos más adelante sobre el estudio de Erkkila en tanto exige reconsiderar la relación de Whitman con el movimiento europeo moderno en general, a menudo reducida a una de sus variables: el rechazo desafiante respecto de la herencia inglesa.

the beginning Whitman realized that the matter was largely technical”<sup>28</sup>. En este sentido, uno de los atributos de su poesía que cautivó a Martí fue precisamente la cabal adecuación de esa técnica al espíritu de una época en ebullición y transición (magistralmente caracterizada en las primeras páginas del prólogo al “Poema del Niágara” de Pérez Bonalde). Los tiempos modernos y sus tareas tenían cabida en ese verso rebelde, rayano en descompostura, que en otra oportunidad describió en una notable síntesis como “entre hebraico y aborígen”<sup>29</sup>. Que Darío hubiese homenajeado a Whitman en un soneto era una ironía, y una proeza. En todo caso, estableció en un plano formal el movimiento de reconocimiento y recelo que marcaría en lo sucesivo su relación con el poeta.

Es posible ir despejando algunos rasgos de la recepción martiana: el poder de la experiencia directa y poderosa, el espíritu de rebeldía, el nacimiento de una era, el origen del futuro, el Adán restituido a un Edén moderno. Asimismo, la crónica de un cubano en Nueva York publicada en México y en Buenos Aires, motiva el soneto de un nicaragüense en Chile que motiva la réplica de un guatemalteco en París. Rápidamente empezaba a tomar forma la constelación hispanoamericana en torno a Whitman, a la cual habrían de sumarse con las décadas representantes de prácticamente todos los países al sur del Río Bravo.

La crónica de quince páginas de Martí sobre Whitman es una pieza eximia que participa en simultáneo de la estilística, la etopeya, la cobertura periodística, la sociología de la literatura, el ensayo de interpretación en la línea de “Nuestra América” (1891), la semblanza, la oratoria, la arenga y el manifiesto. Allí empiezan muchas cosas, también aquello que Borges llamaría años después uno de los “interminables errores” en el tratamiento del poeta: la indistinción entre “Walt” (el poeta-personaje) y el literato de

---

<sup>28</sup> “An Essay on Leaves of Grass”, *Walt Whitman. A Collection of Critical Essays*, p.146.

<sup>29</sup> *El Partido Liberal* (25 de marzo, 1892), *Nuevas Cartas desde Nueva York*, p.189.

Brooklyn nacido en Long Island y fallecido en Camden<sup>30</sup>. Pero la apreciación de Martí, a diferencia de quienes hubiesen incurrido interminablemente en el error denunciado por Borges, partía de una lectura fina de *Leaves of Grass*, una lectura que acaso había iniciado poco después de llegar a Nueva York, es decir, varios años antes de *haber visto* al autor en el Madison Square Theatre. Inmediatamente después de esbozar la figura del *Good Grey Poet*, el anciano sabio, santo, sacerdotal, olímpico y patriarcal más o menos *erróneo* que había incitado el homenaje de Darío, Martí hace una afirmación impersonal que compensará para siempre su hipérbole neorromántica, o que la vuelve un ejercicio deliberado de comprensión y propagación, a saber: “hay que estudiarlo”.

Existen diversos testimonios puntuales del estudio que él mismo había hecho antes de recomendarlo en 1887. Más arriba citábamos la crónica del 15 de noviembre de 1881 que alude a la inminente publicación de *Leaves of Grass* en la “culto y pretenciosa Boston”. Un mes después se referirá al “poeta norteamericano rebelde a toda forma”<sup>31</sup>. Todavía en noviembre volvió a mencionar a Whitman de pasada en un artículo para *La Opinión Nacional*, aludiendo esta vez a sus versos “grandes e irregulares como montañas”<sup>32</sup>. En 1882 Martí trazaba un rápido y agudo panorama de las transformaciones de la literatura norteamericana en estos términos: “Hay un joven novelista que se afrancesa, Henry James. Pero *queda* un grandísimo poeta rebelde y pujante, Walt Whitman”<sup>33</sup>. La extrema sofisticación analítica y estilística de James y su balance de la cultura europea vs. la norteamericana probablemente representaran para Martí un desvío con respecto al rumbo que debía asumir la literatura en *toda* América. El “afrancesamiento” fue el nombre que asumió eventualmente ese desvío: también eran

---

<sup>30</sup> Si Borges alude indirectamente al texto de Martí, hay que señalar de nuevo que no menciona al prócer cubano, que sepamos, en ningún lugar de su obra.

<sup>31</sup> *Obras Completas* XXIII, p. 128.

<sup>32</sup> *Obras Completas* IX, p. 132.

<sup>33</sup> *Idem.*, p. 18. [Subrayado nuestro]

afrancesados los que no entendían a Whitman<sup>34</sup>. El tema de la rebeldía es recurrente, y el de la prohibición le daba a su texto una cierta exaltación polémica como de “Yo Acuso”. En uno de los cuadernos de notas para los libros que Martí proyectaba escribir se menciona uno que se titularía *Los poetas rebeldes*, entre los cuales estaba desde luego incluido Whitman<sup>35</sup>. En 1884 lo llama de nuevo “rebelde admirable”<sup>36</sup>. Y en otro texto del mismo año, a propósito del reclamo de los alumnos de Harvard sobre el uso de “la lengua maciza nativa” en los actos académicos oficiales en vez de “cierto latín inflado y menesteroso”, dirá que, en esa lengua, “amontona ahora Walt Whitman olas”<sup>37</sup>. A los escritores afrancesados se suman las academias latinizantes: en la crónica de 1887, Martí estará convencido de que “los criados a leche latina, académica o francesa” no podían entender “aquella gracia heroica”<sup>38</sup>. Martí llevaba por lo menos seis años frecuentando *Leaves of Grass*, dando forma y sentido en su mente a ese poeta-personaje llamado Walt Whitman cuando tuvo oportunidad de asistir a la novena Lincoln Lecture. Hasta entonces lo había mencionado eventualmente en sus textos y había sopesado su condición nativa y su osadía, no sólo contra el *establishment* bostoniano, sino también la contraparte idiomática, específicamente literaria, “the technical matter”, para decirlo con William Carlos William.

Si existe, en términos de Ángel Rama, una “dialéctica de la modernidad” en José Martí, podríamos decir que la figura y los poemas de Whitman inspiraron el momento

---

<sup>34</sup> Tal vez Martí pudo conocer (directa o indirectamente) la opinión del joven James acerca de “Drum-Taps”, los poemas de la guerra civil que Whitman publicó en separata en 1865. En una reseña, Henry James confesaba: “It has been a melancholy task to read this book, and it is a still more melancholy one to write about it”. Tenía veintidós años. En una carta de 1903, le agradeció a un amigo que le había señalado aquel error: “I can, however, bring out a thank for your intimation in respect to the little atrocity I mentioned remembering to have perpetrated on Walt Whitman in the gross impudence of youth”. Citado por Wilson Allen, *The solitary singer*, p.360 y 578.

<sup>35</sup> *Obras Completas* XVIII, p. 283.

<sup>36</sup> *Obras Completas* VIII, 428.

<sup>37</sup> *Obras Completas* X, p. 47.

<sup>38</sup> Es preciso restringir el alcance de la observación de Martí de nuevo en función de lo demostrado por Besty Erkkilä: Whitman había sido criado, en una medida nada despreciable, a “leche francesa”. Incluso su simpatía para con la tradición francesa (no la neoclásica, ciertamente, ni la medieval, pero sí Rabelais) no era una postura política y moral neutral en el contexto de mediados y fines del siglo XIX en Norteamérica: “to be pro-French was to be for Jefferson, the Democrats, agrarianism, and the common-man; it was to champion social and moral liberty”, *Walt Whitman Among the French*, p.8.

de equilibrio, de síntesis superadora<sup>39</sup>. Diversos pasajes de la crónica de 1887 toman la forma de un manifiesto general para la literatura de su tiempo. Advertimos un tipo de vehemencia programática presente en otros textos estéticos fundacionales como el prólogo al “Poema del Niágara” (1882), y que asumiría su última consecuencia política en el “Manifiesto de Montecristi” (1895). En este sentido, el siguiente pasaje merece ser citado *in extenso*:

Cada estado social trae su expresión a la literatura (...). La literatura que anuncie y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes; la literatura que, como espontáneo consejo y enseñanza de la Naturaleza, promulgue la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos los dividen y ensangrientan; la literatura que inculque en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y belleza definitivas que las penurias y fealdades de la existencia no las descorazonen ni acibaren, no sólo revelará un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia, proveerá a la Humanidad, ansiosa de maravilla y de poesía, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de los antiguos credos.

En el prólogo al “Poema del Niágara” el énfasis recaía en la transformación, la elaboración, el cambio, el tumulto, la confusión, el reenquiciamiento y remolde de una época, diríamos parafrasenado algunas de las palabras que utiliza Martí. Ese estado de cosas parece haber encontrado en Whitman un punto suficientemente sólido de apoyo, referencia y proyección. El “desconcierto” y “desmembramiento de la mente humana” que diagnosticaba en 1882 encuentra una resolución posible en el “concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes” que se advertía en *Leaves of Grass*. Podemos conjeturar que varios pasajes de “Song of Myself”, sobre todo hacia el final (lo que

---

<sup>39</sup> Después de señalar esa “dimensión de futuridad” en Martí, Cintio Vitier observó también que “como visionario, numerosas veces profetizó un mundo de síntesis, y ésta fue en todo su norma y su ideal, pues aspiró, más que a una mezcla o dosificación, a una síntesis superior, superadora, del materialismo y el espiritualismo, a una síntesis no dogmática de las religiones y a una síntesis futura de todas las facultades y necesidades del hombre”, *Martí, Darío y el modernismo*, p.16. Vitier no menciona a Whitman en ese contexto (tampoco lo hace Ángel Rama), pero es indudable el rol decisivo que tuvo en el tipo de elaboraciones martianas que ambos detectan.



Malcolm Cawley llamó “the sermon”<sup>40</sup>) informaron la fe de Martí, esa suerte de utopismo socio-literario. Pero habría asimismo una operación que será frecuente en cierta línea de ascendencia whitmaniana: la elisión de aquello que el propio Whitman reconocía como los “knot of contrariety” y “dark patches”<sup>41</sup> de su persona y su poesía.

En el prólogo al “Poema del Niágara” Martí se lamentaba de los “ruines tiempos” en que los sacerdotes “no merecen ya la alabanza ni la veneración de los poetas, ni los poetas han comenzado todavía a ser sacerdotes”. Ahora la función cultural de esa reversibilidad mostraba ser plausible y eficaz: Whitman sienta el precedente de un sacerdocio laico de la literatura que era también, a diferencia de otras voces románticas, democrático y americano. Más abajo del extenso fragmento recién citado Martí les dirá a los poetas —a los poetas del futuro: “creías la religión perdida, porque estaba mudando de forma sobre vuestras cabezas. Levantaos, porque vosotros sois los sacerdotes. La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el nuevo culto”. Martí resuelve aquí una idea que Whitman heredó de Emerson a su vez y que postuló en el prefacio a la primera edición de su libro: “there will soon be no more priests. Their work is done”<sup>42</sup>. En Whitman y en Emerson, Martí encontró una idea de la poesía moderna como predicamento. Los tiempos “mudaban” también en ese sentido: los sacerdotes merecen la veneración de los poetas porque éstos, ante la “insuficiencia de los antiguos credos”, han comenzado a ser sacerdotes. Podemos suponer que Martí tuvo en mente los primeros versos de la sección 43 de “Song of Myself”

I do not despise you priest, all time, the world over,  
My faith is the greatest of faiths and the least of faiths,  
Enclosing worship ancient and modern and all between  
ancient and modern.<sup>43</sup>

Si la poesía moderna, como observó Marcel Raymond, satisfizo “algunas de las exigencias humanas que la religión había apaciguado”, y cumple “una función

---

<sup>40</sup> “Introduction”, *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*, p.xix.

<sup>41</sup> “Crossing the Brooklin Ferry”, *TCP*, p.193.

<sup>42</sup> *TCP*, p. 760.

<sup>43</sup> *TCP*, p.113.

compensadora en nuestra sociedad”<sup>44</sup>, esa nueva religión estética compensatoria nacida en “la oquedad” del misticismo no podía ser para Martí sino revolucionaria y política, como de hecho lo había sido para Whitman. El “bardo de la democracia”, como se lo ha llamado tantas veces, era concretamente el heredero, custodio y renovador de los ideales de los padres fundadores de 1776: “The architects of These States”, como le decía a Emerson en una carta de 1856<sup>45</sup>. Recordemos el primer verso del poema “The Centenarian`s Story”, que evoca una batalla perdida en Long Island y la colina donde Washington le leyó a su batallón la declaración de la independencia: “Give me your hand old Revolutionary”<sup>46</sup>. Whitman había establecido en numerosos pasajes de *Leaves of Grass* y en términos también exultantemente programáticos todo el ciclo *comprometido* de su obra: “Americanos! Conquerors! marches humanitarian! / Foremost! century marches! Libertad! masses! / For you a programme of chants”<sup>47</sup>. El hecho de que Whitman usara la palabra “Libertad”, en español en el original, por supuesto llamó la atención de Martí. Ya en el prólogo al “Poema del Niágara” había cifrado en *esa* palabra el sentido de su abnegación y su legado: “¡Oh Libertad! ¡no manches nunca tu túnica blanca, para que no tenga miedo de ti el recién nacido”<sup>48</sup>. Y en una nota que publicó en *El Partido Liberal* después de su crónica sobre el noveno tributo a Lincoln, decía: “Libertad es una palabra tan bella y entera que Walt Whitman, el poeta patriarcal del Norte, nunca la dice en inglés”<sup>49</sup>. En efecto, en uno de los poemas de la sección bélica de *Leaves of Grass*, titulado “Turn O Libertad”, Whitman decía: “wars to come are for you”<sup>50</sup>. Y Martí sabía demasiado bien que vendrían otras guerras

---

<sup>44</sup> *De Baudelaire al Surrealismo*, pp.9-10.

<sup>45</sup> *Leaves of Grass. Comprehensive Readers Edition*, p.736.

<sup>46</sup> *TCP*, p.320.

<sup>47</sup> “Starting from Paumanok”, *TCP*, p.51.

<sup>48</sup> *Páginas escogidas II*, p.220.

<sup>49</sup> *Obras Completas VII*, p.351.

<sup>50</sup> *TCP*, p.349.

en su nombre —y en español: véanse los primeros párrafos del “Manifiesto de Montecristi”<sup>51</sup>.

Es muy probable que Martí hubiese leído no sólo *Leaves of Grass* sino también otros textos de Whitman, como *Democratic Vistas*, que se publicó en 1871. Hay una notable afinidad entre la imbricación establecida por Martí (en el pasaje citado más arriba) entre literatura y “estado social”, y la establecida por Whitman en diversos pasajes de aquel ensayo, en el cual vuelve a postular la secularización de la literatura libertaria y sus oficiantes en términos bastante sublimes: “the problem of humanity all over the civilized world is social and religious, and is to be finally met and treated by literature. The priest departs, the divine literatus comes”<sup>52</sup>. Otros aspectos del pensamiento whitmaniano, no sólo expuestos en *Democratic Vistas*, hubiesen resultado acaso indignantes para Martí, que o no los advirtió o razonablemente los desestimó. Como sea, eximió al poeta de una discusión en la que éste estuvo directa y complejamente implicado: “In vain have we annex'd Texas, California, Alaska, and reach north for Canada and south for Cuba. It is as if we were somehow being endow'd with a vast and more and more thoroughly-appointed body, and then left with little or no soul”. Lo que alarmaba a Whitman no era tanto la voracidad ilegal de las fuerzas económicas, políticas y militares desatadas después de la Guerra Civil sino el hecho de no venir debidamente fundada en una conciencia confraternal internacionalista y una espiritualidad correlativas. En el siguiente capítulo se volverá sobre esta cuestión.

---

<sup>51</sup> La revolución de independencia iniciada en Yara “ha entrado en un nuevo período de guerra”, una determinación solemne, dice Martí, “firmada por la muerte”, *Páginas Escogidas I*, p.134. La coherencia absoluta entre pensamiento y acción en Martí, que estaba firmando allí su propia muerte, fue, al menos para Darío, una coherencia casi insoportable: “¡oh, Maestro! ¿qué has hecho...?”, *Los raros*, p.281. Por lo demás, queda pendiente una aproximación que compare, *mutatis mutandi*, el concepto que tanto Martí como Whitman tuvieron de la “guerra de emancipación”, y del costo humano de la misma. Fragmentos como el siguiente del “Manifiesto de Montecristi”, bien pueden ser contrastados con otros de Whitman en el marco de la Guerra de Secesión: “los representantes electos de la revolución que hoy se confirma, reconocen y acatan su deber (...) de repetir ante la patria, que no se ha de ensangrentar sin razón, ni sin justa esperanza de triunfo, los propósitos precisos, hijos del juicio y ajenos a la venganza, con que se ha compuesto, y llegará a su victoria racional, la guerra inextinguible que hoy lleva a los combates”, *Páginas escogidas I*, p.133.

<sup>52</sup> Citamos *Democratic Vistas*, de aquí en más, por la versión en inglés, sin número de página, disponible en <http://xroads.virginia.edu/~Hyper/Whitman/vistas/vistas.html>

Martí estableció buena parte del repertorio de motivos que irían hilvanando y metamorfoseando desde fines del siglo XIX y a lo largo del XX la difusión de Walt Whitman en el mundo de habla hispana. Uno de esos motivos es el de la confrontación, en su nombre, con un cierto medio intelectual reaccionario. El texto de Martí ofrece una consistente variedad de improperios para quienes habían sido incapaces de apreciar y por lo tanto asumir las consecuencias de un mensaje del cual podrían *beneficiarse* (las grandes ideas, escribió Martí, “apenas nacidas, benefician”): son una especie “descolorida, encascada, amañecada”, son “poetas y filósofos canijos”, “poetas de aguamiel, de patrón, de libro”, “figurines filosóficos y literarios”, “criados a leche latina, académica o francesa” y “acobardadores”. Sólo León Felipe, se diría, renovó el enemigo a esa escala. Él hará su parte provocando a “los escribas pragmáticos”, “los honrados lebreles eruditos”, “los defensores de los sagrados derechos de la letra”, “los *scholars*”, “los arqueólogos” y “el intérprete del hotel”<sup>53</sup>. La recepción de Whitman es en gran medida la historia de una polémica generacionalmente actualizada en distintos frentes por un mismo espíritu agonista. Whitman no dispuso meramente de lectores, tuvo partidarios. Tomemos otro ejemplo, a medio camino en el tiempo entre Martí y León Felipe: el del poeta uruguayo Armando Vasseur, que publicó en 1912 la primera selección y traducción importante de *Leaves of Grass*<sup>54</sup>. Su nota preliminar se cierra, memorablemente, con esta exclamación: “¡Bendita sea la tempestad de su arte, si logra

---

<sup>53</sup> “Habla el prólogo”, *Canto a mí mismo*, p.15.

<sup>54</sup> Hasta esa fecha había sido posible leer sólo unas pocas traducciones de poemas aislados. Véase una aproximación histórica y filológica a la traducción de Vasseur en Cohen, Matt & Price, Rachel: “Introduction to Walt Whitman, *Poemas*, by Armando Vasseur”, [www.waltwhitmanarchive.org](http://www.waltwhitmanarchive.org). Los autores señalan que “only with Vasseur’s subsequent 1912 translation did Whitman become available and important to generations of Latin American poets”. Agreguemos que no fue sino hasta 1952 que el lector de habla hispana contó con una traducción completa y fiable de *Leaves of Grass*, la realizada durante más de veinte años por el ecuatoriano Francisco Alexander. La edición Novaro-México (1964) de esta última incluye un ensayo de Sculley Bradley y un “Preámbulo del Traductor”, fechado en Quito, 1952, en el cual observa lo siguiente: “Hasta ahora, los lectores de habla española que han querido conocer a Whitman, y que no podían leerlo en el original, sólo han dispuesto de traducciones engañosas, deficientes y fragmentarias”, *Hojas de Hierba*, p.32.

airear la atmósfera literaria hispanoamericana, tan recargada de emanaciones gallináceas!”<sup>55</sup>.

Hemos señalado hasta aquí algunos de los temas que se desprenden del texto pionero de Martí: el de la prohibición y la rebeldía moral y prosódica, la asociación ideológica fundacional Whitman-Lincoln (que será requerida en distintos enclaves históricos, principalmente como emblema de un ideal traicionado de democratismo político-literario), la síntesis dialéctica, la dimensión de futuridad, el progresismo adánico, el sacerdocio libertario, la guerra emancipadora, el “libro natural”, los detractores, la rivalidad con Poe. También se perfilan en la crónica otras facetas del personaje whitmaniano y su poesía: a) la imagen del viejo poeta en su última “casita de madera”, por ejemplo, que veremos reaparecer décadas después en un soneto de Borges, que es a su vez el anverso del soneto de Darío, b) la otra imagen benigna del poeta como protector de los esclavos fugitivos: “cuando el esclavo llega a sus puertas perseguido y sudoroso, le llena la bañera, lo sienta a su mesa; en un rincón tiene cargada la escopeta para defenderlo”, escribe Martí parafraseando la secuencia del “runaway slave” de “Song of Myself”<sup>56</sup>, c) la cuestión específica del lenguaje poético y del verso libre como el resultado necesario cuyo origen no es sino una grandiosa energía civilizatoria, pero obedeciendo a una nueva filosofía de la composición. En un pasaje particularmente memorable de su ensayo dirá Martí: “¿Rimas o acentos? ¡Oh, no! su ritmo está en las estrofas, ligadas, en medio de aquel caos aparente de frases superpuestas y convulsas, por una sabia composición que distribuye en grandes grupos musicales (...) no de rimillas se trata, y dolores de alcoba, sino del nacimiento de una era”, d) Martí da cuenta también de la visión panteísta, ecuménica, armónica, cíclica, regenerativa, espléndida, integrada del universo en perpetuo equilibrio que hay en Whitman: “todo está en todo, y lo uno explica lo otro (...) lo infinitésimo colabora para

---

<sup>55</sup> *Hojas de hierba*, p.32.

<sup>56</sup> “Song of Myself 10”, *TCP*, p.72.

lo infinito, y todo está en su puesto”, y e) la cuestión sexual, que examinamos en el tercer apartado del siguiente capítulo.

El ciclo whitmaniano que Martí había comenzado en la prensa de Caracas en noviembre de 1881 y que halló su más extensa y profunda formulación en 1887 en periódicos de México y Buenos Aires, se cierra con una crónica publicada en abril de 1892, de nuevo en *El Partido Liberal*, sobre temas de actualidad en la ciudad de Nueva York, entre los cuales figura la muerte de Whitman. En dos párrafos notables, Martí reseña la vida y obra del poeta. El tono oscila entre el viejo fervor y la medida necrológica. Hay varias frases de ese texto que valdría la pena recordar. Citaremos una, hacia el final, que retomaremos a propósito de la cuestión sexual: “en los últimos días de sol de su vida natural iba hilando los metros abruptos donde hierven el hombre y la mujer”<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Esta crónica, que no figura en la edición de las obras completas de Martí en 27 tomos por la Editorial Nacional de Cuba (1964), fue recuperada por Ernesto Mejía Sánchez en 1980 y publicada en *Nuevas Cartas de Nueva York*, pp.189-194.

### III. TÓPICOS WHITMANIANOS

#### III.1. AMÉRICA, SU POEMA Y SU POETA

En 1899 Enrique Rodó emitió un célebre dictamen que consagró a Rubén Darío sin ceñirle el máximo laurel del momento e inauguró la víspera de un advenimiento que venía demorado respecto de la *otra* América: “indudablemente, Rubén Darío no es el poeta de América”

<sup>58</sup>. Y en tanto nadie cuestiona si el espectro comprendido entre el Río Grande y Canadá se rinde ante Walt Whitman por unanimidad, existió durante medio siglo la tentación temeraria de encomendar el hemisferio sur a la columna de *un* solo poeta representativo: “We pass through Kanada, the North-east, the vast valley of / the Mississippi, and the Southern States”, se anuncia con geográfica y federal imparcialidad al comienzo de *Leaves of Grass* —“We confer on equal terms with each of the States”<sup>59</sup>. En un texto de 1909, es decir, siete años antes del “pacto”, Ezra Pound lo resumió así: “He is America”, pero agregó: “He is disgusting. He is an exceedingly nauseating pill, but he accomplishes his mission”<sup>60</sup>.

La metáfora de la columna es literal —y topográfica. En un poema Rubén Darío escribió que cuando los Estados Unidos se estremecen “hay un hondo temblor / que pasa por las vértebras enormes de los Andes”<sup>61</sup>. Según vimos, Martí anotó en alguna oportunidad que los versos de Whitman eran “grandes e irregulares como montañas”. En el primer poema de *Las montañas del oro* (1897), Lugones había conciliado ambas imágenes hablando de las “vértebras enormes” del verso whitmaniano, en las cuales pesaba no un mero continente sino “todo cuanto es fuerza, creación, universo”<sup>62</sup>. Martí, por su parte, también decía que las frases de Emerson eran como “vértebras de

---

<sup>58</sup> *Ariel. Liberalismo y Jacobinismo. Ensayos*, p.137.

<sup>59</sup> “On Journeys through the States”, *TCP*, p. 45.

<sup>60</sup> “Walt Whitman”, *Whitman. A Collection of Critical Essays*, p.8.

<sup>61</sup> “A Roosevelt”, *Poesía II*, p.21.

<sup>62</sup> *Obras poéticas completas*, p.56.

mastodonte”<sup>63</sup>. Y de Pérez Bonalde, que por lo pronto cantó las cataratas del Niágara: “se midió con un gigante y no salió herido, sino con la lira bien puesta al hombro”<sup>64</sup>. Hablar del Poema de América sería, en principio, hablar en términos de cantidad y magnitud, de kilómetros cuadrados al cuadrado, de una socio-etno-bio-geo-diversidad histórica supernumeraria, de un campo de fuerzas ideológicas, de una longitudinal probidad alocutiva y de una estructura lírica (y ósea) lo suficientemente fuerte como para soportar la tarea sin quebrar clavículas o perder la lira en el intento. El Poema de *nuestra* América, entonces, uno que abarque de Ciudad Juárez palmo a palmo al Cabo de Hornos, que satisfaga a la América meridional, latina, hispana y lusitana, revolucionaria, republicana, criolla, pagana, jesuítica y católica, africana, mestiza, indígena, aluvional, metropolitana, rural, selvática, cordillerana, agrícola, ganadera, industrial, oceánica, antártica, desértica y fluvial. Un concurso abierto a la posteridad cuya consigna sea naturalmente “América”, el mínimo de versos seis mil y el premio del orden de lo mesiánico. Seis mil es la cantidad computada en *Alma América* (1906), de José Santos Chocano, más que duplicada por la cantidad de versos del *Canto General* (1950), de Pablo Neruda. Los dos grandes finalistas. Los sucesivos jurados forman un capítulo junto con los concursantes. La variable cuantitativa no es irónica, es la piedra de toque de su impugnación cabalística, destilada de americanismo: la infinita abreviatura borgeana y su estructura en abismo.

La noción Poeta o Poema de América permite ensayar una mínima aproximación a ese proceso que culmina en Neruda. Se trata de una discusión que se establece en diversos niveles de forma e ideología literaria, pero condicionada por otras discusiones adyacentes en torno al panamericanismo, el imperialismo y el arielismo, y aun ese vasto campo de estudios que José de Onís bautizó en 1956 con el título de su tratado sobre

---

<sup>63</sup> *Páginas escogidas* II, p.161. El importante ensayo de Martí sobre Emerson, susceptible de ser analizado en contrapunto con el que le dedicó a Whitman, fue publicado en *La Opinión Nacional* de Caracas el 19 de mayo de 1882.

<sup>64</sup> *Idem.*, p.199.



*Los Estados Unidos vistos por escritores hispanoamericanos*<sup>65</sup>. Intentaremos aquí algunos apuntes provisionales y necesariamente esquemáticos, al menos respecto de la presencia específica de Whitman, más o menos problemática según el caso y el contexto.

Un examen de la naturaleza de los anhelos creados en torno al Poeta de América acaso debería empezar por la célebre carta de Simón Bolívar al caballero Henry Cullen (fecha en Kingston, Jamaica, el 6 de septiembre de 1815), es decir, debería empezar por el tema de la posible unidad y evidente diversidad de América Latina:

Qué idea más grandiosa, la de moldear al Nuevo Mundo en una gran nación, enlazada por un solo y gran vínculo; profesando la misma religión, unido por la lengua, el origen y las costumbres (...). Pero esto es imposible, porque lo remoto de sus regiones, lo diverso de sus situaciones, lo contencioso de sus intereses y lo diferente de sus caracteres, dividen a la América.<sup>66</sup>

La prehistoria del Poeta de América se remontaría a esa idea grandiosa, una utopía que nace unida a su propio impedimento pero que de allí deriva precisamente su carácter de misión, su ambición formal y su magnetismo ideológico. Es significativo el elogio que hace Bolívar del modelo político norteamericano, el mismo que fascinó a Whitman en su juventud y fundamentó buena parte de su obra: “Hasta que nuestros patriotas adquieran esos talentos y virtudes políticas que distinguen a nuestros hermanos de Norteamérica, mucho me temo que nuestros sistemas populares, lejos de sernos favorables, motivarán nuestra ruina”.

“¡El Poeta de América!”, escribió Enrique Díez Canedo, “he ahí un puesto de honor llamado a quedar vacante”. Y agregaba el crítico español, a propósito del dictamen de Rodó citado al comienzo de este capítulo: “Si hay razones para que lo sea

---

<sup>65</sup> Véase también, en esa línea, Orjuela, Héctor H.: *Imagen de los Estados Unidos en la poesía Hispanoamericana* y, desde una postura antiimperialista, Rama, Julio: *La imagen de los Estados Unidos en Latinoamérica* (introducción y selección de textos que van desde la Carta de Jamaica de Bolívar a un discurso de Salvador Allende).

<sup>66</sup> Citamos la “Carta de Jamaica” por la “nueva versión al castellano” incluida como apéndice en la biografía de Francisco Cuevas Cansinos, *Bolívar en el tiempo*, p.382-388.

Whitman no habrán de faltar otras por las cuales pudieran acentuarse en el cosmopolita Darío profundas cualidades americanas”<sup>67</sup>. Pero esa *vacante* siguió en pie y reclamando satisfacción. El Poema de América era un despropósito lógico y retórico pero también un espacio literario altamente polémico de imaginación lírico-política donde el “gran vínculo” dividido por lo remoto y lo contencioso fuese asequible, al menos postulable como tal. Y es en ese contexto donde ubicará Neruda el estímulo obtenido de su “compañero de Manhattan”. En una conferencia leída poco después de la publicación del *Canto General*, en la cual reconocía haber “caminado mucho por Walt Whitman este último tiempo”, declaró también: “unir a nuestro continente, descubrirlo, construirlo, recobrarlo, ése fue mi propósito (...) Me propuse abarcar nuestra inmensidad americana”<sup>68</sup>. El problema será siempre lo cualitativamente omitido en semejante esfuerzo metonímico. Estas omisiones están condenadas a alimentar “lo contencioso” y a generar suspicacias. Veremos más adelante la crítica de Borges: Neruda no dice *nada* de Perón, en ningún sentido. Como sea, el arco hipotético que conectaría a Whitman con Bolívar no fue señalado por Neruda sino curiosamente por León Felipe. Whitman, escribió el castellano en el exilio, “es un poeta americano y continental (...). Su voz está hecha para hablar con Bolívar más que con Roosevelt I, el Cazador”<sup>69</sup>.

Emerson fue el primero en establecer la ausencia de un poeta por antonomasia para propiciar su advenimiento, definirlo a partir de la circunscripción geográfica, histórica y política que le compete e invocarlo en nombre del patrimonio material, simbólico y temático de que podría servirse para llevar a cabo su obra. A ese deseo, como se sabe, asistió Walt Whitman, entre programática y providencialmente. Después de leer la primera edición de *Leaves of Grass* en 1855, Emerson le aseguró al poeta: “it

---

<sup>67</sup> “Los estudios de Isaac Goldberg”, *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, p.101.

<sup>68</sup> “A la paz por la poesía”, *Nerudiana dispersa I*, p.887-894.

<sup>69</sup> “Tal vez me llame Jonás”, *Cuadernos Americanos*, p.210.

meets the demand I am always making”<sup>70</sup>. Ese pedido había sido formulado por primera vez en una conferencia que Whitman cubrió en calidad de redactor del *New York Aurora* a los veintidós años de edad. Tuvo lugar en la Society Library of Manhattan en 1842 y constituía una primera versión de “The Poet”, publicado dos años después en *Essays. Second Series*. Sin exagerar la impresión que pudo haber dejado en el joven periodista de Brooklin la oratoria del maestro trascendentalista de Concord, se diría que ésta fue por lo menos proporcional a la que él mismo habría de producir años más tarde en José Martí, al menos a juzgar por lo que el propio Whitman escribió al respecto<sup>71</sup>. Aunque Emerson se considerara “not wise enough for a national criticism”<sup>72</sup>, su ensayo estableció el antecedente de cualquier consideración que implique al Poeta de América como categoría dentro de un complejo de factores geo-políticos y literarios. A saber, la idea *de* América como Poema, sin Poeta todavía:

Our log-rolling, our stumps and their politics, our fisheries, our Negroes, and Indians, our boasts, and our repudiations, the wrath of rogues, and the pusillanimity of honest men, the Northern trade, the Southern planting, the Western clearing, Oregon and Texas, are yet unsung. Yet America is a poem in our eyes; its ample geography dazzles the imagination, and it will not wait long for metres.<sup>73</sup>

En uno de sus primeros cuadernos de notas, Whitman hacía una observación que es el complemento del *dictum* emersoniano. Como previniéndose a sí mismo de ciertas tendencias mecánicas a refundir el patrimonio universal, escribió: “take no illustrations whatever from ancients or classics, nor from the mythology, nor Egypt, Greece, or Rome —nor from the royal and aristocratic institutions and forms of Europe”<sup>74</sup>. Si, como vimos en el fragmento de Burroughs, esta negativa desemboca en la condición

---

<sup>70</sup> *TCP*, 762.

<sup>71</sup> Jerome Loving cita la crónica del “New York Aurora”, en la que Whitman describe la conferencia de Emerson como “una de las composiciones más ricas y hermosas, en materia tanto como en estilo, que nunca hayamos oído en lugar alguno”, *Walt Whitman, el canto a sí mismo*, p.56. Más adelante, Loving cita también una carta de Whitman a John Townsend Trowbridge en la que se lee: “yo estaba hirviendo a fuego lento (...). Emerson me llamó a la ebullición” (p.178).

<sup>72</sup> *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*, p. 324.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

<sup>74</sup> Citado por Price, Kenneth M.: *To Walt Whitman, America*, [www.waltwhitmanarchive.com](http://www.waltwhitmanarchive.com)

adánico-americana (esa píldora que hacía la náusea de Pound), por otro lado desemboca necesariamente en lo que el propio Whitman, en su ensayo tardío sobre Poe y como contraparte del repertorio temático de éste último, llamaría “democratic concretes at first hand”<sup>75</sup>. Emerson tuvo que esperar poco más de diez años para leer los doce primeros poemas de *Leaves of Grass* y remitir al autor, que le había enviado debidamente el ejemplar, la carta consagratória que tanto daría que hablar (sobre todo porque Whitman la publicó sin autorización en la segunda edición de su libro, iniciando una relación conflictiva, con más de una suspicacia mutua<sup>76</sup>). Entretanto la “America” que Emerson tenía ante sus ojos *como poema* había ampliado significativamente su ya “ample geography”. Nótese en el fragmento recién citado que incluye en 1842 a Texas, que en ese entonces todavía era una estrella pendiente en el estandarte norteamericano y a Oregon, que hasta 1846 estuvo bajo un régimen de dominación compartido con el Reino Unido<sup>77</sup>. Autonomía temática, autodeterminación cultural y expansionismo territorial iban problemáticamente unidos a la pura fascinación imaginativa. En este sentido, la posición de Whitman durante la Guerra con México y sucesivas expresiones suyas en verso y prosa releídas en el marco discursivo del Destino Manifiesto constituirán una variable específica de su recepción.

En el prefacio a la edición-1855 de *Leaves of Grass* Whitman mantenía un diálogo implícito con aquel fragmento emersoniano. Luego de un inventario parcial de las tantas cosas entre las tantas otras que ofrece ese inmenso surtidor llamado “America”, leemos: “these too are unrhymed poetry. It awaits the gigantic and generous treatment worthy of it”<sup>78</sup>. Pero allí donde Emerson escribió “for metres”, Whitman escribió “unrhymed”. Sin ser excluyentes, los términos indican una diferencia

---

<sup>75</sup> “Edgar Poe’s Significance”, *Specimen Days*, [www.bartleby.com](http://www.bartleby.com)

<sup>76</sup> Véase Loving, Jerome: *Emerson, Whitman y la musa americana*. Cabe citar el epígrafe general de Matthiessen a ese estudio: “Es fascinante la cuestión de la relación de la teoría y la práctica del arte de Whitman con las de Emerson, ya que, habiendo ambos empezado desde posiciones similares, sino es que idénticas, terminaron con resultados muy diferentes”.

<sup>77</sup> Cfr. Loving, Jerome: *Walt Whitman el canto a sí mismo*, p.195.

<sup>78</sup> *TCP*, p. 742.

significativa de forma y composición. Desde luego, Whitman había hecho más que satisfacer una demanda trascendentalista en torno a las posibilidades temáticas de una poesía nacional: inició la mitad de la tradición poética moderna, impulsada por las posibilidades estéticas inexploradas del verso libre, toda vez que la realidad misma es “unrhymed poetry”. El único trato todavía pendiente *digno de* esa lírica en bruto, entonces, sería necesariamente gigantesco y generoso: el elemento cuantitativo inherente al Poema de América que *Leaves of Grass* confirma de manera un poco demoledora.

Una figura importante para delinear el desarrollo de este tema en el hemisferio sur es Enrique Rodó. Descartado Darío, el uruguayo no tuvo la misma suerte que Emerson, y murió antes de celebrar, sin los diplomáticos reparos que le puso a Santos Chocano, la llegada inapelable de ese Poeta de América que Darío *no* era. El segundo párrafo del ensayo sobre *Prosas Profanas*, con el cual hemos iniciado este capítulo, es el único lugar de su obra en el cual Rodó menciona a Walt Whitman. Pero es un lugar sintomático: permite confirmar que la ausencia de cualquier referencia explícita a Whitman o a *Leaves of Grass* en el *Ariel*, publicado pocos meses después, es deliberada y argumentativa. “Confesémoslo”, decía Rodó:

nuestra América actual es pobre para el Arte, un suelo bien poco generoso. Para obtener poesía, de las formas cada vez más vagas e inexpresivas de su sociabilidad, es ineficaz el reflejo; sería necesaria la refracción en un cerebro de iluminado, la refracción en el cerebro de Walt Whitman.<sup>79</sup>

Se trata de un reconocimiento equívoco, una suerte de reconocimiento destituyente. Ya en el soneto de *Azul* Darío decía que “el alma” de Whiman “del infinito parece reflejo”. Así, la “mesocracia” estadounidense, calibánica, plutocrática, monopolista y utilitarista dispone sin embargo del cerebro de un iluminado —no así la inexpresiva sociabilidad de nuestra América. Rodó hace del “cerebro” whitmaniano lo que había hecho Darío de

---

<sup>79</sup> *Ariel. Liberalismo y Jacobinismo. Ensayos*, p.137.

su “alma”: un prodigio de refracción mimética, y lo cancela como referencia para “la juventud de América” a la cual está dedicada el *Ariel*<sup>80</sup>. En su búsqueda de algo “eficaz”, Rodó prevenía a esa juventud en primer lugar contra el “espíritu de imitación”, contra la “nordomanía”, y Whitman representaba más un peligro en ese sentido que una inspiración, como la que había representado para Martí. Habría también una decisión de orden estético-moral, una resistencia a lo que Rodó llama también “espíritu de vulgaridad” y “mercantilismo ambiente”. Es decir, la imposibilidad de que los hombres adquieran en ese medio cultural y socio-económico “la nota escogida del buen gusto”. Buena parte del pensamiento de Rodó con respecto a los Estados Unidos y su arte deriva de su formación intelectual a través de escritores europeos no sólo críticos de la democracia (como de hecho lo había sido el propio Whitman) sino antidemócratas, como Renán (el “aristocratismo sabio de Renán”, dirá Rodó) y Carlyle<sup>81</sup>. Asimismo, su lectura se recorta sobre otra lectura fundacional de la poesía moderna: la de Poe y su entorno por Baudelaire, es decir, la idea del genio extraviado e incomprendido en medio de una “atmósfera antipática”, “una inmensa cárcel”<sup>82</sup>. En esa línea, Rodó hablará de la “rebelión individual” de los hombres geniales del norte: una “fauna expulsada” por una “catástrofe ecológica”. Y Poe será entendido como una “individualidad anómala dentro de su pueblo”. Pero su omisión de Whitman en *Ariel* es apenas ideológica, es en todo caso “aristocratismo sabio”, “cultura de los sentimientos estéticos”, “noción de calidad” (esa noción ahogada por “la fuerza ciega del número”), o en otros términos también de Rodó: “oposición entre el régimen democrático y la alta vida del espíritu”. El ideal estético expresado eventualmente en *Ariel* (“espíritu de caridad en los moldes de la

---

<sup>80</sup> Las siguientes citas de *Ariel* provienen de *Ariel. Liberalismo y Jacobinismo. Ensayos*, pp.1-59.

<sup>81</sup> La relación entre el propio Whitman y Carlyle es también interesante. Éste último publicó en 1867 un artículo titulado “Shooting Niagara: and After?”, que era una condena de los excesos del sistema democrático a propósito de la expansión del sufragio inglés en 1867. Whitman publicó en el “Galaxy” una réplica titulada “Democracy”, que refundirá poco después, junto con otros dos artículos, en *Democratic Vistas*.

<sup>82</sup> Baudelaire, Charles: “Edgar Allan Poe, su vida y sus trabajos” (1852), *Edgar Allan Poe*, p.19.

elegancia griega”) es inmediatamente incompatible con el de Whitman. La omisión a la que nos hemos referido es ostensible en el siguiente fragmento:

El verdadero arte sólo ha podido existir en tal ambiente, a título de rebelión individual. Emerson, Poe, son allí como los ejemplares de una fauna expulsada de su verdadero medio por el rigor de una catástrofe ecológica (...) ¿Quiénes han recogido después la herencia de Channing, de Emerson, de Poe? La nivelación mesocrática, apresurando su obra desoladora, tiende a desvanecer el poco carácter que quedaba a aquella precaria intelectualidad.

Entre Emerson y Poe hay en el texto de Rodó una coma que es también una especie de vacío o de puente histórico para *evitar* la corriente whitmaniana, toda vez que *Leaves of Grass* es exactamente el libro que responde a la pregunta de Rodó sobre quiénes recogieron la herencia de Emerson (aunque sus respectivos “resultados”, como dice Matthiessen, hubiesen sido muy diferentes). Eludiendo a Whitman, eludiendo particularmente “the Word Democratic, the Word En-Masse”<sup>83</sup> y todo el universo temático que esa *Palabra* supone, Rodó repite a su manera el despacho que había hecho Darío pocos meses antes en las “Palabras Liminares” a *Prosas profanas*. Pero lo que en el primero es una coma transhistórica un poco imposible, en el segundo había sido una delegación explícita de toda el área whitmaniana:

(Si hay una poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uxatlán, en el indio legendario y en el Inca sensual y fino y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman).  
Bueno Aires: Cosmópolis.  
¡Y mañana!”<sup>84</sup>

Darío desplaza a Whitman tendiendo un puente fabuloso no entre Emerson y Poe (que por lo demás se despreciaban mutuamente), sino entre una imagen precolombina esterilizada y estilizada (no estaba pensando Darío por lo pronto en el malón, ni sensual ni fino ni en silla de oro, trepando la “zanja de Alsina” al sur de la provincia de Buenos

---

<sup>83</sup> “One’s-Self I Sing”, *TCP*, p. 37.

<sup>84</sup> *Poesía II*, p.180.

Aires) y el cosmopolitismo rioplatense del mañana, desembarzándose del intervalo restante. El Whitman venerable en su altitud ecuestre del medallón de *Azul* ya era problemático a partir del “desastre del ’98”. Si para Rodó la “nivelación” producía un efecto devastador en la ya “precaria intelectualidad” de Norteamérica, Darío explicará luego en “Historia de mis libros” que en una democracia como esa la poesía (la existencia misma del poeta) era sencillamente imposible, y que por lo tanto había que recabar inspiración en otra parte: “abominando la democracia funesta a los poetas, así sean sus adoradores como Walt Whitman, tendía hacia el pasado, a las antiguas mitologías y a las espléndidas historias”<sup>85</sup>.

Pero en el ensayo sobre *Prosas pofanas* Rodó hacía otra observación que complica sus prevenciones contra la nordomanía en materia literaria, mejor: la sitúa en la intersección del doble movimiento con respecto a los Estados Unidos que sintetizó en una frase famosa de la quinta parte del discurso de Próspero: “aunque no les amo les admiro”<sup>86</sup>. A saber: las fuentes culturales del paisaje imaginario de Darío (Grecia, la Francia de Luis XV, el renacimiento florentino), *no* serían recomendables, dice, “como modelo de una escuela”, y aunque tolerables “como signo de una elegida individualidad”, agrega: “de ese modo de ver no nacerán en el arte literario, las obras arquitecturales e imponentes”. Si el Poeta de América que Darío *no* era estaba llamado a componer una obra de tales características constructivas, entonces Rodó tiene en mente el modelo que sin embargo sustrajo de su argumentación, es decir, *Leaves of Grass*, no el que asociaríamos a la poética de Poe o a los “moldes de la elegancia griega”. Cabe recordar que tampoco reconocía en Andrés Bello el modelo de una escuela, a despecho del largo aliento de su épica americana. En el importante ensayo sobre José María

---

<sup>85</sup> *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, p. 143.

<sup>86</sup> Es también este pasaje del *Ariel* donde la ausencia de Whitman es significativa. Gordon Brotherson, luego de estudiar los documentos del Archivo Rodó, sostiene que el autor “parece haber sufrido casi un cambio de sentimientos (...) Con seguridad hizo reconsideraciones acerca de Whitman, pues a continuación de la frase (incorporada al *Ariel*) sobre ‘Excelsior’, originalmente había escrito *Tiene en Walt Whitman el acento de los evangelistas! Inmensa expresión de amor*”, <http://www.encyclopedia.org.uy>



Gutiérrez y su época, dijo Rodó del autor de la *Silva a la agricultura*: “una inspiración derivada del eco blando y sumiso de las *Geórgicas* no era la más apropiada para trasuntar la poesía de los desiertos de América en su magnificencia salvaje, en su majestad primitiva”<sup>87</sup>. Sobre el carácter “imponente” del libro de Whitman y su “magnificencia salvaje”, vale la pena recordar que precisamente Emerson le contaba a Carlyle en una carta de mayo de 1856: “El pasado verano un libro vio luz en Nueva York, un inclasificable monstruo de mirada imponente y con la fuerza de un búfalo, indiscutiblemente americano”<sup>88</sup>. El ideal expuesto en “The Poet” era el que a fin de cuentas vino a encarnar el poeta de cuyo nombre Rodó no quiere acordarse, porque le evocaba demasiado la “zoocracia de que habló una vez Baudelaire”.

José Martí había *asistido* a ese proceso social, económico y político que Baudelaire condenó para salvar a Poe y cuya condena reformularon a su manera Darío y Rodó. Éste último sentía un desprecio bastante remilgado por “la multitud”, a la cual no había que sacrificar, según decía, “la posibilidad de una noble y selecta vida espiritual”. Martí, que estaba perfectamente en guardia contra la “yanquimanía”<sup>89</sup>, destacó la “posibilidad” no para la jerarquización espiritual a la manera de Rodó sino para la “descentralización de la inteligencia”, según leemos en el prólogo al “Poema del Niágara”. Hemos señalado cómo algunos de los aspectos del “reenquiciamiento” epocal presentado en aquel texto parecieran haberse solucionado dialécticamente en términos whitmanianos. Allí también advirtió Martí que “el genio va pasando de individual a colectivo, el hombre pierde en beneficio de los hombres. Se diluyen, se expanden las

---

<sup>87</sup> *Obras completas*, 720.

<sup>88</sup> Citado por Jerome Loving, *Walt Whitman el canto a sí mismo*, p.224.

<sup>89</sup> Véase, por ejemplo, “La verdad sobre los Estados Unidos”, publicado para la inauguración de la sección «Apuntes sobre los Estados Unidos» de la revista *Patria* (Nueva York, 23 de marzo de 1894). En dicha sección se iban a publicar artículos “traducidos de los primeros diarios del país”, sobre sucesos donde se revele no “el crimen y la falta accidental”, sino “aquellas cualidades que, por su constancia y autoridad, demuestran las dos verdades útiles a nuestra América: el carácter crudo, desigual y decadente de los Estados Unidos, y la existencia, en ellos continua, de todas las violencias, discordias, inmoralidades y desórdenes de los que se culpa a los pueblos hispanoamericanos”, *Páginas escogidas I*, p.392.

cualidades de los privilegiados a la masa”<sup>90</sup>. Esa democratización del genio, esa disolución de lo individual en lo colectivo es el motor contra-aristocrático que mueve, en un montaje vertiginoso de instantáneas urbanas y naturales, el inmenso compendio de vida que es *Leaves of Grass*: “These are really the thoughts of all men in all ages and / lands, they are not original with me”<sup>91</sup>, declara Whitman en un pasaje famoso de “Song of Myself”. Todos sin excepción están convidados: “This is the meal equally set, this is the meat for natural hunger”<sup>92</sup>.

Después de *Prosas profanas*, Rubén Darío iba a solicitar todavía el nombre de Whitman y los supuestos reunidos en su nombre, cada vez más complejos a medida que procedía la recepción, en dos instancias significativas. Cabe recordar aquí mínimamente algunos datos. En virtud del corolario a la Doctrina Monroe (1904), la política exterior de Theodore Roosevelt había sido inequívoca: control de las posesiones españolas en el Caribe, intervención en Colombia para construir y controlar el Canal de Panamá, establecimiento de la base de Guantánamo, intervenciones militares en República Dominicana, Puerto Rico y Nicaragua. El imperialismo que Rodó *no* señaló en el 900<sup>93</sup>, se había agudizado en pocos años y Darío reaccionó. Lo anuncia en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza* (1905): “si encontráis versos a un presidente es porque son un clamor continental. Mañana podremos ser yanquis (y es lo más probable)”<sup>94</sup>. Ese clamor se hace sentir en diversos poemas del libro. La cuestión de la lengua, por ejemplo, le preocupaba especialmente: “brumas septentrionales nos llenan de tristeza (...) / nos predicán la guerra con águilas feroces (...) / ¿tantos millones de hombres hablaremos inglés?”<sup>95</sup>. Su más enérgico manifiesto del clamor continental arielista fue el poema “A Roosevelt”, que escribió en Málaga, en 1904, y que lo convirtió en campeón del

---

<sup>90</sup> *Páginas escogidas* II, p.106.

<sup>91</sup> *TCP*, p.80.

<sup>92</sup> “Song of Myself, 19”, *TCP*, p.

<sup>93</sup> Cfr. Benedetti, Mario: *Genio y figura de Enrique Rodó*, pp.101-103.

<sup>94</sup> *Poesía* II, p.10.

<sup>95</sup> “Los Cisnes”, *Idem.*, p.29.

antiimperialismo y custodio de “la latina estirpe”<sup>96</sup> frente a la brumosa, bélica e idiomática amenaza septentrional. Ahora la figura de Whitman, que ciertamente había rebasado la medida del medallón pero que tampoco se podía reducir a la de demócrata abominado por la democracia, sigue aquí el curso cambiante de sus adecuaciones póstumas:

¡Es con voz de Biblia, o verso de Walt Whitman  
que habría que llegar hasta ti, cazador!  
(...)  
Eres los Estados Unidos,  
eres el futuro invasor  
de la América ingenua que tiene sangre indígena,  
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.<sup>97</sup>

La voz de Whitman no estaba hecha para hablar con Roosevelt sino con Bolívar, dirá León Felipe, aludiendo por elevación a este poema. Pero Darío fue certero al reclamar el alcance del verso whitmaniano para *llegar* desafiante al “Cazador”. Retomando las observaciones hechas más arriba en nota al pie respecto de la “lectura” de Darío en la época en que escribió el soneto-medallón, es evidente que a esta altura ya lo había leído, y que su lectura asumió un perfil netamente político. Concretamente: el interés de Roosevelt por controlar el Canal de Panamá hubiese satisfecho las proféticas expectativas de Whitman, que se veía venir, en efecto, una gran América, al norte y al sur. En “Starting from Paumanok”, escribió: “I strike up for a New World”, allá los continentes ancestrales, aquí los continentes del presente y del futuro, éstos últimos divididos y unidos por el *istmo* centroamericano: “See the revolving globe, / The ancestros-continent away group`d together, / The present and future continents north and south, with the isthmus between”<sup>98</sup>. Privado o asistido de la voz imperial de Whitman, como sea, Darío dice “No.” al “invasor” en 1904. Dos años después fue nombrado Secretario de la delegación nicaragüense para la Tercera Conferencia

---

<sup>96</sup> “Salutación del optimista”, *Idem.*, p.14.

<sup>97</sup> *Idem.*, p.21.

<sup>98</sup> “Starting from Paumanok”, *TCP*, p. 51.

Panamericana en Río de Janeiro. Interesa puntualmente la mención de Whitman en el poema que resultó de aquel acontecimiento, contraparte de su propio poema, levantisco, a Roosevelt: la “Salutación al Águila”. Aquí también la intervención del poeta norteamericano resultaba oportuna pero en sentido inverso: no la amenaza sino las promesas de entendimiento y labor latentes en la doctrina del Nuevo Mundo, unido al fin “with the isthmus between”:

Bien vengas, mágica Águila de alas enormes y fuertes  
a extender sobre el Sur tu gran sombra continental.  
(...)  
Bien vengas, oh mágica Águila, que amara tanto Walt Whitman,  
quien te hubiera cantado en esta olímpica jira.<sup>99</sup>

Esa bienvenida se representa como hermandad entre el Cóndor y el Águila: “Águila, existe el Cóndor. Es tu hermano en las grandes alturas (...) Pueden Ambos juntarse, en plenitud de concordia y esfuerzo”. Si *Prosas profanas* era una reivindicación de la “latina estirpe” ahora Darío querría que “los hijos nuestros dejen de ser los retores latinos, / y aprendan de los yanquis la constancia, el vigor, el carácter”. La voz de Whitman, entonces, se adecuaba al “futuro invasor” y a la unión olímpica de los hemisferios<sup>100</sup>. Podemos suponer que Whitman hubiese celebrado la III Conferencia Panamericana. Como sea, Darío manifestó un entusiasmo bastante retórico y

---

<sup>99</sup> *Poesía II*, p.78. No era la primera intervención póstuma de Whitman en eventos diplomáticos de esta naturaleza. John Englekirk menciona el caso de Balvino Dávalos, que tradujo tres poemas de Whitman en el marco de la Segunda Conferencia Panamericana, celebrada en México en 1901. “Notes on Whitman in Spanish America”. *Hispanic Review* (1938), [www.jstor.org/stable/469722](http://www.jstor.org/stable/469722)

<sup>100</sup> Darío llevó a un extremo este tipo de solicitudes retóricas: también usó un verso célebre de Whitman “para llegar” pero a Bartolomé Mitre, en su Oda *in memoriam* de 1906: “Oh Captain! Oh my captain!”. La diversa fortuna que tuvo en el mundo de habla hispana ese verso elegíaco puntual dedicado a Lincoln constituye una prueba de la un tanto caótica funcionalidad histórico-ideológica de Whitman (agreguemos que él mismo fue el primero en disgustarse por la popularidad de su poema: “I’m honest when I say, damn My Captain and all the My Captains` s in my book!... I’m almost sorry I ever wrote that poem”, citado por Betsy Erkkila, *Walt Whitman the Political Poet*, p.238). El verso en cuestión articulará hombres y contextos eventualmente incompatibles. En 1922, el vanguardista peruano Juan Parra del Riego, retribuirá la (ahora triple) capitanía al propio poeta: “Oh, querido Walt Whitman! / Oh, Capitán, mi Capitán, mi Capitán”. En 1940, Jacinto Fombona Pachano, retomando el tópico del magnicidio, le restituye el rango a Lincoln: “Mi capitán, te busco / porque oí que te quieren asesinar de nuevo”. Tres años después, en *Himno de pólvora*, Raúl González Tuñón usará la misma exclamación pero para “llegar a” Stalin: “Stalin habla. Escuchémosle. Habla a todos. También me habla a mí. Yo me acerco y exclamo, parafraseando a Walt Whitman: *Oh, Capitán; mi Capitán*”. Y en 1945, él mismo volverá a parafrasearlo, ahora *in memoriam* Franklin Delano Roosevelt, “¡Oh Capitán, oh Capitán!” / Capitán del honor y la sonrisa. / Merecerías las honras que rindiera / En versos de civiles resonancias / Whitman a Lincoln”. Es entendible el fastidio que ya sentía Whitman en su momento.

melancólico. En su “Epístola a la señora esposa de Leopoldo Lugones”, también incluida en *El canto errante*, reconoció: “Yo pan-americanicé / con un vago temor y muy poca fe”<sup>101</sup>. Pero esa poca fe alcanzó para que Rufino Blanco Fombona, entre otros, protestara: “¿Usted, nuestra gloria, la más alta voz de la raza hispana de América, clamando por la conquista?”. Darío respondió con aplomo diplomático, ironizando de nuevo sobre su propia panamericanización: “lo cortés no quita lo Cóndor”<sup>102</sup>.

El mismo año que Darío escribió la “Salutación al Águila” en Río de Janeiro, José Santos Chocano publicaba *Alma América* en Madrid. La estrategia del poeta peruano es distinta a la del nicaragüense en lo que respecta a Whitman y la figura del Poeta de América. Uno de los versos más famosos de su obra, que consta de varios miles, es el siguiente: “Walt Whitman tiene el Norte, pero yo tengo el Sur”<sup>103</sup>. Esta soberbia repartición cumplió su cometido instalando por décadas una discusión resuelta o subestimada y sin embargo reanudada periódicamente por cuantos intervinieron en ella. Santos Chocano tenía debilidad por este tipo de apotegmas y no desestimó ocasión para autoproclamarse “cantor de la América autóctona y salvaje”. En los “Lemas”, entre otros prolegómenos autoconsagradorios que anteceden *Alma América*, lo hace con un dejo de modestia casi entrañable: “Mi poesía es objetiva; y, en tal sentido, sólo quiero ser poeta de América”<sup>104</sup>. En una página publicada en un diario de La Habana en 1908 para defender a Darío de algunos que se oponían en Managua a su nombramiento diplomático en Madrid, lo hace en estos términos: “téngome por poeta de América que nada representa dentro del tutelaje del gran Darío; nada es más distinto de la gracia de su arte que la fuerza del mío”<sup>105</sup>. Entre la “gracia” y la “fuerza” se debatió buena parte

---

<sup>101</sup> *Poesía II*, p. 110.

<sup>102</sup> Citado por Anderson Imbert, Enrique: *La originalidad de Rubén Darío*, p.151. Véase también Fred P. Ellison: “Rubén Darío y Brasil”, *Estudios sobre Rubén Darío*, pp.405-423, Martín, Carlos: “El Águila y el Cóndor”, *América en Rubén Darío*, pp.159-170, y Oliver Belmás, Antonio: “El Águila y el Cóndor”, *Ese otro Rubén Darío*, pp.51-64.

<sup>103</sup> “Prólogo Lírico. (De *El Dorado-Epopeya Salvaje*)”, *Obras Completas*, p. 731.

<sup>104</sup> *Obras completas*, p. 362.

<sup>105</sup> Citado en Alberto Sánchez, Luis: *Aladino o vida y obra de Santos Chocano*, p.168.

de la cuestión, y también Enrique Rodó: la nota escogida del buen gusto vs. el poema imponente con fuerza de búfalo; el eco blando y sumiso de las Geórgicas vs. la magnificencia salvaje y primitiva.

Está confirmado que Santos Chocano *no* es whitmaniano en el sentido en que suele verificarse la “influencia” de un poeta en otro. Desde nuestra perspectiva, su caso sería interesante por eso mismo. No parece que conociera *Leaves of Grass*, ni que le interesara incorporar la cosmovisión, la ideología o el “barbaric yawp” del que se habla en “Song of Myself”<sup>106</sup>: su modelo de elocuencia es el romanticismo español. José Carlos Mariátegui dirá que pertenece “al período colonial de nuestra literatura”, que su americanismo es “exubernacia” y “verbosidad” y que su “individualismo jerárquico” es “un individualismo que no ama la libertad”<sup>107</sup>. No nos ocupamos de Santos Chocano en este trabajo, pero vale la pena mencionar algunas de las convalidaciones y negaciones de su célebre verso distributivo. Ya en 1917, retomando la imagen de Rodó de una manera que difícilmente el uruguayo hubiese aprobado sin más, decía Andrés González Blanco en *Escritores representativos de América*: “Este cerebro de iluminado, este Walt Whitman del Sur, lo hemos encontrado en Chocano”<sup>108</sup>. En 1920, el profesor George W. Umphrey, aunque no estaba tan seguro de haberse topado con un iluminado, y luego de señalar las diferencias palmarias que lo separaban de Whitman, concluye diciendo que “until another poet has produced a volume of poetry surpassing *Alma América* in poetic qualities and in Americanism, Chocano will continue to be known as *El Poeta de América*”<sup>109</sup>. En 1952, Arturo Torres Rioseco inició la ofensiva: “uno de los grandes deseos de Chocano consistía en ser considerado como el Walt Whitman de la América

---

<sup>106</sup> *TCP*, p.124.

<sup>107</sup> *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, p.246.

<sup>108</sup> Citado por Edgar Meyer, Mary: “Walt Whitman’s popularity among Latin-American poets”. *The Americas* (1952), [www.jstor.org/stable/977855](http://www.jstor.org/stable/977855)

<sup>109</sup> “Spanish-America poets of today and yesterday. II. José Santos Chocano, *el poeta de América*”. *Hispania* (1920), [www.jstor.org/stable/331051](http://www.jstor.org/stable/331051).

hispana. Sin embargo, entre los dos no hay nada en común”<sup>110</sup>. Pero, que sepamos, Santos Chocano no reclamaba para sí el modelo de *Leaves of Grass*, ni pretendía ser considerado el Whitman-del-Sur, sino más bien el contra-Whitman del Sur. Lo convoca en bloque, apela a la categoría continental resuelta en su nombre para oponerle su contraparte hemisférica y delimitar así su propia amplitud correlativa: “Walt Whitman tiene el Norte, pero yo tengo el Sur”. Poco después, aunque reincidiendo en el malentendido de su maestro Torres-Rioseco, Fernando Alegría zanjó la cuestión de una vez: “resulta un tanto absurdo dedicar tanto espacio a probar que Whitman no dejó huellas en la obra del poeta peruano. Pero más absurdo es seguir repitiendo la necesidad de que Chocano es el Whitman de la América española”<sup>111</sup>. En total, Darío no era el Poeta de América según Rodó. Santos Chocano se proclamó ampliamente lo que Darío no era, e inició *Alma América* con un epígrafe tomado de una carta prudentemente elogiosa de Rodó. Darío, por supuesto, terció publicando en el *Canto errante* un “Preludio” dedicado “En *Alma América*, de J.S.Chocano”. El remate es suficientemente irónico: Santos Chocano es el “último de los incas”, dice, “que se tornó castellano”<sup>112</sup>.

La aparición de Whitman en el contexto del panamericanismo, iniciada en 1901 por Balvino Dávalos en México y seguida por Darío en Río de Janeiro en 1906, se continuó en las décadas siguientes. Ciertos textos de José Carlos Mariátegui constituyen una instancia valiosa en este desarrollo, actualizando esos servicios diplomáticos whitmanianos de comienzos de siglo pero articulándolos doblemente con el problema bolivariano en torno a la unidad de América y con una visión marxista de la historia. Ésta última supuso un quiebre en el paradigma de la discusión tal como se venía dando hasta entonces. Debido a la “exigüidad de las relaciones económicas”, escribió Mariátegui en un artículo publicado en Lima en 1924, la “América española se presenta prácticamente fraccionada, escindida, balcanizada. Sin embargo, su unidad no es una

---

<sup>110</sup> *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, p. 174.

<sup>111</sup> *Walt Whitman en Hispanoamérica*, p.286.

<sup>112</sup> *Poesía II*, p.108.

utopía, no es una abstracción”<sup>113</sup>. El puesto de Poeta de América no estaba llamado a quedar vacante pero era necesaria una refundación del basamento ideológico y de la proyección histórica que pudiera sostenerlo —y principalmente hacía falta una nueva emoción vivificante: “la emoción revolucionaria da unidad a la América indo-española. Los intereses burgueses son concurrentes o rivales; los intereses de las masas no”. Mariátegui insistió al respecto en otros textos: “la revolución más que una idea, es un sentimiento”<sup>114</sup>. Aunque Mariátegui no aludió a un Poema de América como tal, sí se refirió a la problemática posición de los Estados Unidos al momento de plantear el problema de la “unidad” en el marco del panamericanismo, destacando las posibilidades que ofrecía el idealismo whitmaniano, ya sin el candor diplomático con el cual Darío saludó al Águila “que amara tanto Walt Whitman”. En un artículo publicado en Lima en mayo de 1925 escribió que “el panamericanismo no se manifiesta como un ideal del Continente; se manifiesta, más bien, inequívocamente, como un ideal natural del Imperio yanqui”. Frente a esta inequívoca realidad de la doctrina exterior norteamericana, la nueva generación debía definir “neta y exactamente el sentido de su oposición”. Y Mariátegui hace una observación que es clave en el desarrollo de esta línea de la recepción:

los Estados Unidos son ciertamente la patria de Pierpont Morgan y de Henry Ford; pero son también la patria de Ralph-Waldo Emerson, de William James y de Walt Whitman. La nación que ha producido los más grandes capitanes del industrialismo, ha producido asimismo los más fuertes maestros del idealismo continental.<sup>115</sup>

Se plantea entonces una “oposición” al corporativismo imperialista edulcorado con discursos panamericanistas, pero cuyo “sentido” neto y exacto suponga un aprendizaje de los maestros norteamericanos del idealismo continental. Mariátegui es acaso el primer testimonio en América Latina de la fructífera alianza entre Whitman y el

---

<sup>113</sup> *Textos básicos*, p.360-363.

<sup>114</sup> “La Revolución y la Inteligencia”, *Textos básicos*, p.379.

<sup>115</sup> *Textos básicos*, pp.368-371.



socialismo revolucionario (esa “Internacional del Pensamiento” a la que se refirió él mismo a propósito de Henri Barbusse) para conducir el combate contra el imperialismo a una zona factible. Se diría que sólo en estos términos pudo sobrevivir y conservar su utilidad la idea de América como gran vínculo y superarse esa suerte de punto muerto en el que desembocaban las oscilaciones de Rodó.

La última instancia de esta parábola será el *Canto General* de Neruda. En el último poema de la sección “Los Libertadores” dirá que “la misma lucha ciñe la cintura / de nuestra América”<sup>116</sup>. Lo que no advirtió Mariátegui (y Neruda deliberadamente desestimó) es que esas dos grandes fuerzas contrarias coexistentes en el seno de la misma civilización (imperialismo e idealismo), se hallaban en tensión en la obra del propio Whitman<sup>117</sup>. Fue en la década de 1930 y entre críticos soviéticos donde se pusieron de manifiesto estas contradicciones.

### III.2. POLÍTICA

Para llegar al contexto soviético y de allí de vuelta al hispanoamericano se podría partir de un texto del escritor alemán Ferdinand Freiligrath, amigo personal de Karl Marx, que había participado en las revoluciones europeas de 1848<sup>118</sup>. Es una suerte de reseña que escribió en Colonia poco después de su exilio en Inglaterra en 1868, donde había leído, recién publicada, la edición (expurgada) de *Leaves of Grass* al cuidado de William

---

<sup>116</sup> *Canto General*, p.150.

<sup>117</sup> Mencionamos más arriba el artículo “Democracy”, publicado en el “Galaxy” en diciembre de 1867, y que era una réplica a la crítica de Carlyle. Jermoe Loving observa lo siguiente respecto de esa réplica: “En este ensayo, quizá más que ningún otro lugar, el Poeta de la Democracia prefigura la afirmación, tan frecuente en la era post-Vietnam, de que el individualismo americano (que Whitman definió con mayor precisión en el ensayo «Personalism») es imperialista por naturaleza”. Pero al mismo tiempo, continúa Loving citando a Whitman: “Existe «otra mitad —la Adhesividad, o el Amor— que fusiona, enlaza, aglutina, instaurando la camaradería entre las razas, fraternizando a todo el mundo»”, *Walt Whitman, el canto a sí mismo*, p.328. Imperialismo e idealismo, individualismo y adhesividad, eran formas del mismo fenómeno, en el cual, según veremos, también la cuestión sexual es decisiva.

<sup>118</sup> El artículo de Freiligrath, titulado “Walt Whitman”, fue publicado por primera vez en el *Augsburg Allgemeinen Zeitung* (10 de mayo, 1868), *Walt Whitman abroad* (traducido al inglés por Hertz Frenz), pp.3-7.

Michael Rossetti<sup>119</sup>. Inmediatamente pensamos en Martí: otro exiliado político en territorio de habla inglesa deslumbrado por la poesía de Whitman (aunque él había leído otra edición, probablemente la de Boston de 1860; en cualquier caso, una edición donde la cuestión sexual fuese insoslayable). Freiligrath resolvió que, como en el imperativo martiano, había que estudiarlo: “it is appropriate that our poets and thinkers examine more closely this strange new fellow-artist who threatens to upset our *ars poetica*, our aesthetic theories and canons”. Un poeta de un país cuya tradición, como diría Octavio Paz, *era el futuro*<sup>120</sup>, amenazaba de pronto con trastornar el esquema multisecular del arte alemán, en este caso, y europeo en general: “Are we on the verge of a «poetry of the future» similar to that «music of the future» which, for so many years now, has been promised to us?”, se preguntaba Freiligrath, aludiendo ya al ícono de la música teutónica, y remata con otra inquietud que debe haber escandalizado a más de un lector del *Augsburg Allgemeinen Zeitung*: “Is Walt Whitman more than Richard Wagner?”. Interesa particularmente su observación según la cual la poesía de Whitman establece “universal perspectives of social and political significance”. El *es* América, había dicho Pound. Pero fue reputado también como el poeta del internacionalismo, la equidad, la dignidad del hombre común, la fraternidad y la solidaridad mundial.

En la Rusia revolucionaria y luego en la Unión Soviética la significación de las perspectivas que entusiasmaron a Freiligrath habría de llegar a sus últimas consecuencias. Vale la pena consignar ciertos datos del ensayo de Stephen Stepanchev titulado “Whitman in Russia”<sup>121</sup>. En 1907 aparece la primera traducción completa de

---

<sup>119</sup> A propósito de la “censura” bienintencionada de William Rossetti, que desconfiaba de que el lector inglés medio estuviese “preparado” para semejante lectura, Jerome Loving ha destacado lo siguiente: “su criterio fue omitir todo un poema si éste contenía algún término ofensivo, lo que desembocó en la omisión del más grande poema de Whitman, «Canto a mí mismo», y de todos los poemas de «Hijos de Adán». Loving destaca por supuesto la importancia de esa edición inglesa: “contribuyó notablemente a la reputación de Whitman. Consiguió que los británicos —los europeos, de hecho— acudiesen al rescate”, *Walt Whitman, el canto a sí mismo*, p.332. Freiligrath, en efecto, fue uno de los primeros en acudir y, lógicamente, la cuestión sexual y anatómica, juiciosamente expurgada por el editor, no incidió ni enrareció su entusiasmo político.

<sup>120</sup> *El arco y la lira*, p.80.

<sup>121</sup> *Walt Whitman abroad*, pp.144-155.

*Leaves of Grass* por Kornei Chukovsky, que fue publicada al menos diez veces hasta 1955 en tiradas de hasta cincuenta mil ejemplares. Los críticos soviéticos, escribe Stepanchev, “have for decades honored the poet as a high-priest of democratic idealism and as a saint of the Revolution of 1917; and his influence on the practice of Russian poets, especially in the 1910`s and 1920`s, was felt both in choice of subject and matter”. Durante los años de la Revolución y la Guerra Civil circulaban entre las tropas del Ejército Rojo numerosos panfletos, a menudo con versos de Whitman; incluso, entre 1921-1922, almanaques de gran formato que a la manera de Cristo y sus apóstoles representaban una imagen de Lenin en el centro, arriba Marx y alrededor retratos de pensadores, poetas y hombres de acción que hubiesen contribuido de alguna manera al desarrollo revolucionario, entre ellos Whitman y Lincoln.

En un texto de 1918, Anatoli Lunacharski valoró especialmente la disolución del Yo quejumbroso, negativo, mortal, romántico, europeo y su restitución en la obra de Whitman bajo la forma de un Yo positivo, inmortal, omniabarcador, ecuménico. Advirtió en *Leaves of Grass* un modelo importable, adecuado a una poesía a la que le tocaba (todavía no por decreto) involucrarse abiertamente en el proceso masivo que se estaba llevando a cabo en todos los órdenes de la realidad política, económica, gubernamental, eclesiástica, cultural y espiritual:

In the sphere of politics and economics communism is a struggle against private property with all its hereditary governmental, ecclesiastical, and cultural superstructure. And in the realm of the spirit it is an effort to discard the pitiful envelope “I” and discover a being who is winged with love, immortal, fearless, like Whitman –possessing the shape of a great, all-embracing man.<sup>122</sup>

Entre Freiligrath y Lunacharsky se configura una especie de Whitman internacional de izquierda cuya presencia en el mundo de habla hispana, según señalamos, ya es posible advertir en el texto de Mariátegui de 1924 sobre el problema

---

<sup>122</sup> Este fragmento, citado y traducido por Stepanchev, *Walt Whitman abroad*, p.151, es parte del texto que Lunacharski publicó, siendo Comisario de Instrucción de la URSS, como epílogo a la traducción de Chukovsky de 1918..

de panamericanismo. Así, Walter Grünzweig pudo decir en el 2006 que *Leaves of Grass* fue leído “as the lyrical correlative to Karl Marx’s *Communist Manifesto* published merely seven years before the first edition of *Leaves*”<sup>123</sup>. En los años que siguieron a la muerte de Lenin (1924) y el suicidio de Mayakovski (1929), la implementación del Primer Plan Quinquenal (1929) y la creación de la Unión de Escritores Soviéticos (1932), si bien Whitman dejaría de ser el sumo-sacerdote del idealismo democrático y el santo foráneo de la Revolución de Octubre, lo que se comenzó a llamar su “colectivismo” siguió justificando principios de enlace. Lo expresa un pasaje de la entrada correspondiente a Whitman en la “Enciclopedia Literaria” (1930) editada por Lebedev-Polyanskii y M. Nusinov: “although Whitman, of course, was not a Socialist, the sense of collectivism is expressed with such power in his poetry that we can count him with us in our epoch of struggle for the classless society”<sup>124</sup>.

Consideremos el caso del crítico D. S. Mirsky, que sintetiza las torsiones ideológicas, estéticas y temáticas de la lectura de Whitman en la URSS durante la década del '30. El detalle biográfico es significativo. Mirsky nació en 1890, en el seno de una familia de la nobleza zarista. En su juventud declinó las prerrogativas nobiliarias y se fue a estudiar a San Peterburgo. En 1921, después de la Guerra Civil (durante la cual colaboró con Denikin y el Ejército Blanco) emigra a Gran Bretaña, donde imparte clases de literatura rusa en la Universidad de Londres y publica *Contemporary Russian Literature 1881-1925* (1927). En 1931 se afilia al Partido Comunista de Gran Bretaña y le escribe a Máximo Gorki solicitándole interceda en su nombre ante las autoridades soviéticas para una amnistía, que fue concedida. Mirsky regresó y se instaló en Moscú, desarrollando por algunos años una prominente tarea como crítico y traductor. Uno de sus trabajos fue la introducción a la novena edición de la traducción de *Leaves of Grass*

---

<sup>123</sup> “Imperialism”, *A Companion to Walt Whitman*, p.151.

<sup>124</sup> Citado y traducido por Stepanchev, *Walt Whitman abroad*, p.154.

por Kornei Chukovsky (1935)<sup>125</sup>. La valoración del colectivismo con la salvedad de que, *por supuesto*, Whitman no era socialista, había agudizado sus términos: “with all of his genius, he bears the undeniable brand of that democracy’s anti-revolutionary and provincial character”. La dimensión místico-panteísta-espiritualista en la cual deviene en última instancia el materialismo whitmaniano determinaría para Mirsky ese carácter *no-revolucionario*. Podemos agregar que en sus últimos años, especialmente a partir de la edición-1876 de *Leaves of Grass* llamada “del centenario”, Whitman modificó el curso de su cívico “programme of chants” hacia una poética y unas preocupaciones próximas al Simbolismo<sup>126</sup>. Concretamente, escribe Mirsky: “the class war never comes within the range of Whitman’s theme”. Observa asimismo que su actitud simpática para con los esclavos (recordemos la secuencia del “runaway slave” de “Song of Myself” parafraseada por Martí en su crónica) era pasiva, y agrega: “unaccompanied by any ardent desire to struggle for a real, democratic brotherhood of peoples”. Desmontadas las ilusiones filantrópicas y cualquier índice de conciencia de la lucha de clases en torno a la obra de Whitman y su figura de “all-embracing man” que decía Lunacharski, Mirsky conserva sin embargo una vez más su pertinencia en el contexto soviético ahora en términos de un nuevo realismo en el cual sería posible advertir “a forerunner of the poetry of socialism”. En poemas como “Song of the Broad-Axe” y “Song of the Exposition” aparecen representados los temas del trabajo, los oficios, las herramientas y la industria, y allí descansarían el carácter precursor de Whitman: “he was the first to introduce the theme of *labour* into poetry”. Pero así como Mirsky destaca el paralelismo entre el industrialismo norteamericano tal como aparece en ciertos poemas

---

<sup>125</sup> “Poet of Democracy” (traducido al inglés por Samuel Putnam), *Walt Whitman abroad*, pp.169-186. La primera edición de la traducción es de 1907. Stephan Stepanchev señaló que Chukovsky “is the foremost Whitman scholar in Russia and that his translations and articles in the crucial first decade of the century helped to establish Whitman in his high position in Russian letters”, *Walt Whitman abroad*, p.149.

<sup>126</sup> En el prefacio a dicha edición leemos por ejemplo: “not entirely to give the go-by to my original plan, and far more to avoid a mark’d hiatus in it, than to entirely fulfil it, I end my books with thoughts, or radiations from thoughts, on Death, Immortality, and a free entrance into the Spiritual world”. Más adelante, Whitman expresa una concepción estilística notablemente afín con las contemporáneas elaboraciones de la poesía francesa: “Poetic style, when address’d to the Soul, is less definite form, outline, sculpture, and becomes vista, music, half-hints, and even less than half-hints”, *TCP*, pp.779-788.

y “our own socialist construction”, también destaca contrastes que son, dice, “equally striking”. Whitman no sólo cargaba con la marca innegable del carácter anti-revolucionario, más aún: “american democratic expansion was essentially predatory, so far as Indians and Mexicans were concerned (a circumstance of which, naturally, no notice is taken in Whitman`s poetry)”. Poco después de publicar su ensayo sobre Whitman, D.S. Mirsky fue detenido por la NKVD. Murió en un Gulag en 1939.

Hasta donde hemos podido indagar, el texto de Mirsky de 1935 es el primero en señalar la problemática política interna en la obra de Whitman, y las divergencias entre su predicamento poético y la realidad operante de las fuerzas territoriales y económicas que supone esta prédica. Quizá el carácter “predatorio” de la expansión de la democracia americana (esa “New World Nationality” de la que se habla en el recién citado prefacio del centenario) sea una circunstancia que difícilmente se encuentre notificada como tal en la poesía de Whitman, aunque tampoco falten ejemplos. En “Starting from Paumanok”, por ejemplo, y en términos muy precisos de crecimiento perpetuo y dominación:

A new race dominating previous ones and grander far, with  
new contest,  
New politics, new literatures and religions, new inventions  
and arts.  
These, my voice is announcing...<sup>127</sup>

Ciertos pasajes en *Democratic Vistas* son elocuentes en este sentido (hemos citado otro a propósito de Martí):

Long ere the second centennial arrives, there will be some forty to fifty great States, among them Kanada and Cuba. When the present century closes, our population will be sixty or seventy millions. The Pacific will be ours, and the Atlantic mainly ours. There will be daily electric communication with every part of the globe. What an age! What a land!

---

<sup>127</sup> TCP, p.61.

Pero aún cuando Whitman cuestiona fuertemente las condiciones sociales, materiales y espirituales lamentables de la democracia tal como se venía perfilando durante la llamada Gilded Age, cada vez más alejada de los ideales republicanos originarios, se tratará, como explica Betsy Erkkila, de un ataque “lunched from within”, como neutralizado en los términos del sistema que lo produce: Whitman “never questions the American system itself. As a work of political criticism, *Democratic Vistas* illustrates the particular power of American democracy as a political ideology that simultaneously creates and contains the terms within which its movements of protest occur”<sup>128</sup>.

Otro de los aspectos señalados por Mirsky era el de la guerra con México. Más arriba delimitábamos el espectro geo-político whitmaniano entre el Río Grande y Canadá. Whitman defendió en su hora la invasión, y no se conformó con el consabido saldo territorial a favor. Jerome Loving comenta un editorial de Whitman en el *Eagle*, publicado poco después de que se firmara el tratado que debía poner fin al conflicto, en el cual el (futuro) “American Bard” condenaba los términos del mismo “por no ser lo bastante rotundo en la exigencia de concesiones territoriales a México”. Y agrega el biógrafo: “por lo visto, no era suficiente quedarse con todo Texas, Nuevo México, Arizona y el enorme territorio californiano; el editorial alegaba que la frontera entre Estados Unidos y México debía estar en Sierra Madre y no en Río Grande”<sup>129</sup>. Podemos agregar que, cuando Whitman miró más allá del Río Bravo hasta llegar al

---

<sup>128</sup> *Walt Whitman, the political poet*, p.253.

<sup>129</sup> *Walt Whitman, el canto a sí mismo*, p.135. Remitimos en este punto a lo dicho con respecto al ensayo de Emerson titulado “The Poet” y a la relación entre la “ample geography” y el deslumbramiento de la imaginación poética. La frontera norteamericana no llegó hasta la Sierra Madre y, conforme o no con los resultados, Whitman dejó debidamente consignado el específico límite fluvial del país en un pasaje de “Song of the Broad-Axe”: “Dwellers south on the banks of the Gila or Rio Grande, / friendly gatherings, the characters and fun, / Dwellers along the St. Lawrence, or north in Kanada”, *TCP*, p.223. Por otra parte, Whitman daba por descontado que “Kanada” sería anexada tarde o temprano, y que Montreal sería otro de los “forty or fifty great States”. Así suele figurar, junto con “Mexico”, en las enumeraciones que dan su parte, “on equal terms”, a cada uno de los componentes de ese cuerpo territorial creciente: “We walk the roads of Ohio and Massachussets and Virginia and / Wisconsin and New York and New Orleans and Texas and / Montreal and San Francisco and Charleston and Savannah and Mexico”, *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*, p.69. Este último pasaje fue removido en la versión definitiva de “Song of Myself”.

gaucho silvestre de la pampa al sur de Buenos Aires, el específico anhelo de expansión cedía al puro movimiento de la curiosidad imaginativa:

I see the Brazilian vaquero,  
I see the Bolivian ascending mount Sorata,  
I see the Wacho crossing the plains, I see the incomparable  
rider of horses with his lasso on his arm,  
I see over the pampas the pursuit of wild cattle for their  
hides.<sup>130</sup>

Habrá que esperar hasta 1971 para que, en América Latina, se reabra la causa contra Whitman con los mismos cargos que había levantado Mirsky en su momento: *Walt Whitman. Racista, imperialista, antimexicano*, de Mauricio González de la Garza, interesante contribución intempestiva y un poco extraviada en la historia de la recepción de Whitman en el mundo de habla hispana. González de la Garza es el francotirador solitario:

Excluyendo a los americanos menos dados a la mitomanía que vieron en Whitman fundamentalmente a un narcisista exitoso, los demás pueblos se han concretado a vivir inmersos en la cascada tempestuosa de las palabras de Whitman. Nadie, por ejemplo, ha osado mirarlo de frente como al poeta por excelencia del Destino Manifiesto (...). Whitman no nos ha permitido honrar a quien honor merece (...) los que a la hora de la verdad —ante la esclavitud o ante la guerra con México— alzaron sus voces para defender lo humano y lo justo. Whitman nunca fue antiesclavista y llamó traidores a los que se oponían a la guerra expansionista con México.<sup>131</sup>

Este pasaje de la introducción expresa el espíritu iconoclasta de todo el ensayo. Un ajuste de cuentas con Whitman a contracorriente de todas las generaciones que, de Martí a Neruda, “se han dedicado a incensarlo”. Los comentarios del autor suelen ser sagaces, pero son a menudo discutibles (decir, por ejemplo, que Whitman es un “narcisista exitoso”, o que su erotismo es “una liturgia onanista a un confuso amor por todos”), reduccionistas (decir, por ejemplo, que “nunca fue antiesclavista”), destemplados por

---

<sup>130</sup> TCP, p.173.

<sup>131</sup> *Walt Whitman. Racista, imperialista, antimexicano*, p.13.



cierta indignación tardía (decir, por ejemplo, “es difícil que a un hombre con tanto amor por sí mismo le sobrara algo para los demás”). No faltan tampoco chicanas innecesarias y algo indecorosas (intercalar, por ejemplo, versos que cantan el esplendor de la salud y el cuerpo humano en la descripción de la autopsia, realmente penosa, de Whitman, que murió a los 83 años). Con todo, suprimiendo el énfasis y el encono (el autor nos cuenta la historia de *su* decepción), el núcleo básico de la acusación, es decir, Whitman como poeta del Destino Manifiesto, es atendible y está documentada. Muy útiles resultan en este sentido los apéndices con las editoriales que Whitman publicó en el *Daily Eagle* de Brooklyn entre mayo de 1846 y diciembre de 1847.

Estos aspectos no eclipsaron mayormente la contundencia del “idealismo continental” que decía Mariátegui (y, en rigor, *Leaves of Grass* sale prácticamente absuelto en el juicio). Desde luego no los encontraremos en Borges, pero tampoco en Neruda o en León Felipe. En su autobiografía, publicada en México en 1986, Luis Cardoza y Aragón se pronunció al respecto, quizá aludiendo indirectamente al título de González de la Garza: “no basta la buena conducta con malos textos. Cuando releo a Whitman olvido que fue racista y partidario de la invasión a México”<sup>132</sup>. No sería indispensable disculpar la mala conducta en virtud de los buenos textos, al menos pudiendo incorporarla en la lectura de los mismos<sup>133</sup>. Si la conducta de Whitman durante la invasión a México es inequívoca, no es tan evidente que haya sido “racista” a lo largo de toda su vida o, como dice Mirsky, que su empatía no hubiese estado apuntalada “by any ardent desire to struggle for a real, democratic brotherhood of peoples”. La postura de Whitman en este punto tampoco se explica por el abolicionismo

---

<sup>132</sup> *El río. Novelas de caballerías*, p.217.

<sup>133</sup> Betsy Erkkila, por ejemplo, sostiene que el problema de la esclavitud es, en varios sentidos, “the original text of America, and it was in response to this text, in the heat of slavery controversy, that Whitman made the final pasaje from party journalist to political poet”, *Whitman, the Political Poet*, p.44.

altruista que él mismo acuñó en algunos poemas y que cautivó a Martí<sup>134</sup>. Se trata de un tema complejo que demandaría un trabajo aparte. Pero vale la pena mencionar el poema titulado “Ethiopia Saluting the Colors” (1871). Terminada la Guerra, el negro era un enigma, estaba al margen de la sociedad que lo había liberado sin saber ahora qué hacer con él, como esa anciana, descalza y con turbante, saludando los colores del estandarte a la vera del camino, en los arenales de Carolina, mientras desfilan los soldados del capitán William T. Sherman. No es por cierto una ciudadana norteamericana —es “Ethiopia”. Whitman le da voz en su poema: “*Then hither me across the sea the cruel slaver brought*”. El negrero cruel había sido derrotado, la victoria había traído la libertad y ésta había instalado el problema del otro. Whitman ya no comparte su techo y su pan con el “runaway slave”, la escopeta a mano por si hay que defenderlo; ahora está sentado en la vereda, y el extrañamiento es mutuo:

Who are you dusky woman, so ancient hardly human,  
With your wolly-white turban`d head, and bare bony feet?  
Why rising by the roadside here, do you the colors greet?<sup>135</sup>

En 1976, dos años después de publicado *Walt Whitman. Racista, imperialista y antimexicano*, fue traducido al inglés el libro que Maurice Mendelsson había publicado en Moscú en 1965 y ampliado en 1969: *Life and Work of Walt Whitman. A Soviet View*, en el cual se renovaba la lectura colectivista, internacionalista y comunista, casi en los mismos términos de Freiligrath, Lunacharski y Mariátegui: “the struggle for Whitman is being carried on in our time and it has lost neither its intensity nor its social significance”. Sin ignorar la tensión interna señalada más arriba entre personalismo y adhesividad, ni el hecho de que Whitman, según dice, “was far from Marxism”, Mendelsson sigue sosteniendo que “as a democrat he was wholly on the side of the

---

<sup>134</sup> Remitimos al análisis realizado por Jerome Loving en el contexto de la denominada política “free-soil”: la esclavitud era perjudicial, en primer lugar, porque degradaba la labor del trabajador (blanco), *Walt Whitman el canto a sí mismo*, pp.119.

<sup>135</sup> *TCP*, p.343.

working men and woman of America”<sup>136</sup>. Por lo demás, la cuestión política en Whitman sigue abierta. Recientemente, Walter Grünzweig propuso una superación de las paradojas entre el imperialismo y su representación lírica en ciertos poemas de *Leaves of Grass* en el marco teórico provisto por el libro *Empire* (2000), de Micheal Hardt y Antonio Negri<sup>137</sup>.

### III.3. SEXO

A propósito de la frase de Martí según la cual el libro “pasmoso” de Whitman estaba “prohibido” en 1887, mencionábamos dos episodios de censura oficial, en 1867 y 1882. Pero el primero que, con cordial vehemencia, intentó disuadir al poeta de que publicara ciertos versos inconvenientes para la moral puritana había sido Emerson, después que leyó las pruebas de imprenta (o acaso los manuscritos) de la tercera edición de *Leaves of Grass*, que publicaría la casa Thayer & Eldridge de Boston en 1860. Whitman quería que su libro fuese ahora la “Nueva Biblia” y viajó por primera vez a esa ciudad en marzo para supervisar personalmente semejante edición. Allí tuvo un encuentro histórico con el Brahmín, quien, mientras caminaban “under the old elms of Boston Common”, intentó convencerlo de suprimir en bloque la sección “Enfans d`Adam”, aduciendo entre otras cosas que mejoraría sus ventas: “I only answer`d Emerson`s

---

<sup>136</sup> *Life and Work of Walt Whitman. A Soviet View*, <http://leninist.biz/en/TAZ>. Gay Wilson Allen, que fue durante muchos años la autoridad mundial máxima sobre Whitman, y que reseñó a lo largo de su larga vida prácticamente todos los libros más importantes que se publicaron sobre el tema, leyó con vivo interés el de Mandelsson en 1977, y lo reseñó para la revista “American Literature”. La primera frase es elocuente: “for many years Walt Whitman was probable more widely read in Russia than in his own country, and may be still”. Igualmente interesante es la última frase de la reseña: “Mendelsson`s book shows the meaning which socialist countries find in him. Of course, we have no evidence that he is read in the Kremlin”.

<sup>137</sup> Hay que conocer ese libro (al parecer muy discutido en ciertos sectores marxistas) para poder discutir a su vez la interpretación de Grünzweig, bastante plausible, diríamos sin embargo. Nos limitamos a consignarla: “I am arguing here that Whitman`s poetry does constitute a version of imperialism but that its lyrical representation points beyond the repressive nature of this social and cultural formation in the sense that Hardt`s and Negri`s “Empire” does. What is offered here is a parallel reading of Whitman`s globalist poetry and Hardt`s and Negri`s analysis which will help to overcome the imperialist problem or paradox with Whitmas`s poetry”, “Imperialism”, *A Companion to Walt Whitman*, pp. 156.

vehement arguments with silence”<sup>138</sup>, recordaría Whitman años después. A despecho de las precauciones de su mentor, la tercera edición de *Leaves of Grass* se publicó sin omitir ningún detalle genital y sin atenuar la expresión del deseo y el goce sexual. El poeta estaba cumpliendo honestamente con lo que había confiado al propio Emerson en una carta de 1856<sup>139</sup>. Pero Whitman había llevado a un extremo su reivindicación del cuerpo humano ya en la edición-1855, por ejemplo aquel verso que confiere un aroma como de santidad incluso a sus partes generalmente menos aromáticas: “The scent of this arm-pits is aroma finer than prayer”<sup>140</sup>. En todo caso, aquella primera edición ya establecía claramente lo que cabía esperar de este poeta en materia sexual:

Through me forbidden voices,  
Voices of sexes and lusts... voices veiled, and I removed the veil,  
Voices indecent by me clarified and transfigured.<sup>141</sup>

Un pasaje puntual del poema “The Sleepers”, luego removido en subsiguientes ediciones, articulaba esas voces prohibidas, removía el velo, clarificaba y transfiguraba la “indecencia” del placer — y puede ser leído como la descripción de una felación:

Laps life-swelling yolks...laps ear of rose-corn, milky and just  
ripened:  
The white teeth stay, and the boss-tooth advances in darkness,  
And liquor is spilled on lips and bosoms by touching glasses, and the  
best liquor afterward.<sup>142</sup>

Al margen de los fragmentos puntuales, como éste último, estratégicamente eliminados por el autor, la eliminación de cualquier aspecto de una totalidad atentaba contra el organismo integral de su poética y su cosmovisión democrática, sintética, equidistante entre alma y materia (“I am the poet of the body, / And I am the poet of the soul”), entre

---

<sup>138</sup> Citado en Price, Kenneth y Folsom, Ed: *Re-Scripting Walt Whitman*, p.71.

<sup>139</sup> “By silence or obedience the pens of savans, poets, historians, biographers, and the rest, have long connived at the filthy law, and books enslaved to it, that what makes the manhood of a man, that sex, womanhood, maternity, desires, lusty animations, organs, acts, are unmentionable and to be ashamed of”, *Leaves of Grass. Comprehensive reader's edition*, p.737.

<sup>140</sup> *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*, p.49.

<sup>141</sup> Idem, p.48.

<sup>142</sup> Idem, p.108.

“Self” y “En-Masse”, entre el hombre y la mujer (“I am the poet of the woman the same as the man”). Pero principalmente atentaba contra su proyecto toda de-sexualización estrictamente procreativa del hombre y la mujer:

Without shame the man I like knows and avows the deliciousness of his sex,  
Without shame the woman I like knows and avows hers...<sup>143</sup>

Hasta 1860 pareciera no haber habido algo semejante en la historia de la poesía de cualquier lengua: que el hombre y la mujer conozcan y confiesen sin avergonzarse la delicia (“unmentionable”, “veiled”, “forbidden”) de su sexo, es decir, fuera de las estructuras católicas y puritanas de pensamiento. Pero más aún el sexo es en Whitman un principio antropológico, algo como una fórmula de tres letras que comprende la raíz y complejidad de lo existente: “Sex contains all”<sup>144</sup>. En sus últimos años, Whitman le decía a Horace Traubel:

Sex: sex: sex: whether you sing or make a machine, or go to the North Pole, or love your mother, or build a house, or black shoes, or anything—anything at all—it 's sex, sex, sex: sex is the root of it all: sex—the coming together of men and women: sex: sex.<sup>145</sup>

No se trataba de decir “phallus”, “seminal milk” u “onanist” para airear las emanaciones gallináceas de la atmósfera, diríamos parafraseando a Vasseur, o “pour épater le bougeoisie”, como se diría de los poetas franceses por aquellos años (que proponían otros tipos de aberraciones, de ascendencia satánica y derivadas de la imaginería del pecado<sup>146</sup>). Maire Mullins ha señalado al respecto: “given the contemporary resistance

---

<sup>143</sup> *TCP*, pp.125-143.

<sup>144</sup> “A Woman Waits for Me”, *TCP*, p.136.

<sup>145</sup> *Walt Whitman in Camden*, Vol. 3, pp.452-453, waltwhitmanarchive.org

<sup>146</sup> El “Epígrafe para una libro condenado”, con el cual se inician *Las Flores del Mal*, es emblemático en ese sentido: un libro orgiástico y saturnal que no entenderán quienes no hayan cursado su retórica con Satán. Whitman, recordemos el ensayo citado de Lewis, es el Nuevo Adán americano, es el poeta antes de la caída. En la primera nota al pie de la Introducción a este trabajo hemos citado la opinión de Eliot, citada a su vez por Matthiessen, acerca de la divergente contemporaneidad de *Leaves of Grass* y *Les Fleurs du mal*. Remitimos al análisis comparativo que hace Betsy Erkkila en *Walt Whitman Among the French*, pp.52-58, en el cual señala no sólo las diferencias sino la eventual afinidad entre Whitman y Baudelaire en función de la recepción de ambos entre los Simbolistas. Erkkila alude a la paralela apelación al lector en uno y otro poeta, y resume: “whereas Baudelaire takes the hand of his fellow men at the outset of *Les Fleurs du mal*, to lead them through the horrors of Hell and the possibility of damnation,

to any published utterance that included sexual overtones, it is remarkable that Whitman was able to carry out his poetic project at all”<sup>147</sup>. Pero, volviendo a las reconvenciones de Emerson en Boston respecto de la edición-1860, la controversia giraba en torno a la sección cuyo nombre definitivo, sin galicismos, sería “Children of Adam”, no todavía en torno a la otra sección entonces incluida, es decir, “Calamus”. Ambas tratan respectivamente, que no exclusivamente, del amor y el deseo “heterosexual” y “homosexual”<sup>148</sup>. A lo largo del siglo XX, sin embargo, como observa James Miller, “the two clusters have exchanged positions in the reputation of *Leaves*; the sex poems have found acceptance, but the 'Calamus' poems are charged with depicting 'unnatural' sexuality”<sup>149</sup>. Así como Whitman declinó en silencio los consejos emersonianos, también evitó responder, esta vez con una negativa por triplicado, a la pregunta de uno de sus admiradores, John Addington Symonds, sobre el posible contenido homosexual de ciertos poemas: “my first instinct about all that Symonds writes is violently reactionary —is strong and brutal for no, no, no”<sup>150</sup>. Symonds estaba pidiendo demasiado: que Whitman desarticulase con una confesión unívoca el mecanismo de ocultamiento y revelación, franqueza y oblicuidad, transparencia y opacidad, disrupción y consenso, autobiografía y arquetipo, en el cual reside el atractivo no resuelto de “Calamus”.

La cuestión sexual en sus diversos niveles de significado y representación es uno de los aspectos que, postergado por décadas, ha concitado la atención de críticos y poetas desde mediados del siglo XX. Múltiples dimensiones de la vida y obra de Whitman debieron ser reconsideradas en función del tratamiento desprejuiciado del

---

Whitman takes the hands of his fellow men at the outset of *Leaves of Grass* to guide them to the open road and the certainty of salvation”.

<sup>147</sup> “Sexuality”, *A Companion to Walt Whitman*, p.164.

<sup>148</sup> Utilizamos ambas nociones a sabiendas del anacronismo que implican. El término “homosexual” no fue introducido en el mundo angloparlante sino hasta 1892, según indican Price y Folsom, que agregan: “to find satisfactory language with which to discuss Whitman’s love poetry is difficult: one would like to avoid both the squeamishness of euphemisms and the inaccuracy of anachronism”, *Re-scripting Walt Whitman*, p.64.

<sup>149</sup> “Calamus”, *Walt Whitman: An Encyclopedia*, en [waltwhitmanarchive.com](http://waltwhitmanarchive.com)

<sup>150</sup> Citado por Marie Mullins, *A Companion to Walt Whitman*, p.166.

tema<sup>151</sup>. Cabe mencionar, por ejemplo, la interpretación de Betsy Erkkila, para quien los poemas de “Calamus” deben ser leídos en el contexto del debate dominado por la Guerra Civil inminente, sin disminuir por ello el sentido íntimo de la serie. Conforme la nación marchaba inexorable hacia lo que Whitman llamó “the horrors of fratricidal war”<sup>152</sup>, conforme el cuerpo político estatal se desmembraba, decantándose hacia un militarismo agresivo, Whitman postula a contracorriente la existencia integral del cuerpo del hombre y la mujer como metáfora, sexualmente cargada, de unión y equilibrio. Pero Whitman postulaba en ese contexto crítico la urgencia de fomentar lazos de afectividad masculina, ya sea en términos extemporáneos de “homosexualidad”, ya sea en términos whitmanianos de “adhesiveness”, “friendship”, “comradeship” o “manly attachment”. Tanto el lenguaje de la camaradería democrática como el derivado de la frenología, y luego el de la “enfermería” en tiempos de guerra, le dieron a Whitman, en términos de Erkkila, “a positive language in which to name his experience as homosexual”<sup>153</sup>. Lo privado y lo público, la crisis personal y la crisis nacional, el peligro del desmembramiento y la necesidad de religar a la ciudadanía en vísperas de lo que fue una masacre sin precedentes, se combinan y alternan en *Leaves of Grass*. Así como también las formas de lo indecible se filtran en las formas del lenguaje socialmente calificado<sup>154</sup>.

Entre 1996 y 1997, Alan Helms (de la Universidad de Massachussets) y Hershel Parker (de la Universidad de Delaware) protagonizaron un intercambio bastante agresivo a propósito de la secuencia de doce poemas de Whitman titulada “Live Oak,

---

<sup>151</sup> Véase, por ejemplo, Schmigdall, Gary: *Walt Whitman. A Gay Life* (1997).

<sup>152</sup> “Song of My Self, 4”, *TCP*. p.66.

<sup>153</sup> *Walt Whitman, the political poet*, p.182.

<sup>154</sup> Un ejemplo de lo indecible a mediados del siglo XIX, salvo recurriendo a nociones como la de sodomía o al latín, lo encontramos justamente en los apéndices a la segunda tirada de la primera edición de *Leaves of Grass*. Jerome Loving ha llamado la atención sobre esta serie de textos incorporados por Whitman, entre los cuales estaba una reseña que Rufus Griswold (el tristemente célebre difamador de Poe), había publicado en “Criterion” el 10 de noviembre de 1855. Griswold consideró que el libro era una “masa de estúpida inmundicia”, y sugería, precisamente en latín, la posibilidad de que ciertos versos hablaran del «Peccatum illud horribile, inter Christianos non nominandum», *Walt Whitman el canto a sí mismo*, p.196. Que el propio Whitman incluyera la nota de Griswold en la segunda tirada de la primera edición de su libro es un misterio, o una magnífica ironía.

With Moss”, rescatada y publicada por Fredson Bower en 1953. Concebida como una serie independiente, refiere “without shame” un romance con otro hombre, la felicidad de la experiencia, el desengaño y sus repercusiones anímicas. Whitman transcribió el conjunto en una libreta hacia 1859 y luego lo intercaló, con algunas modificaciones significativas, entre las cuarenta y cinco composiciones finales de “Calamus”. Se trata entonces de un subtexto clave. Si bien fue publicado en 1953, “Live Oak, With Moss” pasó desapercibido hasta que Helms lo pone nuevamente en circulación interpretándolo como un documento en torno a lo que denomina “homophobic oppression”. Cuatro años después, Parker sostuvo que la serie no denuncia la homofobia sino que es un “Gay Manifiesto”<sup>155</sup>. El quinto poema de “Live Oak, With Moss” es un buen ejemplo de la importancia de este manuscrito rehabilitado en la década del ‘90. Whitman manifiesta allí una inédita y melancólica indiferencia con respecto a su propio designio como poeta democrático, comprometido con el futuro y la memoria colectiva de la ciudadanía del Nuevo Mundo. Comienza declarando el nacimiento de aquella alta misión: “it came to me to strike up the songs of the New World”<sup>156</sup>. Pero más abajo, con un toque melodramático, renuncia: “I can be your singer of songs no longer”. El motivo por el cual Whitman se da de baja del cancionero nacional es puramente sentimental: “One who loves me is jealous of me, and withdraws me from all but love”. Los versos finales parecen dar por agotado el aliento civil de su literatura, al menos confiesan que una vida junto con aquel a quien ama sería suficiente:

I heed knowledge, and the grandeur of the States, and  
the examples of heroes, no more,  
I am indifferent to my own songs –I will go with him I love,  
It is to be enough for us that we are together –We never separate again.

---

<sup>155</sup> Los textos de la polémica están reproducidos en [www.waltwithmanarchive.org](http://www.waltwithmanarchive.org). La mencionamos para destacar que el cambio de perspectiva no supuso un acuerdo en torno al tema, sino el inicio de útiles discrepancias. Uno de las publicaciones importantes en este sentido fue *Walt Whitman: a Gay Life*, de Gary Schmigdall, en 1997, el mismo año en que tuvo lugar la discusión entre Parker y Helms.

<sup>156</sup> Citamos por la versión reproducida al final del ensayo de Alan Helms “Whitman’s “Live Oak, With Moss” (1992), [www.waltwhitmanarchive.org](http://www.waltwhitmanarchive.org)



Los doce poemas de “Live Oak...”, entonces, se dispersaron y disimularon en “Calamus”, pero aún en este último ordenamiento se advierte un juego como retráctil entre lo institucional propiamente dicho y algo amenazante en el fundamento de las instituciones. Whitman administró sabiamente esas oscilaciones, no siempre sin ironía: “I hear it was charged against me that I sought to destroy institutions”, dice al comienzo de uno de los poemas. Luego declara no tener nada, “neither for nor against institutions”, y termina diciendo que tan sólo pretende establecer en “Mannahatta”, y en cada uno de los Estados de tierra adentro y del litoral, “the institution of the dear love of comrades”<sup>157</sup>. Este doble movimiento se expresará ya en frases que hacen explícita la elipsis de lo prohibido (nominando sin nominar, diríamos parafraseando a Griswold, lo “inter Christianos non nominandum”) o en versos de una franqueza inequívoca: “Here I shade and hide my thoughts, I myself do not expose them, / And yet they expose me more than all my other poems”<sup>158</sup>. En otro poema de “Calamus” leemos: “an athlete is enamour’d of me, and I of him, / But toward him there is something fierce and terrible in me eligible to burst forth, / I dare not tell it in words, nor even in these songs”<sup>159</sup>, o en “Crossing the Brooklyn Ferry”, esos “hot wishes I dared not speak”<sup>160</sup>. El sentimiento *quemante* que el poeta no osaría decir pero que lo revela mejor que todos sus otros poemas, aparece bajo diversas formas en esta sección del libro: “the flames of me, / consuming, burning for his love whom I love”<sup>161</sup>, “the subtle electric fire that for your sake is playing within me”<sup>162</sup>. Y si bien otro poema declara que “the main purport

---

<sup>157</sup> “I hear it was charged against me”, *TCP*, p. 160-161.

<sup>158</sup> “Here the Frailest Leaves of Me”, *TCP*, p.163.

<sup>159</sup> “Hearth, My Likeness”, *TCP*, p.164. Hemos subrayado la expresión “dare not tell” puesto que abre una línea de análisis comparativo en relación a los juicios por “sodomía” a Oscar Wilde. Recordemos solamente que durante uno de los interrogatorios, el fiscal le preguntó a Wilde acerca de un poema de Lord Alfred Douglas, particularmente sobre el sentido del verso que alude al amor “that dare not speak his name”. Cfr. el texto completo del interrogatorio en <http://www.law.umkc.edu/faculty/projects>. Véase también el capítulo titulado “Walt & Oscar: voices of liberation”, en Schmidgall, Gary: *Walt Whitman. A GayLife*, pp.283-337.

<sup>160</sup> “Crossing the Brooklyn Ferry”, *TCP*, p.193.

<sup>161</sup> “Not Heat Flames up and Consumes”, *TCP*, p.157.

<sup>162</sup> “O You whom I Often and Silently Come”, *TCP*, p. 167.

of these States is to found a superb friendship”<sup>163</sup> (desplazando el registro del “fuego eléctrico” al dominio institucional y retomando el programa al que había renunciado para gozar del amor en el poema quinto de “Live Oak”), también refiere detalles concretos de lo que estaría *permitido* dentro de esa espléndida fundación estatal de amistad y camaradería. Aunque cronológicamente anterior a “Calamus”, podemos pensar en el poema 11 de “Song of Myself”, el de los veintiocho bañistas observados a hurtadillas por una muchacha: diversas formas del deseo y la libido se articulan en esa escena —voyerismo, autoerotismo, heterosexualidad y homosexualidad<sup>164</sup>. Estarían permitidos, en todo caso, “the poems of the privacy of the night, and of men like me (...) our lusty lurking masculine poems”<sup>165</sup>, o escenas nocturnas ciertamente privadas como la descrita al final de “When I Heard at the End of the Day”:

For the one I love most lay sleeping by me under the same  
cover in the cool night,  
In the stillness in the autumn moonbeams his face was  
inclined toward me,  
And his arm lay lightly around my breast –and that night  
I was happy.<sup>166</sup>

En el centro de su canto a la libertad democrática, entremezclado con él, se definía un ideal desestabilizante y perturbador de libertad también sexual, sin leyes restrictivas (“O that you and I escape from the rest and go utterly off, free and lawless”<sup>167</sup>), absuelto de ataduras y convencionalismos heredados (“absolv’d from previous ties and conventions”<sup>168</sup>) y regido por un estándar de conducta inédito (“standards not yet publish’d”<sup>169</sup>). Whitman por momentos parece, *mutatis mutandi*, un precursor de teorías del orgasmo y la revolución sexual a la manera de Wilhelm Reich. La siguiente

---

<sup>163</sup> “To the East and to the West”, *TCP*, p.165.

<sup>164</sup> Cfr. el análisis de la sección 11 de “Song of Myself” en Mullins, Maire: “Sexuality”, *A Walt Whitman companion*, p.167 y ss.

<sup>165</sup> “Spontaneous me”, *TCP*, p.138.

<sup>166</sup> “When I Heard at the End of the Day”, *TCP*, p.156.

<sup>167</sup> “From Pent-up Aching Rivers”, *TCP*, p.126.

<sup>168</sup> “One Hour to Mandes and Joy”, *TCP*, p. 140.

<sup>169</sup> “In Paths Untrodden”, *TCP*, p.146.

observación de Francis Murphy iría en esa dirección: “Although Whitman argues that he was not undermining the republic, he was certainly rocking the foundations of power, because power fades when repression retires”<sup>170</sup>.

Pocos meses después de publicada la tercera edición de *Leaves of Grass* en Boston comenzó la Guerra Civil y esa “new city of friends” que soñaba Whitman en un poema de “Calamus” se convirtió literalmente en una carnicería (“slaughter-house” es un término que usó en más de una oportunidad para hablar de *lo que vio* en el campo de batalla). Aquí empieza una etapa crucial que marcará su vida y obra, y a la cual volveremos, si bien al margen de la cuestión sexual, a propósito de la recepción nerudiana. Interesa destacar ahora que durante y después de la guerra, el “manly attachment” whitmaniano redefinió sus propios términos. Y, en consecuencia, todo *Leaves of Grass* fue sometido a una profunda reestructuración en esos años, que fue caótica en la primera edición posterior a la guerra<sup>171</sup>. La “institution of the dear love of comrades” se decanta del orden privado al público, se vuelve una condición básica de toda civilización que no quiera autodestruirse, según se advierte en *Democratic Vistas* (1871) o en el prefacio a la edición-1876. En particular hay un pasaje de este último que confirma, no sólo la consecuencia política concreta que le asignaba Whitman al tema del “sane affection” entre hombre y hombre, sino la continuidad establecida entre “Calamus” y “Drum-Taps”, es decir, entre los poemas anteriores a la guerra y aquellos que resultaron de esa experiencia colectiva:

...important as they are in my purpose as emotional expressions for humanity, the special meaning of the *Calamus* cluster of *Leaves of Grass* (and more or less running through that book, and cropping out in *Drum-Taps*,) mainly resides in its Political significance. In my opinion it is by fervent, accepted development of Comradeship, the beautiful and sane affection of man for man (...) that the United States of the future, (I cannot too often repeat) are to be most effectually welded together, intercalated, anneal`d into a Living Union.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup>“ Introduction”, *TCP*, p. XXX.

<sup>171</sup> Cfr. el capítulo “Reconstructing *Leaves of Grass*, Reconstructing a Life”, de Folson y Price: *Re-Scripting Walt Whitman*, pp.98 y ss.

<sup>172</sup> *TCP*, p.784.

La recepción del tema “homosexual” en el mundo de habla hispana constituye un capítulo sintomático. Diríamos que se trata de un elemento obliterado o desestimado, subestimado o distorsionado. Aunque debemos empezar por la primera excepción a esa regla, es decir, por José Martí (la otra excepción, con la cual terminaremos este apartado, fue la “Oda a Walt Whitman” de Federico García Lorca). Citemos nuevamente la frase de su último texto sobre Whitman, la necrológica de 1892, sobre “los metros abruptos donde hierven el hombre y la mujer”. La metáfora del “hervor” está cerca de otras que había empleado Whitman: pero se trataba más concretamente de “metros abruptos” donde hierven el hombre y el hombre. A Martí, que defendió la expresión sin tapujos de la (hetero)sexualidad en *Leaves of Grass*, le resultaba sencillamente inconcebible una interpretación como la que insinuó John Addington Symonds y que fue enérgicamente negada por el propio Whitman. En algún pasaje de su crónica, había dejado caer convenientemente la frase “apetece a las mujeres”. Poco más adelante, Martí se ocupa decididamente de la cuestión:

Ese lenguaje ha parecido lascivo a los que son incapaces de entender su grandeza; imbéciles ha habido que cuando celebra en «Calamus», con las imágenes más ardientes de la lengua humana, el amor de los amigos, creyeron ver, con remilgos de colegial impúdico, el retorno a aquellas viles ansias de Virgilio por Ceibes y de Horacio por Giges y Licisco. Y cuando canta en «Los hijos de Adán» el pecado divino, en cuadros ante los cuales palidecen los más calurosos del «Cantar de los Cantares», tiembla, se encoge, se vierte y dilata, enloquece de orgullo y virilidad satisfecha, recuerda al dios del Amazonas, que cruzaba sobre los bosques y los ríos esparciendo por la tierra las semillas de la vida: «¡mi deber es crear!».

La sexualidad whitmaniana es púdica, los impúdicos serían los “imbéciles” mal pensados que le atribuyen vileza, y es una manifestación perfectamente loable entre “amigos”. Una debida contextualización demandaría varias páginas. Jonathan Ned Katz, en *Love Stories: Sex between Men before Homosexuality* (2001), demuestra por ejemplo cómo la cultura norteamericana de fines de siglo XIX resolvió el comportamiento

sexual de forma tal que el “romantic, spiritual love” entre hombres quedara totalmente separado “from sexual lust”. Agrega, sin embargo, que Whitman fue el primero en explorar en el marco establecido por dichos códigos de comportamiento “the erotic intimacy of men and to invent a new language to express it”<sup>173</sup> (“lusty”, como vimos, es una palabra frecuente de su vocabulario erótico). Martí pudo incorporar y celebrar legítimamente esas “imágenes más ardientes de la lengua humana” sin dar el paso que dio Whitman, y sería improcedente reclamarle un entendimiento “moderno” del tema. Ya era suficientemente meritorio en 1887 haber defendido como parte indisoluble dentro de la totalidad de la obra los “sexual overtones” que la mayoría optaría por censurar, deformar o ignorar.

Whitman, diría Martí, es un dios viril que ama y admira sanamente la masculinidad en imágenes “ardientes” porque es un semental amazónico cuya divisa es “crear”. En efecto, la “procreación” es otro aspecto esencial de la pansexualidad whitmaniana: “Singing the song of procreation, / Singing the need of superb children”, dice en el segundo poema de “Children of Adam”<sup>174</sup>, y luego, solemne: “The oath of procreation I have sworn”<sup>175</sup>. Éste es asimismo otro aspecto esencial de su visión, mencionada en el apartado anterior, de una nueva raza industriosa y expansiva, ciertamente blanca, dominando otras razas y renovándolo todo. El poema que finalmente se titularía “A Woman Waits for Me” comenzó llamándose, en la edición-1856, “Song of Procreation”, precisamente el poema al que alude Martí cuando dice que Whitman “tiembla, se encoge, se vierte y dilata, enloquece de orgullo y virilidad satisfecha, recuerda al dios del Amazonas”. Martí no pudo sino terminar enfatizando los apetitos whitmanianos allí donde hoy resultan invisibles. A saber: en “I Sing the Body Electric”, por ejemplo: “la enumeración de satánica fuerza en que describe, como un héroe hambriento que se relame los labios sanguinosos, las pertenencias del cuerpo

---

<sup>173</sup> Citado por Price y Folsom, *Re-scripting Walt Whitman*, p.63.

<sup>174</sup> “From Pent-Up Aching Rivers”, *TCP*, p. 125.

<sup>175</sup> “Spontaneous Me”, *TCP*, p.140.

femenino”. O en “Beatiful Woman”, incluido en la seguidilla de poemas breves de la sección “By the Roadside”, y que es un cordial halago a la belleza de las mujeres de cualquier edad: “The young are beautiful – but the old are more beautiful than the young”<sup>176</sup>. Eso sí: no hay en Whitman ninguna lascivia de satiricón greco-romano, nada parecido a esa lírica pederástica practicada en la antigüedad. Es interesante que Martí aluda a las “viles ansias” de Virgilio y Horacio por ciertos jovencitos romanos. Whitman tampoco quiso tener nada que ver con *ese* universo de referencia. Su ansiedad es moderna, americana, amazónica —*nativa*. En un poema justamente titulado “Native Moments”, leemos: “I share the midnight orgies of young men”<sup>177</sup>. Whitman, entonces, cantó por igual la maternidad y la orgía, que es la apoteosis del goce sexual improductivo. En cambio, como ha señalado recientemente Kenneth Price en “Transatlantic Homoerotic Whitman”, los escritores ingleses que a fines del siglo XIX y comienzos del XX intentaban establecer “a positive homosexual identity within a British culture”, recurrieron inmediatamente a la referencia griega<sup>178</sup>. Años después, Lorca también acudió al repertorio griego para hablar de Whitman, pero como un “enemigo de la vid”, de la orgía dionisiaca, es decir, un “Apolo virginal, que gemía igual que un pájaro con el sexo atravesado por una aguja”, es decir, un Apolo que es también un ruiñón con el miembro atrofiado para esparcir esa “semilla” que decía Martí, pero dotado para cantar.

---

<sup>176</sup> TCP, p.302.

<sup>177</sup> “Native Moments”, TCP, p. 143.

<sup>178</sup> *To Walt Whitman, América*, [www.waltwhitmanarchive.com](http://www.waltwhitmanarchive.com). También Oscar Wilde acudió al universo referencial griego en el juicio recién mencionado cuando le tocó responder a la pregunta del fiscal acerca del verso comprometedor de Lord Alfred Douglas, pero añadió otras referencias que tampoco encontramos en Whitman: la bíblica, la renacentista y la shakespeareana. Vale la pena citar *in extenso* la memorable respuesta de Wilde: “*The Love that dare not speak its name* in this century is such a great affection of an elder for a younger man as there was between David and Jonathan, such as Plato made the very basis of his philosophy, and such as you find in the sonnets of Michelangelo and Shakespeare. It is that deep, spiritual affection that is as pure as it is perfect. It dictates and pervades great works of art like those of Shakespeare and Michelangelo, and those two letters of mine, such as they are. It is in this century misunderstood, so much misunderstood that it may be described as the “Love that dare not speak its name,” and on account of it I am placed where I am now. It is beautiful, it is fine, it is the noblest form of affection. There is nothing unnatural about it”. En <http://www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials>

Retomemos la idea citada más arriba de James E. Miller sobre el cambio en la valoración respectiva de “Children of Adam” y “Calamus” a partir del siglo XX, ésta última sección sobrellevando ahora el cargo (más o menos judicial) de representar cierta “unnatural sexuality”. Ya en 1916, el crítico catalán Cebriá Montoliú aseguraba que “sin que pueda de ninguna manera atribuirse a perversión —como alguien ha supuesto insensatamente—, la verdad es que Whitman demostró toda su vida una gran indiferencia por el bello sexo”<sup>179</sup>. Lo cual es básicamente falso (al margen de que evidentemente su Yo lírico tampoco “apetecía a las mujeres”, como quería Martí): la mujer tiene un sitio en su literatura que no había tenido aún. Whitman quiebra con el *ars amandi* de la lírica amorosa en occidente: la mujer ingresa en su poesía como tal, no como objeto de deseo, celos, vasallaje o desesperación.

Otra muestra del tratamiento de la cuestión o, mejor, del vago horror a lo contranatura que lo impedía, la encontramos en el epílogo que Guillermo de Torre escribió para la primera edición de la paráfrasis del *Canto a mí mismo* por León Felipe (1941). Hace allí un rápido esbozo de las “huellas” de Whitman “en la poesía de nuestra lengua”, y cuando llega el momento de comentar el poema de Lorca, dice lo siguiente: “en su ‘Oda a Walt Whitman’, de *Poeta en Nueva York*, se asoma audazmente a cierto misterio aciago de aquella vida —que aquí, y como los testimonios son contradictorios, he preferido rehuir”<sup>180</sup>. El crítico español se refiere a los testimonios biográficos, no a los proporcionados abundantemente por *Leaves of Grass*. Una coartada que fue requerida en otras oportunidades. Pero el ejemplo más serio y orgánico en la línea de Montoliú y De Torre es el de Fernando Alegría<sup>181</sup>. Comienza avisando, con algo de alivio, que “primero, no existe en la biografía de Whitman ninguna evidencia que pruebe fehacientemente que padeciera de alguna anormalidad sexual” y, segundo, que “su sensualismo fue sometido a un profundo y cuidadoso proceso de elaboración

---

<sup>179</sup> Walt Whitman, *el hombre y su obra*, p.24.

<sup>180</sup> “Epílogo”, *Canto a mí mismo*, p.132.

<sup>181</sup> “La cuestión sexual”, *Walt Whitman en Hispanoamérica*, pp.225-246.

artística, de modo que en su obra poética asume un significado indudablemente social y metafísico”. Al margen de que plantear la cuestión en términos de “padecimiento” y “anormalidad” no promete demasiado, se advierte en esa frase un rechazo de que el “sensualismo” pueda llegar a valer por sí mismo a nivel íntimo y físico —para decirlo de nuevo con el verso de Whitman, “without shame”, y de que esa valía merezca ser el tema de un poema. Es decir, sin necesidad de una triple justificación que lo absuelva del padecimiento y la anormalidad: evidencia biográfica fehaciente, reelaboración artística y significado metafísico. Fernando Alegría reseña la posición de todos los que en su momento defendieron la integridad sexual (y por lo tanto moral) del poeta norteamericano. Cita al periodista español Ángel Guerra, por ejemplo, para quien Whitman “se mantiene casto, en castidad ponderada y bellamente artística”. Una frase francamente graciosa. Hay que suponer que Guerra confiaba en el comportamiento irreprochable de Walter Whitman Jr., no tanto en el de su alter ego lírico, que compartía gustoso con los muchachos las orgías de la medianoche (“Native Moments”). Fernando Alegría cita también al brasileño Gilberto Freyre, para quien “un homosexual inveterado no podría haber escrito un poema como «A woman waits for me»”: el poema al que, según decíamos, aludía Martí a propósito de la amazónica semilla seminal esparcida, y del cual provienen también los versos citados sobre la *delicia* del sexo del hombre y la mujer. Pero afirmaríamos más bien lo contrario: que sólo un “homosexual inveterado” pudo haber escrito ese poema a mediados del siglo XIX, que es un elogio a la mujer, en plural, y que fue muy bien recibido por las *lectoras* de *Leaves of Grass* (como la inglesa Anne Gilchrist). Recordemos que la máxima heroína de Whitman había sido Francis Wright, una de las primeras feministas de los Estados Unidos. En una de sus conversaciones, Whitman le dijo a Traubel que *Leaves of Grass* era “essentially a woman`s book”<sup>182</sup>. Y en “A Woman Waits for Me” leemos:

---

<sup>182</sup> Erkkila, Betsy: *Whitman, the Political Poet*, p.315.



They are not jot less than I am,  
 They are tann`d in the face by shining sun and blowing winds,  
 Their flesh has the old divine suppleness and strength,  
 They know how to swim, row, ride, wrestle, shoot, run,  
 strike, retreat, advance, resist, defend themselves,  
 They are ultimate in their one right – they are calm, clear  
 well-possess`d of themselves.  
 I draw you close to me, you women...<sup>183</sup>

Fernando Alegría se refiere luego al poeta y biógrafo argentino Luis Franco, quien “tampoco cree que Whitman haya sido víctima de ninguna desviación sexual”, y a José Gabriel (de quien dice no conocer “análisis más inteligente del problema sexual de Whitman”) en un pasaje que en principio no merecería semejante galardón: “adquirió desde temprano la fama de ser uno de...esos”. La única referencia en todo el libro de Fernando Alegría a la “Oda a Walt Whitman” de Federico García Lorca es a través del mismo José Gabriel, quien no “rehúye” del poema, como había hecho prudentemente Guillermo de Torre, sino que directamente lo descalifica por cierta “suposición infundada”, agregando, por si quedaban dudas: “Walt Whitman no fue de esos. Esos no quieren a los hombres: los palpan”. Continuando el planteo del tema como defensa (artística, filosófica y social) de una reputación mancillada sin fundamentos biográficos, Fernando Alegría reelabora los postulados que reseña: “lo que en un comienzo pudo aparecer contaminado por obscuras ansias sexuales, se transforma en los poemas de *Leaves of Grass*, en la teoría de una democracia universal que rebalsa los límites del mundo puramente político, para adquirir proyecciones religiosas y místicas”. Basta releer los versos precitados de “Live Oak” o “Calamus” en función de nuevas interpretaciones o en contrapunto con fragmentos de *Democratic Vistas* o el prefacio a la edición-1876 para advertir la inconsistencia que supone disociar sexo y espíritu y absolver al primero en nombre del segundo postulando una superación de lo íntimo y lo “puramente político” en el plano universal y místico. En fin, entre las “viles ansias”, las

---

<sup>183</sup> “A Woman Waits for Me”, *TCP*, p.136.

“perversiones”, el “misterio aciago”, la “castidad ponderada”, la homosexualidad “inveterada” y estas “oscuras ansias” no hubo un avance significativo.

Mencionemos, por último, un pasaje de Fernando Alegría sobre el “autoerotismo” whitmaniano en el Neruda de las dos primeras *Residencias* (1926-1931), en poemas como “Juntos nosotros” o “Ritual de mis piernas”. Observa que “el amor de *Residencia en la tierra* es enteramente mórbido y contrasta, por lo general, con el sensualismo deportivo y jubiloso que predomina en *Leaves of Grass*”<sup>184</sup>. En fin, la cuestión sexual es ascendida a la categoría de doctrina místico-universal o, como aquí, devaluada contra toda evidencia en una especie de atletismo inocentón y jovial<sup>185</sup>. En todo caso, después de las dos primeras *Residencias*, Neruda perdió interés en el “autoerotismo”, y redefinió la noción whitmaniana de “comradeship” en clave ideológica. Para León Felipe, Whitman será el poeta del “totalitarismo del amor”, pero amor como principio humanista exento también de la “deliciousness of sex”. Borges, por su parte, también “rehúye” la cuestión homosexual, como su cuñado, pero a diferencia de éste, y de Neruda y León Felipe, incorpora *esa* rehuida como argumento de su lectura global del problema bio-poético en Whitman.

La segunda excepción, decíamos, es la “Oda a Walt Whitman” de Federico García Lorca. Besty Erkkila señala que uno de los textos que supuso un cambio de perspectiva en Norteamérica con respecto al tema sexual en Whitman a mediados de la década de 1950 había sido el poema “A Supermarket in California” de Allen Ginsberg. No es desdeñable la mención de Lorca en ese poema: escondido debajo de las sandías, mientras aparece Whitman, solitario, mirando en la góndola de las carnes —“eyeing the grocery boys”. Hacia el final, Ginsberg pregunta: “Will we stroll dreaming of the lost

---

<sup>184</sup> *Whitman en Hispanoamérica*, pp-318-323.

<sup>185</sup> Esta discusión del tratamiento de la cuestión sexual por Fernando Alegría no supone desde luego una disminución del inmenso valor total de su libro, que según hemos señalado, marcó un antes y un después en los estudios sobre la recepción de Whitman en el mundo de habla hispana.

America of love...?”<sup>186</sup> En efecto, Lorca presenta en su poema, escrito veinticinco años antes que el de Ginsberg, una imagen final de Whitman como una especie de fauno casto y apolíneo, dormido a orillas del Hudson, soñando acaso con esa América perdida de amor, aplastada en la visión de Lorca por el imperio de la industria y la proliferación de la muerte: “Duerme, no queda nada. / Una danza de muros agita las praderas / y América se anega de máquinas y llanto”. En los versos finales Lorca deposita su última esperanza en medio de ese apocalipsis depresivo en un “niño negro”, que anunciará a “los blancos del oro / la llegada del reino de la espiga”. No es ciertamente el profeta Whitman el anunciador del reino de la espiga, no es la suya aquella “voz perfecta” que “dirá las verdades del trigo”, sino un niño negro. Whitman es víctima y parte del fracaso de su propia utopía.

Lorca no había leído a Whitman antes de llegar a Nueva York. Lo que leyó durante aproximadamente el año que estuvo allí, y cómo, es difícil de determinar. Poco después de desembarcar en la ciudad se encontró con León Felipe. Luis Rius cita una conversación en la que el propio León Felipe decía: “creo que las primeras cosas que él aprendió de Whitman fue lo que yo le dije”<sup>187</sup>. Ángel del Río confirma ese dato, pero no despeja cuál llegó a ser el grado de familiaridad de Lorca con *Leaves of Grass*. Todo

---

<sup>186</sup> *The Contemporary American Poets*, p.114. Ginsberg es una figura clave dentro del whitmanismo norteamericano del siglo XX, no sólo respecto de su prosodia, como señalamos en la Introducción, sino respecto del tema sexual. En 1963 publicó *Reality Sandwiches*, que incluía la pieza “Love Poem on Theme by Walt Whitman”, que era una variación sobre un pasaje puntual de “The Sleepers”. Cuando en diciembre de 1969, Ginsberg declaró en el juicio por conspiración a los “Siete de Chicago”, el fiscal le pidió explicaciones sobre el sentido de ese poema, que era una fantasía sobre la bisexualidad (imposible no pensar de nuevo en el juicio contra Oscar Wilde y en la interrogación del fiscal sobre el verso de Lord Douglas sobre el amor *que no osa decir su nombre*). La respuesta de Ginsberg, en el marco de la represión del movimiento estudiantil contra la guerra de Vietnam, es a su vez una de las más elocuentes definiciones del concepto frenológico-whitmaniano de “Adhesiveness” (como por otra parte lo había sido, *mutatis mutandi*, la respuesta de Wilde): “Whitman said that unless there were an infusion of feeling, of tenderness, of fearlessness, of spirituality, of natural sexuality, of natural delight in each other's bodies into the hardened, materialistic, cynical, life denying, clearly competitive, afraid, scared, armored bodies, there would be no chance for a spiritual democracy to take place in America. And he defined that tenderness between the citizens as, in his words, an adhesiveness, a natural tenderness flowing between all citizens, not only men and women but also a tenderness between men and men as part of our democratic heritage, part of the adhesiveness which would make the democracy function; that men could work together not as competitive beasts but as tender lovers and fellows. So he projected from his own desire and from his own unconsciousness a sexual urge he felt was normal to the unconscious of most people, though forbidden, for the most part, to take part. “Testomony of Allen Ginsberg”, [www.law.umkc.edu](http://www.law.umkc.edu)

<sup>187</sup> León Felipe, *poeta de barro*, p.161.

indica que era escaso, o intuitivo —por lo pronto, no era en inglés: “no me cabe la menor duda de que, al menos en el punto de partida, las conversaciones de Lorca con el autor de *Versos y oraciones del caminante* [único libro que León Felipe había publicado antes de llegar a Nueva York] dejaron una huella considerable en su actitud y le indujeron a leer a Whitman, de cuyas obras existían varias traducciones españolas”<sup>188</sup>. No se aclara tampoco cuáles pudieron ser estas traducciones españolas, pero con seguridad no eran tantas en 1929, ni muy confiables. Como sea, si el punto de partida habían sido las charlas con León Felipe, el punto de llegada no había sido necesariamente *Leaves of Grass*, sino su propia “Oda a Walt Whitman”, una de las elaboraciones más originales y desconcertantes que existan en la historia de la recepción que estudiamos. Ángel del Río dice: “resulta evidente en su *Oda* que Lorca comprende a Whitman y tiene una idea clara de su mensaje”. Si se refiere concretamente a su mensaje sexual, la comprensión de Lorca tampoco sería tan evidente (en 1929, por lo demás, no se tenía, en general, una “idea clara” al respecto). Acaso Lorca privó a Whitman, deliberadamente o no, de la compleja dimensión revolucionaria de su tratamiento lírico-político-biográfico de la homosexualidad. Pero se diría que la eficacia de la oda podía prescindir de esa claridad, o manipularla libremente. Sea por intermedio de León Felipe, a través de traducciones deficientes y fragmentarias o acaso en virtud del poco inglés que pudo haber aprendido, Lorca entendió inmediatamente que el tema sexual era crucial: su imagen de Whitman es una singular modulación en la galería de la recepción, puesta al servicio de su propio interés<sup>189</sup>. Ya no el anciano venerable de

---

<sup>188</sup> *Estudios sobre literatura contemporánea española*, p.283.

<sup>189</sup> Ese interés fue diversamente señalado por los comentaristas. Recordemos que Guillermo de Torre, José Gabriel y Fernando Alegría, por suposiciones infundadas o falta de documentos probatorios, habían cancelado sin más la posibilidad de hablar de la “Oda a Walt Whitman”. Esa postura no prevaleció. Luis Cernuda aseguró que Lorca daba voz “a un sentimiento que era razón misma de su existencia y de su obra”, citado por Gibson, Ian: *Vida y muerte de Federico García Lorca*, p.221. Rafael Martínez Nadal estima que en ese poema Lorca “fue capaz de exponer con altura y serena precisión su actitud frente al tema del amor homosexual”, “*El Público*”. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, p.185. Paul Binding observa atinadamente que “debió encontrar el proclamado orgullo de Whitman de su condición sexual a la vez como elemento de autoafirmación personal y como algo absolutamente desconcertante”, *García Lorca o la imaginación gay*, p.151. Otros, como Miguel García Posada,

Martí, ni otras modulaciones que hemos visto o veremos en este trabajo (el patriarcal-bíblico-emperador de Darío, el demócrata un poco aberrante del mismo Darío y de Rodó, el “viejo vanidoso” de Amado Nervo, el cantor adánico de Unamuno, ni el proto-comunista de poetas como Neruda o González Tuñón, ni el orgiástico-sado-báquico de Álvaro de Campos, ni la extraña y desdoblada criatura de Borges, tampoco desde luego el Whitman heroico del éxodo republicano de León Felipe). Ahora un Whitman, con “el sexo atravesado por una aguja”, puesto en evidencia por los maricas: “los maricas, Walt Whitman, te señalan”. Lorca denunciará que ese señalamiento pesadillesco es una usurpación, un lamentable malentendido, un crimen —y debe ser combatido con idéntica violencia. La imaginación alucinógena de *Poeta en Nueva York* toca un enrarecido extremo en esta pieza proscrita del libro. El extremo del pesimismo total, sólo atenuado por la imagen del niño negro: “Éste es el mundo, amigo, agonía, agonía”.

La Oda fue escrita probablemente camino a Cuba, una vez terminada la estancia del poeta en Nueva York. Se publicó una sola vez en vida de Lorca en una edición limitada de cincuenta ejemplares hecha en México en 1934. Según se sabe, el autor no leyó el poema en sus recitales. Un examen detenido de sus 137 versos, de su hermético sistema de imágenes y metáforas, su constelación temática, sus reenvíos sutiles y su virulencia, su importancia en el esquema general del libro y con relación a otras obras (en particular el drama inconcluso titulado “El Público”) merecería un trabajo aparte<sup>190</sup>. Hacemos aquí un mínimo comentario que nos permita delimitar la singularidad del Whitman lorquiano.

Lorca presenta en su poema el bajo fondo de la “ciudad de los amigos” que había imaginado dulcemente Whitman en “Calamus” y en *Democratic Vistas* como una espléndida institución democrática de la que, dice, “no queda nada”. Esa ciudad es

---

sostienen que “el verdadero centro del canto del poeta no es, en definitiva, la licitud del amor homosexual, sino la exaltación del «amor que reparte coronas de alegría». Nada de gidismos (...) quien ama, ama”, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, p.67.

<sup>190</sup> Valiosas observaciones en ese sentido pueden encontrarse en el citado estudio de Rafael Martínez Nadal.

ahora “de alambres y de muerte”, es voraz, despiadada y destructiva, mecánica y antinatural (“cuando la luna salga / las poleas rodarán para turbar el cielo”). Pero si esa representación atroz de Nueva York se modula diversamente a lo largo del libro, en la “Oda a Walt Whitman” esa ciudad principalmente se ha llenado de maricas. Lorca los ve, con espanto, en todas partes: “por las azoteas, agrupados en los bares, / saliendo en racimos de las alcantarillas, / temblando entre las piernas de los chauffeurs / o girando en las plataformas del ajeno”. Evidentemente hay en el poema un alegato en favor de la homosexualidad. Utilizando la metáfora de la “selva de sangre” (la multiplicación de la vida, la procreación), escribe: “es justo que el hombre no busque su deleite / en la selva de sangre de la mañana próxima”. Pero la naturaleza de ese alegato se complica en la medida en que asume la destemplanza de una ofensiva brutal contra “los maricas de las ciudades”, a quienes Lorca abiertamente denigra: “turbios de lágrimas, carne para fusta, / bota o mordisco de los domadores (...), carne tumefacta y pensamiento inmundo / madres de lodo, arpías, enemigos sin sueño / del Amor (...) ¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas! / Esclavos de la mujer, perras de sus tocadores / abiertos en las plazas con fiebre de abanico”. Los detesta, no cabe duda, les declara una guerra a muerte y pareciera no haber en otros textos de Lorca semejante grado de indignación por cualquier prójimo que sea: “¡No haya cuartel! ¡Alerta! (...) contra vosotros siempre, que dais a los muchachos / gotas de sucia muerte con amargo veneno”. Y para que no escape ninguno, Lorca pasa revista de los apodos que aluden al innombrable en Norteamérica, la Habana, Méjico (sic), Cádiz, Sevilla, Madrid, Alicante y Portugal —respectivamente: *Fearies*, *Pájaros*, *Jotos*, *Sarasas*, *Apios*, *Cancos*, *Floras* y *Adelaidas*. Frente a esa lacra, que vive de una afectación femenina servilmente mimética, corruptora de menores y vergüenza del hombre que *no* busca su deleite en la mujer o en la procreación, estarían “los confundidos, los puros, / los clásicos / los señalados, los suplicantes”. El marica sería para Lorca la degeneración de una condición

que él vivía, o prefería representar literariamente, como una tensión secreta y distintiva (acaso en algún punto a la manera de Wilde, como una forma pura de afecto, respaldada por una tradición insigne, que va de Platón a Shakespeare, pasando por Miguel Ángel). Pero Lorca no recurre a esa tradición insigne sino a un Whitman como profanado por los maricas, que “se despeñan” haciendo un ruiderío espantoso sobre su barba “luminosa y casta”. El ataque es defensa, hoy diríamos políticamente incorrecta, de una forma de la privacidad que se afirma en el gesto que incorpora la forma y los rituales de lo prohibido y del pundonor:

Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman, contra el niño que  
    escribe  
nombre de niña en su almohada,  
ni contra el muchacho que se viste de novia  
en la oscuridad del ropero,  
ni contra los solitarios de los casinos  
que beben con asco el agua de la prostitución,  
no contra los hombres de mirada verde  
que aman al hombre y queman sus labios en silencio.  
Pero sí contra vosotros, maricas de las ciudades...

Whitman es “enemigo del sátiro y enemigo de la vid”, es “hermosura viril”, “Adán de sangre, macho”, es la homosexualidad confundida, pura, clásica, señalada, suplicante. Es una emanación de la naturaleza: “tu buscabas un desnudo que fuera como el río, / toro y sueño que junte la rueda con el alga”, en tanto el marica es una emanación industrial y cloacal: salen como racimos de las alcantarillas, son figuras sometidas de la perversión suburbana. El Whitman de Lorca se define como contrapartida de la visión pesimista y apocalíptica de la megalópolis y las prácticas marginales de su sexualidad, pero más aún como reducto equívoco en la desintegración de todo valor: “la vida no es noble, ni buena, ni sagrada (...) mañana los amores serán rocas”.

### III.4. WALT

La creación inmortal de Walter Whitman Jr. es su personaje llamado “Walt Whitman”, el protagonista de *Leaves of Grass*, que es todo el tiempo él mismo y otro, su homónimo, cada uno de los actores de la gesta democrática y eventualmente del mundo entero —“the duplicates of myself”<sup>191</sup>: desde el presidente hasta el que limpia letrinas, “the cleaner of privies”<sup>192</sup>. Whitman no pregunta a los heridos cómo se sienten, “I myself become the wounded person”<sup>193</sup>, y cohabita una inquietante realidad de encarnaciones mutuas: “askers embody themselves in me and I am embodied in them”<sup>194</sup>. Walt es, básicamente, demasiadas cosas. Su propia subjetividad se conserva y se incrementa al servicio de una poética de la profusión:

Do I contradict myself?  
Very well then I contradict myself,  
(I am large, I contain multitudes.)<sup>195</sup>

Whitman escogió y fomentó las “contradicciones” en torno a su persona-personaje desde el inicio de su carrera literaria y hasta el final de su vida, cuando colaboró con los primeros biógrafos-hagiógrafos y críticos del llamado “círculo de Camden”: O’Connor, Burroughs, Bucke, Traubel<sup>196</sup>. En este sentido, vale la pena mencionar los rasgos paratextuales de la primera edición de *Leaves of Grass*<sup>197</sup>. El nombre del autor *no* figuraba en la portada. En cambio, Whitman hizo imprimir en la primera página el

---

<sup>191</sup> “Song of Myself”, 42, *TCP*, p.112.

<sup>192</sup> *Idem.*, 40, *TCP*, p.109.

<sup>193</sup> *Idem.*, 33, *TCP*, p.102.

<sup>194</sup> *Idem.*, 37, *TCP*, p.107.

<sup>195</sup> *Idem.*, 51, *TCP*, p.123.

<sup>196</sup> Borges se encargó de señalar algunas de estas contradicciones (Whitman dice en algunas páginas haber nacido en Long Island y en otras en el Sur, dice haber estado en Texas, donde nunca estuvo, dice haber engendrado siete hijos, etc.). Interesa la observación de Borges: “casi no hay página en que no se confundan el Whitman de su mera biografía y el Whitman que anhelaba ser y que ahora es, en la imaginación y en el afecto de las generaciones humanas”, Prólogo a *Hojas de Hierba, Obras Completas* IV, p.159.

<sup>197</sup> En rigor, cada una de las nueve ediciones del libro fue un evento único. Whitman era impresor de oficio, y no descuidó ninguno de los detalles. Véase un excelente ensayo sobre las características formales y el sentido de las distintas ediciones, con fotos de los incunables respectivos, en Folsom, Ed: “Whitman Making Books/Books Making Whitman: A Catalog and a Comentary”, [www.waltwhitmanarchive.com](http://www.waltwhitmanarchive.com)



daguerrotipo que lo muestra “in perfect health”, promediando los treinta, con camisa blanca semiabierta a la altura del pecho, barba corta, sombrero ladeado de fieltro negro, la mano izquierda en el bolsillo del pantalón de tela burda, el puño de la derecha apoyado en la cintura y, de un vistazo, una actitud desafiante como de *working class hero* entre rústico y ligeramente delicado. Ese gesto iconográfico inaugural era en sí mismo revolucionario. El prefacio y los doce poemas que seguían lo confirmaban hasta las últimas consecuencias. En la página 29, casi a la mitad del poema que finalmente se titularía “Song of Myself” (y que aquí era un extenso canto sin divisiones numéricas internas ni título, con muchos puntos suspensivos, es decir, “barbaric yawp” en estado puro) el lector de la primera edición encontraba por fin un nombre propio, ¿el del autor putativo, el yo lírico, el impresor, el tipo de la foto? Todo eso, y todo lo demás: “Walt Whitman, an American, one of the roughs, a kosmos”<sup>198</sup>. En la última página del copyright, el lector volvía a encontrar el nombre propio, pero sin diminutivo: “Entered according the Act of Congress in the year 1855, by Walter Whitman”. El efecto pareciera calculado para promover la incertidumbre y la expectativa. El primer testimonio en ese sentido es de nuevo el del primer lector oficial de *Leaves of Grass*: Emerson. El último párrafo de la carta consagatoria empezaba declarando precisamente eso: “I did not know until I, last night, saw the book advertised in a newspaper, that I could trust the name as real & available for a post-office”<sup>199</sup>. “Walt Whitman” era real, entonces, y era posible incluso enviarle una carta por correo. Esa duda inaugural fue profética y está en el centro de todo el proyecto auto-bio-mito-poético de Whitman. Según observamos a propósito de los tópicos político y sexual, biografía y poesía constituyen algo así como el nudo gordiano de la recepción de Whitman. El rudo americano, el bardo democrático, el camarada hiperestesíaco, el no-pervertido, el curador de las heridas de la guerra, el Adán o el Cristo o el Carpintero, el dandy en

---

<sup>198</sup> *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*, p.48. Luego Whitman hizo modificaciones sustanciales en la versión definitiva de esa línea: “Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son”.

<sup>199</sup> *Idem*, p.IX.

Nueva York, el amigo de las feministas, el buen poeta gris, el tributario anual de Lincoln, el proletario cósmico, el santo del Soviet, etcétera. Quién es Walt Whitman es una pregunta que se hicieron, literalmente, muchos de sus primeros lectores y muchos de los que vinieron después. Una pregunta que se volvía más difícil de responder a medida que iba siendo formulada y parcialmente resuelta: Whitman no es sólo un personaje múltiple, sino que se multiplica en el tiempo. Según veremos, Borges elaboró en torno a esta problemática el núcleo de su teoría sobre el poeta. Lo cierto es que el misterio estuvo presente en América Latina a partir de la que hemos considerado más arriba su primerísima mención en el mundo de habla hispana: el artículo de Martí publicado en un periódico de Caracas el 15 de noviembre de 1881, en el cual aludía a un poeta que estaba supervisando una nueva edición de su obra en Boston —“el poeta es W.”

John Englekirk, en la primera aproximación breve al fenómeno global llamado “Whitman in Spanish America” (1938), comienza citando uno de los libros que, en un marco mayor, se habían asomado al tema, *American Literature in Spain* (1917) de John Delancey Ferguson, que ya opinaba lo siguiente: “Walt Whitman enjoys the somewhat dubious distinction of being apparently more talked about than read”<sup>200</sup>. Esta frase expresa un rasgo con el cual habrían de enfrentarse quienes siguieron interesándose en el tema, el propio Englekirk, por cierto, que no había recabado para Whitman las abundantísimas evidencias que había recabado para Poe unos años antes, pero también Guillermo de Torre en 1941 y Fernando Alegría en 1954. Aquella idea de Ferguson la encontraremos todavía en *El Canon Occidental* (1995) de Harold Bloom, aunque ya no como “distinción dudosa” de una reputación expandida más de boca en boca que otra cosa sino como un atributo mismo de la recepción. Luego de enumerar a los poetas ingleses y norteamericanos a los que denomina “whitmanianos”, Bloom destaca que

---

<sup>200</sup> Englekirk, John: “Notes on Whitman in Spanish America”. *Hispanic Review*, Vol.6, Nº 2, Apr. 1938, 133-138. [www.jstor.org/stable/469722](http://www.jstor.org/stable/469722)

“los poetas de habla hispana, que culminan en Neruda, llevan la influencia de Whitman en otra dirección, que tiene más que ver con Walt Whitman como figura simbólica que con el texto real de su poesía”<sup>201</sup>. La generalización de Bloom debería matizarse, pero emplea dos nociones sumamente útiles para aproximarse al tema. En efecto, la distancia entre *texto real* y *figura simbólica* y el desplazamiento entre ambas dimensiones constituirá una variable cualitativa de las alternativas receptivas en el mundo de habla hispana. En esos desplazamientos, el malentendido no es necesariamente erróneo. Martí estableció la disyuntiva desde el principio: pintó el formidable retrato que tanto daría que *hablar* pero exigió el estudio del texto. Es *ese* doble movimiento, y no sólo los espejismos derivados de Whitman como figura simbólica, lo que, según intentaremos probar a continuación, “culmina” en Neruda, Borges y León Felipe.

---

<sup>201</sup> *El Canon Occidental*, p.277.

## IV. PABLO NERUDA O LA ERA WHITMANIANA

### IV.1. EL FALLO

Una vez finalizada la etapa «Darío vs. Chocano» del debate en torno al Poeta de América (cuyas bases había establecido Rodó) se dio inicio a la etapa nerudiana del mismo. El primero y más ilustre de sus impugnadores fue Juan Ramón Jiménez. Ya en 1939, en un texto en el que famosamente calificó a Neruda de “gran mal poeta”, escribía lo siguiente:

¿Cómo, Martí, Rubén Darío, Rodó, podrá ser tampoco Neruda el «poeta de América», aunque sea tan diferente y superior a aquel pasado Chocano de cartón piedra? (...) No, no es posible confundir tampoco su verso (y éste es otro caso que el del León Felipe) con el de Whitman, saturación de esencia, sustancia, estilo y sobre todo conciencia.<sup>1</sup>

Al margen de que Rodó escribió unos pocos poemas en su juventud de escaso valor y de que muy probablemente Martí sea el prosista de América, algunas de las líneas de análisis presentadas en este trabajo convergen en el fragmento recién citado y se anticipan otras, así el caso “del” León Felipe, respecto de cuyo whitmanismo el autor de *Platero y yo* no fue más cordial que con el de Neruda. Por lo demás, aunque prematura y despectiva, la apreciación final es válida: no será posible “confundir” su verso con el de Whitman, precisamente allí donde la relación hubiese sido más estrecha.

En 1950 se publica en México la primera edición completa del *Canto General*, con guardas ilustradas por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Si Whitman, en una de las auto-reseñas anónimas que publicó en 1855, exclamaba jubiloso: “An American bard, at last!”<sup>2</sup>, Neruda dirá con serena pero idéntica investidura continental: “Yo estoy aquí para contar la historia. / Desde la paz del búfalo / hasta las azotadas arenas / de la tierra final”<sup>3</sup>. Había pasado casi un siglo de política y literatura, la Revolución Rusa, las

---

<sup>1</sup> *Guerra de España*, p.254.

<sup>2</sup> Citado en Wilson Allen, Gay: *A Reader's Guide to Walt Whitman*, p.14.

<sup>3</sup> *Canto General*, p.7.

vanguardias, dos guerras mundiales, millones de muertos, dos bombas atómicas, los más diversos experimentos poéticos, y la coordenada whitmaniana seguía estableciendo la mitad del paradigma del Poeta de América. Muchos dieron por terminado el consabido desequilibrio y ocupado, “at last”, el trono cuya *vacante* había profetizado Diez Canedo en su momento. En 1973, por ejemplo, Luis Cardoza y Aragón escribió un poema homenaje que termina equitativamente: “amo a Whitman en el Norte, a Neruda austral”<sup>4</sup>. Y en 1981 Rafael Alberti rectificó a su vez los términos de aquella repartición cardinal de la cartografía lírica que había *exagerado* en su momento José Santos Chocano: “puede decirse ahora, sin exageración, que la poesía del continente americano limita al Norte con Walt Whitman y al Sur con Pablo Neruda”<sup>5</sup>. Se trataba, ahora, de una frontera permeable, no del límite de una soberanía poética e histórica respectiva. La preeminencia hemisférica del poeta chileno quedó consignada asimismo en términos histórico-crítico literarios. Gordon Brotherston sostiene que “in form, perspective, and diction the only major continental poem of twentieth-century Latin America, Neruda’s *Canto General*, unmistakably takes further the achievement of the New World Modernist (Rubén Darío, José Santos Chocano) and of poets of Independence”<sup>6</sup>. Si bien el *Canto General* constituirá el eje del presente capítulo en tanto el factor whitmaniano es allí decisivo con respecto a la forma, la perspectiva y la dicción a las que se refiere Brotherston, consignaremos otras instancias, previas y posteriores, para intentar establecer una imagen general del desarrollo de ese *factor* a lo largo de la vida y obra de Neruda.

El término empleado por Cardoza y Aragón, *austral*, era el término adecuado: la tierra final, Araucanía, ese “centro sagrado y tutelar” que, según observa Hernán Loyola, “generó toda la obra de Neruda”<sup>7</sup>. El primer poema de la última sección del

---

<sup>4</sup> *Poesía completas y algunas prosas*, p.226.

<sup>5</sup> “Prólogo”, Neruda, Pablo: *Antología poética*, p.25.

<sup>6</sup> *Latin American Poetry: Origins and Presence*, p.27.

<sup>7</sup> “La otra escritura de Pablo Neruda”, *Nerudiana dispersa I*, p.12.

*Canto General*, que se titula “La Frontera (1909)”, evoca el “tiempo austral” de sus días de infancia<sup>8</sup>. En *Memorial de Isla Negra*, de nuevo: “la gran frontera. Desde / el Bío Bío / hasta Reloncaví”<sup>9</sup>. De allí, agregaríamos, se derivó también el impulso ascendente hacia “la paz del búfalo”, es decir, el dominio whitmaniano. Parafraseando a Rodó, entonces, Neruda fue el Poeta de América. Pero ningún concurso, y menos ese, se ganaba por unanimidad.

#### IV.2. VITALISMO Y AMERICANISMO: LA CANCIÓN OMNÍVORA

El 10 de abril de 1972 se celebró en Nueva York el 50 aniversario del PEN Club. Neruda, entonces embajador del gobierno de Salvador Allende en París, fue el invitado de honor. Arthur Miller lo recibió afectuosamente, declarándolo “father of contemporary Latin American poetry”<sup>10</sup>. Neruda, por su parte, leyó un discurso en el que dijo: “yo, que estoy muy cerca de los setenta años, cuando apenas cumplí quince, descubría a Walt Whitman, mi más grande acreedor”<sup>11</sup>. El padre de la poesía contemporánea latinoamericana, entonces, había ido a reconocer su “deuda” (cuando se discutía precisamente la deuda externa de los países “subdesarrollados”) con *el* padre. La importancia histórica de esa lectura en el PEN Club de Nueva York en vísperas del golpe de estado y en plena era nixoniana, será destacada más abajo, pero cabe retener el dato que sitúa tempranamente, cuando era un quinceañero, el inicio de la relación entre Neruda y el poeta de *Leaves of Grass*. Los primeros versos de la “Oda a Walt Whitman” (1956), referían con menos precisión y más sugestión aquel descubrimiento:

Yo no recuerdo  
a qué edad,  
ni dónde,  
si en el gran Sur mojado

---

<sup>8</sup> *Canto General*, pp. 409-411.

<sup>9</sup> “La tierra austral”, *Memorial de Isla Negra*, p.25.

<sup>10</sup> *Simposio Neruda. Actas*, p.22.

<sup>11</sup> *Para nacer he nacido*, p. 442.

o en la costa  
temible, bajo el breve  
grito de las gaviotas,  
toqué una mano y era  
la mano de Walt Whitman  
(...)  
Durante  
mi juventud  
toda  
me acompañó esa mano,  
ese rocío,  
su firmeza de pino de patriarca,  
su extensión de pradera,  
y su misión de paz circulatoria.<sup>12</sup>

El Sur, entonces, la gran frontera austral, la tierra final, aquel centro sagrado, es el sitio donde inscribe Neruda su descubrimiento de Whitman, como una suerte de presencia íntima, tutelar y duradera. Es el entorno de esplendor oceánico, mineral y forestal de su mitología lírica autobiográfica: el reverso contemporáneo del descubrimiento borgeano —libresco y centroeuropeo, en la ciudad de Ginebra y en traducción alemana. Neruda no dice que *leyó* a Whitman, sino que “tocó una mano”. Ese gesto benéfico básico de compañerismo y confianza, la mano tendida, es frecuente en la poesía de ambos y expresa a su vez los términos fuertemente afectivos en los cuales se inicia y desarrolla esta relación. “Give me your hand old Revolutionary” le dice Whitman al anciano veterano del batallón de Washington en uno de sus poemas de guerra<sup>13</sup>. “O take my hand Walt Whitman!” se dice a sí mismo en el primer verso de “Salut au Monde!”. Los versos que abren la última sección de “Alturas del Macchu Picchu” repiten la imagen, en otro registro: “Sube a nacer conmigo, hermano. // Dame la mano desde la profunda / zona de tu dolor diseminado”<sup>14</sup>. Hacia el final del *Canto General* resuenan también los últimos de “Song of Myself”. El ciclo que Whitman había desencadenado allí

---

<sup>12</sup> *Obras Completas* II, p. 428-429.

<sup>13</sup> “The Centenarian’s Story”, *TCP*, p.320. Por cierto, el “contacto” tiene una importancia erótica en la poesía de Whitman que va más allá del gesto de compañerismo o padrinozgo que le asigna Neruda. Gary Schmidgall ha estudiado detenidamente este aspecto: “Walt Whitman is, in the literal sense of the word, the most touching of all American poets. He is the supreme celebrator of close physical proximity and the thrill of sexual arousal that may attend it”, *Walt Whitman. A Gay Life*, p.69.

<sup>14</sup> *Canto General*, p.36.

“observing a spear of summer grass” se cierra luego de un formidable recorrido donando su cuerpo y su poesía a la tierra, “to grow from the grass I love”, y agrega: “If you want me again look me under your boot-soles”<sup>15</sup>. Hacia el final del *Canto General*, entonces, y también luego de un formidable recorrido, Neruda combina ambos elementos, la mano tendida como llamamiento al lector y la planta como emblema orgánico y regenerativo de la poesía, que crece dondequiera:

Dame la mano, encuéntrate conmigo,  
simple, no busques nada en mis palabras  
sino la emanación de una planta desnuda.<sup>16</sup>

En una de las últimas páginas manuscritas que Neruda dejó en Isla Negra, se lee: “verás florecer la barba de Walt Whitman, barba que barre las tinieblas de cada noche. Mi bardo compañero me acompaña en la inauguración de cada día”<sup>17</sup>. Whitman, en efecto, lo *acompañó* durante su juventud toda y literalmente hasta sus últimas horas. Retengamos esos atributos perdurables que, según la oda, lo acompañaron: “rocío”, “firmeza de pino”, “extensión de pradera”. Cierta frescura auroral, cierta inocencia inaugural de la poesía de Whitman, la actitud ante el mundo según la cual nada no es sino siempre un milagro: “I know of nothing else but miracles”<sup>18</sup>. Pero también las firmes raíces y la cantidad de su verso civil o, para usar una expresión muy nerudiana, la extensa “geografía de su canto”. Y aquella “misión de paz circulatoria” se desentiende de todo cuestionamiento o relativización política como las reseñadas en el capítulo anterior. Para Neruda, concretamente, y en los contextos sucesivos determinados por la Segunda Guerra Mundial y la batalla de Stalingrado, la Guerra Fría, los atentados del Ku Klux Klan, las guerras de Corea y Vietnam, el asesinato de Kennedy, la intervención de Nixon en Chile y el golpe de Pinochet, Whitman favorecerá esa circulación hasta convertirse prácticamente en la única zona de entendimiento en un mundo dividido y

---

<sup>15</sup> “Song of myself, 52”, *TCP*, p.124.

<sup>16</sup> *Canto General*, p.428.

<sup>17</sup> “Mi casa allá en las rocas” (1973), *Nerudiana dispersa I*, p.387.

<sup>18</sup> “Miracles”, *TCP*, p.409.



nunca tan cerca del colapso. Neruda no recurrió *explícitamente* a la misión de paz whitmaniana en los años y poemas de la Guerra Civil Española: ese papel lo tenía reservado su amigo León Felipe.

Parece no haber testimonio de qué edición puntual de *Leaves of Grass* había leído Neruda “cuando apenas cumplía quince años”<sup>19</sup>. Pero poco después ya estaba familiarizado con alguna edición en inglés y en condiciones de evaluar una de las primeras traducciones de Whitman al español. A los diecinueve años de edad, es decir, entre la publicación de *Crepusculario* (1923) y los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), Neruda publicó en Santiago una nota breve celebrando las versiones de su paisano Arturo Torres-Rioseco, dice, “en un castellano digno del que las escribiera en inglés”<sup>20</sup>. En estos pocos párrafos se esbozaba ya un Whitman en continuidad con la tradición del “canto adánico” iniciada en el mundo de habla hispana en 1916 por Unamuno<sup>21</sup>: “cada uno para cantar debe situarse como Adán: creerse el primer descubridor de las cosas y su primer dueño al entregarles nombre”. Incluso el Whitman de Borges, distinto en tantos sentidos, asume en alguna oportunidad esa condición descubridora y bautismal: “Walt Whitman, ese Adán que nombra / las criaturas que son bajo la luna”<sup>22</sup>. Hemos señalado esta dimensión de la “figura simbólica” del poeta a propósito del artículo de Gómez Carrillo *contra* el soneto de Darío, su significado como síntesis del primitivismo y el progresismo. Agreguemos que el atributo adánico supone una actitud ante el nombre, de fruición estética, epistemológica y testimonial. Volveremos sobre el tema, y el texto de Unamuno, en el

---

<sup>19</sup> Sabemos en cambio que llegó a tener algunas ediciones valiosas. El poeta chileno Floridor Pérez escribió un artículo titulado “Neruda, lector de Whitman. Testimonios en su biblioteca personal”, donde comenta que encontró en el archivo de “La Chascona” ejemplares únicos de *Leaves of Grass* (la edición-1860 publicada en Boston, la de 1872 publicada en Washington). Pérez confiesa su desilusión, sin embargo, al no encontrar en ellos “huellas del lector, notas al margen, versos subrayados, etc.”, [www.fundacionneruda.org](http://www.fundacionneruda.org). Supongamos que, en principio, al coleccionista compulsivo que era Neruda no le parecía bien subrayar un incunable.

<sup>19</sup> *Obras completas* II, p.475.

<sup>20</sup> “Walt Whitman según Torres Rioseco” (*Claridad*, N° 86, 1923), *Nerudiana dispersa* I, p.310.

<sup>21</sup> “El canto adánico”, *El espejo de la muerte*, pp.146-150.

<sup>22</sup> “On his blindness”, *El oro de los tigres*, *Obras completas* II, p.475.

capítulo sobre León Felipe, que escribió, justamente: “su nombre telúrico y adámico es Walt”<sup>23</sup>.

Cuando “lo profético que hay en mí”, según reza el famoso verso del “Arte Poética” de *Residencia en la tierra*<sup>24</sup>, fuese reconfigurado por lo histórico-político que hubo en Neruda a partir de la Guerra Civil Española, Whitman se vio directamente afectado en la reconfiguración. Conservará sin embargo ese encanto entre salvífico y magisterial referido en la primera parte de la oda elemental, en la reseña juvenil a las versiones de Torres-Rioseco y la página manuscrita “allá en las rocas”. Neruda hallaba en Whitman, se diría, aquello que el propio Whitman hallaba en la Naturaleza en tiempos de destrucción: “primal sanities”<sup>25</sup>, y fue fiel toda su vida a ese primer hallazgo. En una entrevista realizada por Rita Guibert en enero de 1970 el viejo Neruda comentaba: “yo he sido poco whitmaniano en mi manera de escribir, pero soy profundamente whitmaniano en su lección vital”<sup>26</sup>. Esta distinción es clave para nuestra aproximación. Neruda *imitó* poco el estilo de Whitman, estableció su aprendizaje en otro plano, y lo transfiguró en versos que, como bien decía Juan Ramón Jiménez, no se “confunden” con los del maestro<sup>27</sup>.

Hubo una lección vital y hubo otras lecciones. Una de ellas quedó también debidamente consignada en la oda de 1955: “tú / me enseñaste / a ser americano”. En 1855 (Norte) América como tal entraba literaria y geo-políticamente en la historia de la poesía moderna. De pronto, *en comparación*, Europa se había quedado chica: “think, in comparison, of the petty environage and limited area of the poets of past and present

---

<sup>23</sup> “Habla el prólogo”, *Canto a mí mismo*, p.13.

<sup>24</sup> *Obras Completas I*, p.274.

<sup>25</sup> “Give Me the Splendid Silent Sun”, *TCP*, p.337.

<sup>26</sup> *Nerudiana dispersa II*, p.1154.

<sup>27</sup> Aquí se aplicaría la idea de Harold Bloom según la cual la influencia poética “has almost nothing to do with the verbal resemblance between one poet and another”. Más puntualmente, y a propósito de la metáfora del *padre*, que usamos más arriba: “poets need not *look* like their fathers, and the anxiety of influence more frequently than not is quite distinct from the anxiety of style”, *A map of misreading*, pp.19-20.

Europe, no matter how great their genius”<sup>28</sup>, escribió Whitman al final de su vida. Neruda habría encontrado en *Leaves of Grass* el antídoto contra ese “petty environage” y “limited area”. Lo ratificó así en un pasaje de sus memorias:

Si mi poesía tiene algún significado, es esa tendencia espacial, ilimitada, que no se satisface en una habitación. (...) Otro poeta de este mismo continente me ayudó en este camino. Me refiero a Walt Whitman, mi compañero de Manhattan.<sup>29</sup>

Hemos señalado en el capítulo anterior la problemática paradoja que supone una estricta delimitación geo-política del ser (norte) americano a la manera de Whitman, las consecuencias pragmáticas que tuvo esa “tendencia espacial, ilimitada” y el impacto de estas consecuencias en la propia recepción de Whitman en ciertos contextos<sup>30</sup>. Como sea, no hay testimonios en la obra de Neruda acerca de una eventual asociación ideológica entre Whitman y la doctrina del Destino Manifiesto o la de Monroe (para Cardoza y Aragón, recordemos, esa asociación había sido perfectamente concebible, pero fácilmente desdeñable a la hora de leer su poesía). Interesa destacar, por lo pronto, el contenido puramente espacial, la vocación de amplitud presente en la lección americanista de Whitman, que se podría llamar también la lección del camino abierto: “Done with indoor complaints, libraries, querulous criticisms, / Strong and content I travel the open road”<sup>31</sup>.

La cuestión del americanismo en Whitman y Neruda abre un terreno para ensayar múltiples consideraciones paralelas de diversa índole. Se podría partir, al menos

---

<sup>28</sup> “A backguard glance o`er travel`d roads” (Introducción a la edición 1888 de *Leaves of Grass*), *TCP*, p.742.

<sup>29</sup> *Confieso que he vivido*, p.364.

<sup>30</sup> Una interesante prolongación de esa discusión, contemporánea de la época nerudiana resultante en el *Canto General*, es una obra del poeta dominicano Pedro Mir titulada “Contracanto a Walt Whitman. Canto a nosotros mismos”, publicada en Guatemala en 1952. Cabe destacar el hecho de que Pedro Mir haya sido también el autor de (y un especialista en el tema) *Las raíces dominicanas de la doctrina de Monroe*, publicado en Santo Domingo en 1974. El examen de esta variable whitmaniana en el Caribe quedará pendiente, pero vale la pena citar un pasaje del ensayo de Jean Franco titulado “Pedro Mir and his *Countersong*”: “Mir’s poem is both a celebration and an assertion of difference —a celebration of the poet of the common people and a denunciation of the «manifest destiny» of the nation that Whitman had helped to build”, [www.uhmc.sunysb.edu./surgery/franco](http://www.uhmc.sunysb.edu./surgery/franco)

<sup>31</sup> “Song of the Open Road”, *TCP*. p.179.

como hipótesis de trabajo, de la siguiente: ambos cuentan la historia del futuro, de una energía civilizatoria progresiva. Whitman refiere el futuro que se inicia con la utopía democrática y el combate anticolonialista, Neruda el que se inicia con la utopía comunista y el combate antifascista. Ambos exigen de inmediato, entre otras cosas, una politización del lector y una expectativa épica de lectura. En este contexto, es importante el sitio respectivo que en ambos proyectos ocupa tanto lo nativo americano como la tradición europea. Se trata de cuestiones demasiado vastas como para intentar aquí un análisis detenido, pero cabe establecer algunas observaciones en ese sentido, remitiendo oportunamente a quien corresponda. Neruda, como es sabido, se remonta para iniciar su *Canto General* “antes de la peluca y la casaca”, y ese Yo que ha llegado “para contar la historia, desde las azotadas arenas de la tierra final a la paz del búfalo”, se declara “incásico del légamo”. Si hay poesía en nuestra América, decía Darío, no estaba en Whitman, sino en el inca sensual y fino. Neruda, que brindó con Lorca al alimón a la salud de Darío<sup>32</sup>, después lo corrige: esa finura y sensualidad estaban también construidas sobre una base de miseria: “Macchu Picchu”, escribió, “pusiste / piedra en la piedra, y en la base harapos? / Carbón sobre carbón, y en el fondo la lágrima? / Fuego en el oro, y en él, temblando el rojo / goterón de la sangre?”<sup>33</sup>. Por su parte, la relación de Whitman con los aborígenes y su cultura es compleja: “The friendly and flowing savage... Who is he?”, preguntaba en el primer verso de “Song of Myself, 39”, y más precisamente en el segundo verso: “Is he waiting for civilization, or past it and mastering it?”<sup>34</sup>. Sabemos que durante su gestión en el Bureau of Indian Affairs (cargo del que, recordemos, fue destituido por James Harlan y de cuya experiencia dejó algunos testimonios autobiográficos en *November Boughs*), Whitman mantuvo relación

---

<sup>32</sup> El memorable discurso que pronunciaron Neruda y Lorca en 1933, en un banquete que en su honor ofreció el Pen Club en el Hotel Plaza de Buenos Aires, y al cual habían asistido, según recuerda Neruda, “entre cien escritores argentinos” (*Confieso que he vivido*, p.157), fue publicado en “El Sol”, Madrid, 1934. En aquella oportunidad saludaron a Darío, acaso haciéndose eco de la célebre negativa de Rodó, como “el poeta de América y de España”.

<sup>33</sup> *Canto General*, p.34.

<sup>34</sup> *TCP*, 108.

con diversas comunidades y se entendió con algunos de sus dignatarios, ante los cuales se hacía llamar “the poet-Chief” —fórmula que usó James Nolan para el título de su estudio comparativo sobre Whitman y Neruda, al cual remitimos para un estudio profundo del tema<sup>35</sup>. Desde una cierta estructura y organización ritual del discurso poético, la representación de un Yo lírico en términos de “shamanic personae”, hasta la inscripción de ambos dentro de lo que Nolan, citando a Gordon Brotherston, llama “the maternal tradition in American poetry”, Neruda y Whitman ofrecen numerosos puntos de contacto. Considérese, por ejemplo, la mutua fruición ciertamente adánica por los nombres que heredó la geografía, y la mutua inscripción textual de una tierra, una cultura y una memoria nativa, maternal, shamánica, en la configuración imaginaria de una posible identidad americana. En “Starting from Paumanok”, enumera Whitman:

Okonee, Koosa, Ottawa, Monongahela, Sauk, Natchez,  
Chattahoochee, Kaqueta, Oronoco,  
Wabash, Miami, Saginaw, Chippewa, Oshkosh,  
Walla-Walla,  
Leaving such to the States they melt, they depart, charging  
the water and the land with names.<sup>36</sup>

Y Neruda, en su “Oda a los nombres de Venezuela”:

Aparurén, Guasipati, Canaima,  
Casiquiare, Mavaca,  
o más lejos, Maroa  
(...)  
En Chiriguare, en Guay, en Urucure,  
en Coro, en Bucarai, en Moroturo,  
en todas las regiones  
de Venezuela desgranada  
no recogí sino éste,  
este tesoro,  
las semillas ardientes de esos nombres...<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Nolan examina desde una perspectiva etnopoética “the parallel nature of these three paths —of Whitman, of Neruda, and of American Indian poetics— and this book attempts to mark the crossroads where they have converged into the broader road long identified as the American poetic voice”, *Poet-Chief. The Native American Poetics of Walt Whitman and Pablo Neruda*, p.6.

<sup>36</sup> *TCP*, p.61. “they melt, they depart”, dice Whitman aludiendo por supuesto al “red aborigine”. Marcharse y desvanecerse son ciertamente dos verbos muy suaves para indicar lo que mayormente fue un exterminio.

<sup>37</sup> *Navegaciones y regresos*, p.120.

En contrapunto con la dimensión de lo nativo americano en la poesía de Whitman y de Neruda, dimensión, como queda dicho, analizada por James Nolan, es interesante examinar, aún a grandes rasgos, el doble movimiento ideológico con respecto a la tradición europea, de ruptura y continuidad. Tanto Whitman como Neruda rompen con una cierta tradición europea y prolongan otra, que ponen al servicio de la causa específicamente americana. En una de sus autoreseñas, Whitman se describió ingresando en la historia de la literatura “talking like a man unaware that there was ever hitherto such a production as a book, or such being as a writer”<sup>38</sup>. Desde luego, no estaba tan “unaware” como dijo. Esa desprevenición hacia el acervo literario es una de las facetas del personaje adánico y es un gesto vanguardista.

En la citada carta de 1856 le escribió a Emerson que la herencia inglesa, con toda su “ready-made literature”, constituía una insigne preparación para poner en marcha “other plainly signified literature, to be our own, to be electric, fresh, lusty, to express the full-sized body, male and female”<sup>39</sup>. No eran *esos* los atributos que Emerson esperaba de una literatura *propia*, como se confirmó en Boston poco antes de la edición-1860. Lo cierto es que la tradición europea con la cual Whitman rompe es principalmente *inglesa*. Volviendo a otras palabras de Whitman citadas más arriba: “the royal and aristocratic institutions” vs. “the democratic concreteness at first hand”. Diversos aspectos del análisis que hace Betsy Erkkila a propósito de la influencia francesa son particularmente propicios en este marco: “Whitman participated in a tradition that was French rather than English”. Uno de los motivos por los cuales esto es así, y que explica el interés de Whitman por novelistas como Alexandre Dumas, Eugène

---

<sup>38</sup> Citado por Mark Van Doren en “Introduction” to *Walt Whitman*, p.X. Nótese, de paso, la diferencia que esta frase establece con Poe, que resuelve *su* originalidad en una cultura histórica saturada de libros y escritores, originales y facsímiles. Según se advierte en varios pasajes de “Pinakidia” y “Marginalia”, Poe emprendió una suerte de caza de plagarios, a veces injusta (como sucedió con Longfellow) o ligeramente paranoica. Whitman se sabía el *pioneer* de una literatura en ciernes.

<sup>39</sup> *Leaves of Grass. Comprehensive Reader's Edition*, p.732.

Sue, Frédéric Soulié y Paul de Koch, había sido su deseo de romper “the hard shell of American Puritanism, which he associated with England”<sup>40</sup>.

“Song of the Exposition”, poema que Whitman escribió para la feria celebrada en Nueva York en 1871, es pertinente en este desarrollo —además de que fue otro poema importante para Neruda, según veremos más abajo. Al comienzo de la segunda sección, Whitman hace su invocación a las Musas, una invitación para que migren desde “Greece and Ionia”, dice, hacia “the present and the real”, la nueva epopeya democrática y su repertorio de realidades de primera mano. En la sección 7, formuló su protesta al respecto:

Away with old romance!  
Away with novels, plots, and plays of foreign courts,  
Away with love-verses, sugar'd in rhyme, the intrigues, amours of idlers,  
Fitted for only banquets of the night, where dancers to late music slide,  
The unhealthy pleasures, extravagant dissipations of the few,  
With perfumes, heat and wine, beneath the dazzling chandeliers.  
To you ye reverent sane sisters,  
I raise a voice for far superber themes for poets and for art,  
To exalt the present and the real...<sup>41</sup>

En “Los poetas celestes”, de la sección “La arena traicionada” del *Canto General*, Neruda repite a su manera este rechazo de los placeres malsanos, las relaciones peligrosas, las intrigas de salón, las atmósferas cortesanas, la holgazanería refinada, los perfumes mórbidos y las disipaciones extravagantes de la minoría. Ya no subproductos literarios “ready-made” de la monarquía, la aristocracia, la realeza, la colonia y el feudo, sino subproductos autocomplacientes y parasitarios del sistema capitalista:

Qué hicisteis vosotros, gidistas,  
intelectualistas, rilkistas,  
misterizantes, falsos brujos  
existenciales, amapolas  
surrealistas encendidas  
en una tumba, europeizados

---

<sup>40</sup> *Walt Whitman Among the French*, p.28.

<sup>41</sup> *TCP*, p., p.231.

cadáveres de la moda,  
pálidas lombrices del queso  
capitalistas, qué hicisteis  
ante el reinado de la angustia...<sup>42</sup>

La ruptura con cierto canon europeo en Whitman es estilística, temática y política: el “barbaric yawp” asumiendo el orbe de la cultura democrática es revolucionario en la medida en que lo fue la gesta de 1776. Y en este sentido se asocia con la actitud de los románticos franceses —de nuevo Erkkila: “along with many of the French Romantic writers, Whitman believed that his attempt to liberate the form as well as the content of literature from the tyranny of the past and the tradition was the literary counterpoint of the political revolution”<sup>43</sup>. Si la filiación básica de Whitman había sido con los ideales de la independencia y el republicanismo jeffersoniano, por otro lado su libro (y su visión total de la realidad política y moral de su tiempo) estuvo desde el inicio ligado también a una Europa revolucionaria. Uno de los poemas que Whitman publicó en el *New York Tribune* en 1850, y que fue el primer poema anterior a 1855 en ser incorporado a la primera edición de *Leaves of Grass*, y por lo tanto uno de los primeros poemas modernos en verso libre, es el titulado “Resurgemus”. Su título definitivo, que expresa la doble ligación histórico-ideológica entre las revoluciones europeas y la americana, nacidas de un mismo ideario iluminista y una misma conciencia internacional, sería “Europe, the 72d and 73d Years of These States” (es decir, 1848-49, año 72º - 73º desde 1776). Esos años cuando las manos del viejo continente, dice, “tight to the throat of kings”. El poema es un homenaje a los jóvenes que murieron en la barricada luchando contra la opresión o que fueron ahorcados en el intento. Pero en la tumba de los “martyrs” está la simiente de la nueva revuelta: “Not a grave of the murdered for freedom but grows seed for freedom / in its turn to bear

---

<sup>42</sup> *Canto General*, p.173.

<sup>43</sup> *Walt Whitman Among the French*, p.25.



seed”<sup>44</sup>. Este poema debió haber impresionado particularmente a Ferdinand Freiligrath, cuando escribió que Whitman establecía perspectivas universales de importancia política y social. Por lo demás, la relación entre el “martirio” en nombre de la libertad y la imagen de la “semilla” pareciera la variación anticipada de un tema que Whitman habría de llevar a su máximo nivel de belleza y tensión después del asesinato de Lincoln, en el poema “When Lilacs Last In the Dooryard Bloom’d”, uno de los preferidos por Martí, cuyo “martirio” también podría ser examinado en esta tradición. En consonancia con su “Song of the Exposition” de 1871, Whitman escribió en 1889, tres años antes de morir, el poema titulado “Bravo, Paris Exposition!”, en el cual hace un último homenaje a la Revolución Francesa como símbolo de libertad y fraternidad, y como el universo ideológico del cual también habían nacido los Estados Unidos: “(We grand-sons and great-grand-sons do not forget your grand-sires,) / From fifty and nebulous Nations, compacted, sent oversea, to-day, / America`s applause, love, memories and good-will”<sup>45</sup>.

Entre Neruda y los “europeizados cadáveres” (como entre Whitman y aquellas “extravagant dissipations of the few”) había también otra Europa en juego; en su caso, la Europa de los congresos internacionales por la cultura, unida en un mismo frente antifascista, esa “Internacional del Pensamiento” de la que hablaba Mariátegui a mediados de la década del ‘20<sup>46</sup> y cuyo primer momento emblemático acaso sean las revoluciones de 1848 que habían inspirado el poema “Resurgemus”. Por supuesto, entre Neruda y los “europeizados cadáveres” siempre estuvo viva la tradición poética moderna

---

<sup>44</sup> *TCP*, p.295.

<sup>45</sup> *TCP*, p. 556.

<sup>46</sup> Hemos citado esta fórmula de Mariátegui más arriba diciendo que se refería a Barbusse. Cabe agregar ahora que en el I Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura, celebrado en París en junio de 1935 (es decir, poco después del levantamiento de los mineros asturianos), y al cual habían asistido Neruda y Raúl González Tuñón en compañía de la delegación española, precisamente Henri Barbusse había tenido una intervención memorable. Véase: Mendiola Oñate, Pedro: “¿Raúl, te acuerdas...? Neruda y González Tuñón ante la Guerra Civil Española”, [www.dialnet.unirioja.es](http://www.dialnet.unirioja.es)

francesa. Así lo expresó en un pasaje de sus memorias, interesante aquí en tanto aparece reunida la polarización a la cual hemos aludido lateralmente a lo largo de este trabajo:

Del mismo modo que me gusta el héroe positivo encontrado en las turbulentas trincheras de las guerras civiles por el norteamericano Whitman o por el soviético Maiakovsky, cabe también en mi corazón el héroe enlutado de Lautréamont, el caballero suplicante de Laforgue, el soldado negativo de Charles Baudelaire. Cuidado con separar estas mitades de la manzana de la creación...<sup>47</sup>

Este fragmento anuncia otros aspectos de la recepción nerudiana que iremos comentando a continuación: la identificación entre Whitman y Maiakovsky, la mención de las guerras civiles y el carácter positivo del héroe de ambos poetas en circunstancias extremas. Lo importante es que esa mitad, que es la que analizaremos, es indisociable de la otra, la del héroe enlutado, suspirante, negativo; se diría: la tradición-Usher .

Señalemos una última lección whitmaniana en Neruda, que acaso engloba a las anteriores, la lección vitalista y la lección americanista. A lo largo de *Leaves of Grass* Whitman reportó varias veces la enormidad de su voluntad receptiva: “the profound lesson of reception, / nor preference, nor denial”<sup>48</sup>. Nada sería *preferible* en el universo whitmaniano porque no hay jerarquía en el orden del mundo. De nuevo Martí: “lo infinitésimo colabora para lo infinito”. Es una básica asunción panteísta, pero también un deleite ante las cosas, las formas y el puro existir de la conciencia: “the mere fact consciousness”, como dice en el poema “Beginning My Studies”<sup>49</sup>. No hay prioridad entre una brizna y la vía láctea sino una correspondencia entre sus magnitudes relativas: “I believe a leaf of grass is no less than the journey-work of the stars”<sup>50</sup>. Whitman usó una metáfora aperitiva para explicar la “profound lesson of reception” y diseñó un insuperado sistema de digestion y asimilación literaria: “know my omnivorous lines”<sup>51</sup>,

---

<sup>47</sup> *Confieso que he vivido*, p.404.

<sup>48</sup> “Song of the Open Road”, *TCP*, p.179.

<sup>49</sup> *TCP*, p.44.

<sup>50</sup> “Song of Myself, 31”, *TCP*, p.92.

<sup>51</sup> “Song of Myself, 42”, *TCP*, p.112.

dice en un poema, y en otro: “devouring the whole”<sup>52</sup>, y en otro: “absorbing all to myself and for this song”<sup>53</sup>, y en otro: “I devour`d what the earth gave me”<sup>54</sup>, y en otro: “I inhale great draughts of space”<sup>55</sup>, y en otro: “I reject none, accept all, then reproduce all in my own forms”<sup>56</sup>, y en uno más: “I am mad with devouring ecstasy to make joyous hymns for the whole earth”<sup>57</sup>. Neruda aprendió por su cuenta esa lección pero indudablemente ratificó su potencialidad en la lectura de *Leaves of Grass*. En algún punto del *Canto General* se presentaba como “Pablo Neruda, el cronista de todas las cosas”<sup>58</sup>. Más curioso es el hecho de que expresó su apetito con la misma metáfora que usó Whitman reiteradamente: “Soy omnívoro de sentimientos, de seres, de libros, de acontecimientos y batallas. Me comería toda la tierra. Me bebería todo el mar”<sup>59</sup>. Y también, refiriéndose al ciclo de las odas: “ningún tema podía quedar fuera de mi órbita”<sup>60</sup>. Esa órbita, como la de Whitman, iba de lo infinito a lo infinitesimal y comprendía también un amor loco y dichoso. Pero, de nuevo, esas “lines”, “songs”, “forms”, “hymns” en los que Whitman reproduce su absorción no se confunden con las “líneas” de Neruda. El mismo espíritu de voracidad se satisfizo, en fin, con resultados de estilo distinto. La larga dicción horizontal del verso whitmaniano se verticaliza hasta la inflexión última del verso-sílaba:

Amo las cosas loca,  
locamente.  
(...)  
Amo  
todas las cosas,  
no sólo  
las supremas,  
sino  
las

<sup>52</sup> “Song of the Banner at Daybreak”, *TCP*, p.315.

<sup>53</sup> “Song of Myself, 13”, *TCP*, p.74.

<sup>54</sup> “Rise O Days from Your Fathomless Deeps”, *TCP*, p.316.

<sup>55</sup> “Son of the Open Road”, *TCP*, p.181.

<sup>56</sup> “By Blue Ontario’s Shore”, *TCP*, p.362.

<sup>57</sup> “Excelsior”, *TCP*, p. 489.

<sup>58</sup> “Los libertadores”, *Canto General*, p.113.

<sup>59</sup> *Confieso que he vivido*, p.367.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 406.

infinita-  
mente  
chicas...<sup>61</sup>

### IV.3. ENSEMBLE Y PARTIDO COMUNISTA

Nada quedaba fuera de la “órbita” whitmaniana porque todo, a priori, estaba comprendido en ella: el poeta en el centro de todas partes y obedeciendo a un plan integral simple, compacto, unitivo, en una especie como de incesante proceso de desintegración regenerativa exponencialmente ramificado. Como en el siguiente fragmento de “Crossing the Brooklyn Ferry”:

The impalpable sustenance of me from all things at all  
hours of the day,  
The simple, compact, well-join'd scheme, myself  
disintegrated, every one disintegrated yet part of the  
scheme,  
The similitudes of the past and those of the future,  
The glories strung like beads on my smallest sights and  
hearings...<sup>62</sup>

Esa articulación del diseño universal aparece también en la primera parte de “Salut au Monde!”, como un ámbito global, una red cultural y natural de vínculos interminables:

Such join'd unended links, each hook'd to the next,  
Each answering all, each sharing the earth with all.<sup>63</sup>

La fascinación por el funcionamiento espontáneo del mundo (“cosmic consciousness” la llamó su primer biógrafo y amigo el médico canadiense Richard Maurice Bucke<sup>64</sup>), se expresa a menudo a lo largo de *Leaves of Grass*: “Behold the great rondure, the cohesión of all, how perfect!”<sup>65</sup>. A ese sistema de cohesión Whitman lo llamó, en francés, *ensemble*, al cual remitían, como metonímicamente, cada una de las partes del

---

<sup>61</sup> *Navegaciones y regresos*, p.43-44.

<sup>62</sup> “Crossing the Brooklyn Ferry”, *TCP*, p.190.

<sup>63</sup> *TCP*, p. 168.

<sup>64</sup> Folsom, Ed: “Richard Maurice Bucke”, [www.waltwhitmanarchive.org](http://www.waltwhitmanarchive.org)

<sup>65</sup> “Out of the Rolling Ocean the Crowd”, *TCP*, p.141.

todo: “I will not make poems with reference to parts, / But will make poems, songs, thoughts, with reference to ensemble”<sup>66</sup>. En una carta fechada 19 de noviembre de 1867, Whitman le decía de sí mismo a Mancure Conway, en tercera persona: “*Ensemble*, he ahí su talismán y la palabra que sintetiza la filosofía de Walt Whitman. Añada la palabra *modernidad* y comenzará a descifrar *Hojas de Hierba*”<sup>67</sup>. La modernidad que recomendaba añadir para el desciframiento de su libro era política y estética, y las sucesivas modernidades del siglo fueron añadiendo la suya. Si el credo democrático fue el principio cohesivo en Whitman, el correlato social del *ensemble* universal, en Neruda será oportunamente el credo comunista. Esa fue la modernidad que le tocó añadir y que le permitió revertir el naufragio, el lamento, la confusión, la incertidumbre, el hermetismo, la clausura y el viaje funerario de *Residencia en la tierra* I y II<sup>68</sup>. El des-ensamble y la atomización del Yo romántico encarnan en una racionalidad histórica, una especie de teleología biográfica. El poema titulado “A mi Partido”, corolario apoteótico de la última sección del *Canto General*, así lo indica:

Me has dado la fraternidad hacia el que no conozco  
 Me has agregado la fuerza de todos los que viven  
 (...)
 Me has hecho indestructible porque contigo  
 no termino en mí mismo.<sup>69</sup>

A propósito de *La Medida* de Bertolt Brecht, Alain Badiou ha señalado que el Partido se concibe como “paradigma organizado de la articulación del *yo* y el *nosotros*” y que el predicado que lo sostiene es precisamente su “indestructibilidad”<sup>70</sup>. Pero “Partido” también se escribe con minúscula en el *Canto General*, como resolviendo, diríamos, el

<sup>66</sup> “Starting from Paumanok”, *TCP*, p.58.

<sup>67</sup> Citado por Leonardo Wolfson, “Apéndice Explicativo”, *Hojas de Hierba*, p.437.

<sup>68</sup> Si bien no nos ocuparemos de esa etapa de la obra de Neruda, vale la pena recordar en este punto algunas de las imágenes *residenciarias*, al menos en la medida en que representan una experiencia del mundo opuesta a la que Neruda buscó en Whitman (y en Maiakovsky —es decir, la experiencia del «héroe positivo»): “un naufragio en el vacío, con un alrededor de llanto (...) estoy solo entre materias desvencijadas”, “*un extremo imperio de confusas unidades / se reúne rodeándome*”, “algo enemigo temblando en mi incertidumbre”, “frascos de oscuras farmacias clausuradas”, “todo se cubre de un sabor mortal / a retroceso y humedad y herida”, “soy yo empreniendo un viaje funerario”.

<sup>69</sup> *Canto General*, p.436.

<sup>70</sup> *El Siglo*, p.156.

dilema de la soledad y/o la solidaridad del artista que en 1957 iba a plantear Albert Camus en un célebre relato de *El exilio y el reino*:

cuando dejé mi soledad y puse  
mi orgullo en el museo, mi vanidad en el  
desván de los carruajes desquiciados,  
cuando me hice partido con otros hombres.<sup>71</sup>

En este sentido, el *Canto General* es impensable sin el horizonte soviético, su motor ideológico. Las “raíces” del “pueblo”, le dice al pueblo al final de “La tierra se llama Juan”, “hoy están defendidas con tu propia grandeza / en la patria soviética”<sup>72</sup>. Pero tampoco se concibe el *Canto General* sin la tradición del ensamble democrático-whitmaniano. Esa intersección será examinada a continuación.

#### V.4. LA DOBLE TRADICIÓN

A partir de la publicación de *Tercera Residencia* (1945) se verificaría en el imaginario político-poético de Neruda una convergencia de la tradición democrática norteamericana y de la comunista soviética. Una síntesis de la modernidad civil y estética que reconcilia, para el eje antifascista mundial y la causa latinoamericana en particular, el par Lenin-Maiakovsky con el par Lincoln-Whitman. El quiebre histórico en torno al cual esa convergencia se consolida y postula como tal es la batalla de Stalingrado, y el texto que la expresa es un pasaje puntual de la sección IX del *Canto General* titulada “Que despierte el leñador”, en el cual Whitman literalmente toma la palabra. Consideramos dicha transferencia de la voz poética en esa instancia como el gesto central (en términos cronológicos y cualitativos) de la recepción nerudiana. Para poder examinar debidamente esa coyuntura es preciso destacar primero, aunque sea de manera esquemática, la importancia que tuvo la experiencia de la guerra en ambos

---

<sup>71</sup> *Canto General*, p.427.

<sup>72</sup> *Idem.*, p.270.

poetas. El “paradigma de la guerra” y, en función de éste, el “nudo enigmático de destrucción y comienzo” (dos categorías también de Alain Badiou)<sup>73</sup>, constituyen dimensiones de la experiencia de los siglos XIX y XX que habilitan la articulación efectiva de la doble tradición soviético-whitmaniana.

Whitman y Neruda vivieron dos de las guerras civiles más cruentas de la historia. La guerra ocupará un lugar decisivo en la evolución temática y estructural de *Leaves of Grass* a partir de la edición-1867, que incorpora como anexo la serie “Drum-Taps” (en la edición-1871, decantada la experiencia, formará ya parte del cuerpo del libro). Un verso del poema titulado “To Thee, Old Cause” resumirá: “my book and the war are one”<sup>74</sup>. La guerra civil se inscribió también retrospectivamente: en una de las enumeraciones de “Song of Myself”, Whitman intercaló el verso “the horrors of fratricidal war”<sup>75</sup>. Como señala Jerome Loving, Whitman “nunca apreció por completo sus propios logros poéticos hasta que vio a los americanos morir literalmente por la democracia que él había celebrado”<sup>76</sup>. Hacia finales de 1862 Whitman partió hacia el frente en busca de su hermano George, que había resultado herido en la batalla de Fredericksburg. Después de saber que estaba vivo y en combate, se quedó trabajando allí como enfermero por un tiempo. Luego se trasladó a los hospitales de Washington. Muchos de los poemas de “Drum-Taps” tienen una inmediatez y un realismo como de trinchera que habría de marcar para siempre la historia de la literatura bélica, al menos en los Estados Unidos (algo semejante a lo que significó la representación del campo de batalla de Waterloo para la novela moderna en las primeras páginas de *La Cartuja de Parma* en 1839). En 1863, Whitman le describió a su madre concretamente los horrores que había presenciado:

Mother, one’s heart grows sick of war, after all, when you see what it really is, every once in a while I feel so horrified & disgusted —it seems

---

<sup>73</sup> Cfr, Badiou: *El siglo*, p.54 y p.65.

<sup>74</sup> “To Thee Old Cause”, *TCP*, p.40.

<sup>75</sup> “Song of Myself, 4”, *TCP*, 66.

<sup>76</sup> *Walt Whitman, el canto a sí mismo*, p.36-37.

to me like a great slaughter-house & the men mutually butchering each other.<sup>77</sup>

Hacia el final de su vida, en “A Backward Glance O`er Traveled Roads” (1888), lo puso en estos términos: “although I had made a start before, only from the occurrence of the Secession War (...) the final reason-for-being of an autochthonic and passionate song definitely came forth”<sup>78</sup>. Si leemos “Guerra Civil Española” donde Whitman dice “Secession War”, la frase valdría en buena medida también para el caso de Neruda. En 1972, durante el gobierno de Allende y ante una tensión social creciente que pudo haber derivado en un enfrentamiento armado entre ciudadanos, Neruda leyó un discurso en el Estadio Nacional de Santiago donde decía: “yo asistí a una guerra civil, y fue una lucha tan cruel y dolorosa que marcó para siempre mi vida y mi poesía (...). He visto, pues, exterminarse los hombres que nacieron para ser hermanos”<sup>79</sup>.

Whitman escribió para un periódico neoyorquino durante la guerra: “No las viejas y poderosas composiciones griegas, donde el hombre pugna con el destino (y siempre sucumbe), ni Virgilio mostrándole a Dante los moribundos y los condenados: acércate a lo que yo estoy viendo aquí y toma parte”<sup>80</sup>. También Neruda confronta *los hechos* con las “composiciones griegas”, también la guerra fue su razón última para la elaboración de una canción, como dice Whitman, “autochthonic and passionate”:

(Poeta, buscas en tu libro  
los antiguos dolores griegos,  
los orbes encadenados  
por las antiguas maldiciones,  
corren tus párpados torcidos  
por los tormentos inventados,  
y no ves en tu propia puerta  
los océanos que golpean  
el oscuro pecho de tu pueblo.)<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Citado por Betsy Erkkila en *Walt Whitman. The Political Poet*, p.203.

<sup>78</sup> *TCP*, p.578.

<sup>79</sup> Citado por Hernán Loyola en “Prólogo” a *Nerudiana dispersa II*, p.25.

<sup>80</sup> Citado por Jerome Loving en *Walt Whitman, el canto a sí mismo*, p.33.

<sup>81</sup> *Canto General*, p.145.



Otros ejemplos podrían rastrearse, como el siguiente pasaje del poema XL de la sección “Los Libertadores”: “(Poeta, borra de tu libro / a Prometeo y su cadena. / La vieja fábula no tiene / tanta grandeza calcinada / tanta tragedia aterradora)”<sup>82</sup>. La visión de los horrores del fratricidio, la inconsistencia de la “vieja fábula” frente a esos hechos y sus consecuencias correspondientes en la obra de Whitman y Neruda nos llevan al contexto bélico específico en el cual, como decíamos, Whitman toma la palabra. Tres poemas dedicó Neruda a la batalla que marcó en el Frente Oriental el inicio de la victoria aliada en la Segunda Guerra, dos en *Tercera residencia* (“Canto a Stalingrado” y “Nuevo canto de amor a Stalingrado”), y otro en *Las uvas y el viento* (“Tercer canto de amor a Stalingrado”). Este último confirma con una imagen de impresionante intensidad, la trascendencia que hay que asignarle en su obra:

Aquí estuvo la línea,  
la calle,  
la esquina,  
el metro y el centímetro  
en donde nuestra vida y la razón  
de todas nuestras vidas  
fue ganada  
con sangre.  
Aquí se cortó el nudo  
que apretó la garganta  
de la historia.<sup>83</sup>

La victoria de Stalingrado actualiza a su vez el sentido de la resistencia republicana en España, y lo incorpora. Neruda dialoga con Miguel Hernández, que escribió: “Rusia y España, unidas como fuerzas hermanas, / fuerza serán que cierre las fauces de la guerra”<sup>84</sup>. Esa conexión se expresa especialmente en la cuarta estrofa del “Canto a Stalingrado” de *Tercera residencia*:

Y el español recuerda Madrid y dice: hermana,  
resiste, capital de la gloria, resiste:  
del suelo se alza toda la sangre derramada  
de España, y por España se levanta de nuevo,

---

<sup>82</sup> *Canto General*, p.145.

<sup>83</sup> *Obras Completas I*, p.992.

<sup>84</sup> “Rusia”, *El hombre acecha* (1937-1939), *Poesía*, 316.

y el español pregunta junto al muro  
de los fusilamientos, si Stalingrado vive.<sup>85</sup>

Después de la Guerra Civil, Whitman orienta su obra hacia una prédica y una poética del altruismo, la reconciliación y el reencauzamiento del proyecto democrático. También el mito de su vida real se orientó en ese sentido: asistió por igual a los heridos del Norte y a los heridos del Sur: “the hurt and wounded I pacify with soothing hand”, dice en uno de los poemas de “Drum-Taps”, cuyo título, “The Wound-Dresser”, es la nueva inflexión de su personaje adánico<sup>86</sup>. Esa “slaughter-house” en la que se había convertido el país debía resolverse en alguna forma de redención para que la idea de futuro siga teniendo algún sentido. La última frase del primer párrafo de su lectura anual sobre la muerte de Lincoln es elocuente: “Have you never realized it, my friends, that Lincoln, though grafted on the West, is essentially, in personnel and character, a Southern contribution?”. Más adelante propone directamente redefinir la nomenclatura de la Guerra: “The Secession War? Nay, let me call it the Union war?”<sup>87</sup>.

En función de esta serie de elementos que configuran el “paradigma de la guerra”, se revela el sentido profundo de la presencia activa de Whitman en el poema que Neruda destinara ya no a la batalla misma, como en los tres poemas recién mencionados, sino a la reconstrucción, al despertar de Stalingrado y, a través de Whitman, a un canal de diálogo con los Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría que le sucedió. La sección del *Canto General*, decíamos, donde se consuma la convergencia democrático-whitmaniana-soviético-mayakovskiana es la titulada “Que despierte el leñador”, compuesta en el destierro durante 1948 y publicada ese mismo año en revistas de Buenos Aires y Caracas<sup>88</sup>. El leñador del título es Abraham Lincoln.

---

<sup>85</sup> *Obras completas* I, p.393-394.

<sup>86</sup> *TCP*, p.333-334.

<sup>87</sup> “Death Of Abraham Lincoln”, [www.waltwithmanarchive.oir](http://www.waltwithmanarchive.oir)

<sup>88</sup> Cfr. las notas de Hernán Loyola al *Canto General*, en las cuales observa asimismo que “este poema pacifista —en el contexto de la Guerra Fría— valió a Neruda el Premio Stalin de la Paz (Varsovia,

Consignemos en primer lugar el argumento de toda la sección, donde se encauzan y correlacionan diversas fuerzas del drama internacional. No sólo el “Ejército Rojo” en Stalingrado, también los soldados norteamericanos habían “pulverizado” la frontera de los “demonios hitlerianos” (según se lee en *Confieso que he vivido*) pero, agreguemos ahora, irohitanos<sup>89</sup>. Ese “soldadito” norteamericano es el destinatario de la primera parte de “Que despierte el leñador”. Comienza este extenso poema como un canto muy whitmaniano de gratitud y admiración a la portentosa geología del Gran Cañón: “Al oeste del Colorado River / hay un sitio que amo”. Equitativamente se ponderan oficios, asuntos, objetos, naturalezas y distritos —Arizona, Wisconsin, Milwaukee, West Palm, Tacoma, Manhattan y Oregón: “Eres hermosa y ancha Norte América”. Luego el poeta nombra la tradición literaria: Melville, desde luego Whitman, también Poe, Dreiser, Wolfe y, dice, “Lockdridge reciente”. Apela entonces a “los muchachos” veteranos de la Segunda Guerra (en Francia, en Okinawa, en las islas del Pacífico). Los muchachos que lucharon y volvieron, y al volver se encontraron en su país con un “huésped imprevisto”<sup>90</sup>: el Ku Klux Klan (“los verdugos / encapuchados”), la prensa y la delación (“Hearst, / que cantó el canto de amor a los nazis”), la industria armamentística (“preparan nueva pólvora / y hay que venderla pronto”) y “*el cocktail Marshall*”. El coraje del soldado aparece expoliado, en el extremo opuesto de la abnegación que Neruda suponía en los millones de soldados soviéticos que, según escribió también en sus memorias, murieron con el nombre de Stalin “en los labios”<sup>91</sup>. Después de la guerra, el joven veterano encontró también que Chaplin (“el último padre de la ternura en el mundo”) debe huir y que los escritores (aquí Neruda nombra a Howard Fast) “deben

---

22.II.1950)”, *Obras Completas* I, p.1216. Todas las citas de “Que despierte el leñador” provienen de *Canto General*, pp.273-291.

<sup>89</sup> Probablemente Neruda había llegado a leer *The Naked and the Dead*, publicado el mismo año en que escribía el poema. Al menos menciona a Norman Mailer a propósito de los “atolones de Leyte”.

<sup>90</sup> Según observa Hernán Loyola, hacia fines de 1944 Neruda supuso, equivocadamente, que la inminente derrota del fascismo en Europa resultante de la alianza USA/URSS anunciaba una convivencia pacífica entre capitalismo y socialismo. En 1948 ya pensaba otra cosa.

<sup>91</sup> *Confieso que he vivido*, p. 436.

sentarse para ser enjuiciados por / *un-american* pensamientos / ante un tribunal de mercaderes enriquecidos / por la guerra”. Entonces el ojo poético intercontinental apunta al Sur de América para denunciar a los déspotas de turno, como Moriñigo, Trujillo, González Videla, Somoza, Dutra: “Tú, joven americano, no los conoces”. Se coordinan vastos enclaves, el poema extiende sus perspectivas en una síntesis de la crisis contemporánea para enseñar por contrapartida la alternativa posible. Prosigue así otro canto topológico, pero esta vez en el límite de Europa y Asia. Desde el mirador de los Montes Urales, Neruda celebra la recuperación de la ciudad soviética después de haber soportado la brutal ofensiva del ejército nazi, el milagro de Magnitogorsk, la utopía en marcha y su grandioso engranaje urbano, antropológico, industrial y ecológico. Hay un espíritu como de muralismo en el trazo, la dinámica inmensa de las luchas masivas y el recorte de sus imágenes. Neruda dialoga de nuevo con un poema de Miguel Hernández, dedicado a otra ciudad soviética, Jarkov, “La ciudad-fábrica”<sup>92</sup>. Podríamos repetir la frase de Whitman citada más arriba: “acércate a lo que yo estoy viendo aquí y toma parte”. Whitman, en efecto, *tomó parte* en la visión de Neruda. El nudo “que apretó la garganta de la historia” había sido cortado. Y el portavoz de ese suceso donde se decidió “la razón de todas nuestras vidas”, es el compañero de Manhattan:

Walt Whitman, levanta tu barba de hierba,  
mira conmigo desde el bosque,  
desde estas magnitudes perfumadas.  
Qué ves allí, Walt Whitman?  
Veo, me dice mi hermano profundo,  
veo cómo trabajan las usinas,  
en la ciudad que los muertos recuerdan,  
en la capital pura,  
en la resplandeciente Stalingrado.  
Veo desde la planicie combatida  
desde el padecimiento y el incendio,  
nacer en la humedad de la mañana

---

<sup>92</sup> *Poesía*, pp.316-318. Los dos poemas mencionados de Miguel Hernández integran el libro *El hombre acecha* (1937-39), dedicado a Pablo Neruda en tres párrafos memorables.

un tractor rechinante hacia las llanuras.  
Dame tu voz y el peso de tu pecho enterrado,  
Walt Whitman, y las graves  
raíces de tu rostro  
para cantar estas reconstrucciones!  
Cantemos juntos lo que surge  
del gran silencio, de la grave  
victoria:  
Stalingrado, surge de tu voz de acero...

El poema continúa todavía con otro himno panorámico y una semblanza breve de “José Stalin”, trabajando en el Kremlin hasta altas horas (“tarde se apaga la luz de su cuarto”), resistiendo a los contrarrevolucionarios del Ejército Blanco (se nombra a Wrangel y Denikin) y haciendo frente a “los alemanes cebados por Chamberlain”. Prosigue un opaco elogio de los “altos generales”: Voroshilov y Molotov. Luego el poeta confirma su esperanza en las jóvenes generaciones norteamericanas de posguerra: “Tú no eres / el ídolo que en una mano lleva el oro / y en la otra la bomba”. Se trata de un texto pacifista pero en pie de guerra: “si armas tus huestes, Norte América (...) saldremos de las piedras y del aire / para morderte (...) será implacable el mundo para vosotros”. Para terminar, el poeta invoca la recia, bíblica mansedumbre de Lincoln, la misión de paz circulatoria: “Que nada de esto pase. / Que despierte el leñador. / Que venga Abraham”<sup>93</sup>.

Neruda, entonces, refleja en la mirada de Whitman, convidado desde los Montes Urales, la *terrible belleza* de Stalingrado (para usar la célebre fórmula de Yeats), el resurgimiento de la ciudad-fábrica que había maravillado a Miguel Hernández en 1938, después de la destrucción, después de la “grave victoria”: el tractor y la usina, herramientas pesadas de una industria colectiva lanzada a la consecución de su destino.

---

<sup>93</sup> En la sección IV del *Canto* (“Los libertadores”), se incluye un poema, sin signos de puntuación, titulado “El viento sobre Lincoln”. Vuelve allí Neruda a una serie de rasgos que definen el tópico de la tradición democrática en la inmediata posguerra: los abolicionistas traicionados, la violencia del Ku Kux Klan y la connivencia del Senado. El viento Sur, dice el poema, “resbala / sobre la sepultura de Lincoln (...) pues bien esta mañana vuelve al mármol el odio / el odio del Sur blanco hacia el viejo dormido (...) el Klan mató a un bárbaro persiguiéndolo / colgando al pobre negro que aullaba quemándolo (...) telefonan al Senado contando sus hazañas / de esto no sabe nada el muerto de Illinois”, *Canto General*, p.121-122.

Para cantar las “reconstrucciones” de *ese* gigante, es decir, el triunfo trágico sobre el nazismo, se requerían, aquí también, las “vértebras enormes” del verso whitmaniano —su “voz de acero”. Todo el pasaje de Neruda reelabora la metáfora del árbol, aquella “firmeza de pino de patriarca” de la que se hablará en la oda elemental: el peso de su pecho está “enterrado”, pero la arborescencia es otra. “Lo que surge”, resplandeciente, de las “graves raíces” del rostro y la voz de Walt Whitman es la paz lograda con un costo humano espeluznante, la voluntad de progreso productivo y la esperanza en un mundo que se destruyó.

Neruda pudo haber estado recordando, consciente o inconscientemente, varios poemas de *Leaves of Grass* cuando escribió el fragmento whitmaniano de “Que despierte el leñador”. Quizá el tardío “To a locomotive in Winter”, de la sección “From Noon To Starry Night”. Del tractor y la usina trabajando en Stalingrado se diría lo mismo que dijo Whitman de la locomotora en su momento: “Type of the modern – emblem of motion and power”<sup>94</sup>. Neruda sentía un cariño especial por la vieja locomotora que tenía en el jardín de Isla Negra, según dijo, “porque se parece a Walt Whitman”<sup>95</sup>. O el poema titulado “Pasagge to India” (1871), particularmente la primera estrofa:

Singing my days,  
Singing the great achievements of the present,  
Singing the strong light works of engineers,  
Our modern wonders, (the antique ponderous Seven outvied,)  
In the Old World the east the Suez canal,  
The New by its mighty railroad span`d,  
The seas inlaid with eloquent gentle wires...<sup>96</sup>

El 1866 el cable telegráfico había cruzado con éxito el Atlántico y en 1869 se inauguraron el Canal de Suez y el primer ferrocarril transcontinental de los Estados Unidos. Es decir, temas monumentales y férreos, el Viejo y el Nuevo mundo integrados

---

<sup>94</sup> *TCP*, p.483.

<sup>95</sup> “Una casa en la arena”, *Obras completas* III, p.133.

<sup>96</sup> *TCP*, p.428.

por la telecomunicación y el transporte, abriendo magníficos viaductos de circulación espiritual. Porque “Passage to India” es un pasaje “to more than India”, que se inicia con los prodigios de la ingeniería moderna para remontarse hasta el secreto de la tierra y el cielo, “to primal thought”. Pero “Que despierte el leñador” remite aún más concretamente a otro poema de *Leaves of Grass*, el titulado “Salut au Monde!” —y en este caso de manera *literal*. A saber: Neruda traduce e incorpora a su poema el desdoblamiento de Whitman en el propio y lo utiliza como piedra de toque del canto a la reconstrucción soviética de posguerra.

Las primeras cuatro secciones de “Salut au Monde!” y sus muy extensos catálogos se generan a partir de preguntas que el poeta se dirige a sí mismo: “What widens within you Walt Whitman? (...) What do you hear Walt Whitman? (...) What do you see Walt Whitman?”<sup>97</sup>. Neruda le preguntará a su “hermano profundo”, entonces, “Qué ves allí Walt Whitman?”, y éste refiere propiamente *lo que ve*. Recordemos que en “Salut au Monde!” el poeta no contemplaba un panorama desde alguna altura importante aunque relativa como los montes Urales, sino desde algún imponderable “axis-end”. Desde *allí* se propuso consignar el perímetro planetario con todos sus habitantes y credos y brindó a su salud en nombre de América. Una voluntad internacional y vinculante a semejante escala convenía al poema nerudiano y a la naturalidad con la que Whitman, también usurpada su casa por el “huésped imprevisto”, hubiese experimentado en Stalingrado el espacio propicio para rehabilitar su canto, su prédica y su política de posguerra.

La importancia de Maiakovsky en el *Canto General* merecería un trabajo específico, pero vale la pena intentar algunos apuntes en esa dirección, en la medida en que es una importancia indisociable de la ejercida por Whitman. Cinco años antes de escribir “Que despierte el leñador”, Neruda publicó en el “Boletín de amigos de la

---

<sup>97</sup> TCP, p.170.

URSS”, una página titulada “Sobre Mayakovski”, donde establecía la siguiente compatibilidad de caracteres:

Se elevaba una voz junto a los martillos de las construcciones, un poeta hundía la mano en el corazón colectivo y extraía de él sus fuerzas y la fe para elevar sus nuevos cantos. La fuerza, la ternura y la furia hacen de Mayakovski hasta hoy el más alto ejemplo de nuestra época poética. Whitman lo hubiera adorado. Whitman hubiera oído su grito atravesando las estepas, contestando a través del tiempo y por primera vez sus grandiosidades rogativas civiles.<sup>98</sup>

A partir de entonces, Neruda comenzó a formular esa posibilidad de contestación mutua a través del tiempo en el doble afluente moderno por antonomasia de la lírica civil, como emblema de un acuerdo fundamental entre las superpotencias de la Guerra Fría. En uno de los artículos que escribió entre 1968 y 1970 para la revista “Ercilla”, leemos:

Mayakovski, a pesar de su trágica muerte, es elemento sonoro y sensible de una de las más grandes victorias del hombre. En esto se parece más bien a Whitman. Forman parte de una lucha y del espacio de grandes épocas. Whitman no es elemento decorativo de la guerra emancipadora de Lincoln: su poesía se desarrolla con la sombra y la luz de la batalla. Mayakovski sigue cantando en el paisaje urbano de fábricas, laboratorios, escuelas y agriculturas de su país.<sup>99</sup>

En la citada entrevista de 1970 con Rita Guibert, Neruda resumió la semejanza en estos términos: “Mayakovski es el Walt Whitman de la Revolución Rusa, así como Walt Whitman lo fue de la Revolución industrial, del crecimiento norteamericano”<sup>100</sup>. En sus memorias, según vimos, Neruda identificó al “héroe positivo encontrado en las turbulentas trincheras de las guerras civiles por el norteamericano Whitman o por el soviético Maiakovsky”. Se establece así, en la línea de la recepción soviética de la década del ‘20, una suerte de reversibilidad y adecuación histórica entre “la guerra emancipadora de Lincoln” y la Revolución Rusa, entre el desarrollo industrial y laboral en ambos países. Neruda renueva la conciencia imperativa que ambos poetas tuvieron

---

<sup>98</sup> “Sobre Mayakovski”, *Boletín SAURSS* (México, 1943), *Nerudiana dispersa* I, p. 482.

<sup>99</sup> “Dos retratos de un rostro”, *Para nacer he nacido*, p.241-242.

<sup>100</sup> *Nerudiana dispersa* II, p.1164.



de formar parte de una lucha, del espacio de una gran época de destrucción y reconstrucción. Whitman lo había expresado en varias oportunidades, en rigor, toda su obra es expresión de una conciencia epocal. Hacia el final de su vida escribió:

I know very well that my *Leaves* could not possibly have emerged or been fashion'd or completed, from any other era than the latter half of the Ninteenth Century, nor any other land than democratic America, and from the absolute triumph of the National Union arms.<sup>101</sup>

Un poema que, aunque no mencionado por Neruda, indudablemente estuvo presente en la redacción de “Que despierte el leñador” es *Vladimir Illich Lenin*, que Mayakovski escribió en 1924. Allí encontramos, en primer lugar, esa conciencia imperativa del tiempo histórico. La “era” no como abstracción geológica sino como “entrando por la puerta”:

Cuando  
andamos mal de horas  
y la medida  
del calendario es poca,  
decimos:  
“una era”,  
decimos:  
“una época”.  
(...)  
Pues con sus ojos  
cada uno  
veía  
que esa “era”  
entraba por la puerta.<sup>102</sup>

Otros versos de *Lenin* resuenan en la sección dedicada a Recabarren o “A mi Partido”, del *Canto General*: “yo quiero / hacer brillar, con nuevo brillo, / una palabra, la más majestuosa: PARTIDO”<sup>103</sup>. Otros evocan la caducidad de los esquemas de la “vieja fábula” para hacer la crónica de los nuevos hechos, aquí en la figura de una “vieja abuela / que es la historia de la antigüedad”<sup>104</sup>. Mayakovski se refiere literalmente,

---

<sup>101</sup> *TCP*, p. 573-574.

<sup>102</sup> *Vladimir Illich Lenin*, pp.23-27.

<sup>103</sup> *Idem.*, 93-94.

<sup>104</sup> *Idem.*, p.127.

como lo hará Neruda, a “Wrángel y Denikin”<sup>105</sup>, y a la jubilosa indestructibilidad que confiere el sentido de pertenencia a una acción colectiva, la articulación solidaria del yo en el nosotros: “soy dichoso, / porque / soy una partícula de esta fuerza, / porque son de todos / hasta las lágrimas de los ojos”<sup>106</sup>. Neruda, por último, encontró en Mayakovski la mezcla de “ternura” y “fuerza” que había encontrado en Whitman —“rocío” y “firmeza”, según dirá la oda.

A partir de 1950, Whitman seguirá siendo una carta fuerte de Neruda en sus intervenciones en el marco de la Guerra Fría. El 26 de mayo de 1953, dos meses antes del cese el fuego entre las dos Coreas, ese período de su obra que va de la publicación del *Canto General* a *Las uvas y el viento*, leyó en el Teatro Caupolicán de Santiago, ante la Asamblea Plena del Congreso Continental de la Cultura, un discurso titulado “A la paz por la poesía”, que es básicamente un texto en torno a las posibilidades del pensamiento político-literario desarrollado en *Democratic Vistas* (1871) y otras prosas de Whitman. Neruda utilizó en aquella oportunidad tres citas. La primera, sobre la relación entre una nación y su poesía: “la patente de entera y resuelta grandeza de cualquier nación”<sup>107</sup>. La última oración del prefacio a la edición-1855 declaraba, precisamente: “The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it”<sup>108</sup>. Esa idea le da pie para decir algunas cosas sobre su reciente *Canto General*, en las cuales reconocemos otros postulados whitmanianos: “el rostro de nuestro continente será el que le demos los poetas”. Dice también una frase citada más arriba en el marco de la discusión sobre El Poeta de América: “unir a nuestro continente, descubrirlo, construirlo, recobrarlo, ése fue mi propósito”. Declara haber “caminado mucho por Walt Whitman en este último tiempo”, y cita más abajo un pasaje de *Democratic Vistas* donde se reclamaba “un programa de cultura” de una “amplitud

---

<sup>105</sup> Idem., p.143.

<sup>106</sup> Idem., p.183.

<sup>107</sup> “A la paz por la poesía”, *Nerudiana dispersa* I, p.887-894.

<sup>108</sup> *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*, p.24.

tan generosa que incluyera la más ancha área humana”. Y agrega Neruda: “naturalmente, éste es el vivo pensamiento de un gran poeta que corresponde a la salud intelectual del continente”. Betsy Erkkila he señalado en qué medida ese “programme of culture” que reclamaba Whitman en *Democratic Vistas*, la búsqueda de recursos culturales “in the common life of the masses”, su “full-scale attack on genteel culture as a system of power no less class based than the feudal products in Europe” y su creciente preocupación “with the need of solidarity”, imprimen a su pensamiento un desplazamiento necesario hacia el concepto socialista del individuo “finding her or his greatest freedom within a political community”<sup>109</sup>. Hacia el final del discurso, Neruda sitúa su intervención en el contexto de “la espantosa Guerra Fría que en realidad nos ha estado helando las almas” y resuelve que “los grandes escritores de Estados Unidos tienen el deber de dialogar con los valores culturales de la Unión Soviética”. Entonces recurre una vez más a Whitman. Se trata de una carta en la que éste ponderaba las “características que vosotros rusos y nosotros americanos tenemos en común”. Neruda conocía bien la prosa de Whitman y había buscado en ella otros elementos con los que apuntalar el sentido de su apropiación: está citando una carta breve del 20 de diciembre de 1881 a un destinatario cuyo nombre se omite pero que residía en “Dresden, Saxony”<sup>110</sup>. Vale la pena detenerse un instante en ella para poder considerar el fundamento de la lectura *positiva* que hicieron de Whitman rusos y soviéticos. Por lo demás, es la última apelación explícita de Neruda a la doble tradición como tal, ese “deber de dialogar” del cual su poesía era el mejor ejemplo (a partir de allí, cambiará de estrategia, no de aliado). En la carta, Whitman le respondía a un literato que acababa de pedirle autorización para realizar una traducción de *Leaves of Grass* al ruso. Probablemente esa traducción nunca se concretó, por lo menos Stephan Stepanchev no la menciona en su exhaustivo “Walt Whitman in Russia”. Como sea, Whitman la

---

<sup>109</sup> *Walt Whitman, the Political Poet*, pp.253-255.

<sup>110</sup> “Two Letters”, *Prose Works*, [www.bartleby.com](http://www.bartleby.com)

autorizó de inmediato. Tenía razones de amplio alcance para hacerlo, es decir, razones proféticas. En sus últimos años había insistido en que el objetivo de los Estados Unidos era “the solidarity of the world” y que el primer movimiento a gran escala hacia una “internationality of people” pasaba necesariamente por una “internationality of poems”<sup>111</sup>. En la carta a su destinatario en Dresden afirmaba que “You Russians and we Americans”, tan distantes y tan distintos, tenían ambos una “historic and divine mission”, disponían de inmensas extensiones territoriales y, entre tantos asuntos irresueltos e informes, la certeza de que éstos constituían “preparations of an infinitely greater future”. Podemos leer allí una formidable antevisión de la Revolución Rusa. Especialmente en la medida en que Whitman entiende que su propia doctrina americana, “the fervent element of manly friendship”, es esencial también al pueblo ruso. Así, en tanto el anhelo último de *Leaves of Grass* era “such hearty comradeship, for individuals to begin with, and for all the nations of the earth as a result”, entonces concluye: “how happy I should be to get the hearing and emotional contact of the great Russian peoples”. Whitman estaba convencido de que iba a tener una gran audiencia. En “Starting from Paumanok” aseguró ver para sí, proyectada en el tiempo, “an audience interminable”<sup>112</sup>. Y, tal como supuso en la carta de 1881, su doctrina cordial de “hearty comradeship” alcanzó en Rusia altísimos niveles the “contacto emocional”. Quiso llegar a “los oídos” de esa gente, que su mensaje fuese *escuchado* por las masas que se estaban preparando para un “infinitely greater future”. Y así fue. Wilson Allen comenzó su reseña de 1977 sobre del libro de Maurice Mendelson señalando que, en efecto, “for many years Walt Whitman was probably more widely read in Russia than in his own country, and may be still”<sup>113</sup>

---

<sup>111</sup> Cfr. Erkkila, *Walt Whitman, the Political Poet*, p.322. Vale la pena recorder aquí la fórmula de Mariátegui citada en el capítulo anterior sobre la “Internacional del Pensamiento”. No es preciso forzar o tergiversar el pensamiento de Whitman para encontrar allí numerosas fuentes de inspiración socialista.

<sup>112</sup> *TCP*, p.51.

<sup>113</sup> Reseña del libro “*Life and Work of Walt Whitman: A Soviet View*, by Maurice Mendelson”, *American Literature*, Vol.49, N3, 1977, [www.jstor.org/stable/2925007](http://www.jstor.org/stable/2925007)

Antes de considerar los textos que permiten reconstruir la relación entre Neruda y Whitman después del *Canto General*, cabe una última consideración sobre la cuestión soviética. En *Los hijos del limo*, al referirse Octavio Paz a los poetas que “se afiliaron al Partido Comunista” (y de paso alude al *Canto General* como “lo peor de ese período”) entiende que

quisieron ser testimonio de la historia y la historia los ha borrado. Lo más grave no fue la falta de tensión poética, sino moral: los himnos y las odas a Stalin, Molotov y Mao —y los insultos más o menos rimados a Trostky, Tito y otros disidentes. Curioso realismo que, después de las revelaciones de Khrushchev, obliga a los autores a desdecirse. Las verdades de ayer son las mentiras de hoy.<sup>114</sup>

Está claro que Neruda no se desdijo, pero “la historia” tampoco “ha borrado” en retrospectiva ni siquiera lo más deleznable de su idealización y su proselitismo en verso. Si perdura es porque conserva *ese* testimonio y sus contradicciones, más concretamente la marca de lo que Alain Badiou llamó *el siglo*, cierta apropiación del “tiempo histórico”, cierta “visión genealógica de gran amplitud de los enfrentamientos políticos”<sup>115</sup>. Las “revelaciones de Khrushchev” calaron en Neruda más hondo de lo que se supone descentrando su proyecto de escritura y redefiniendo las modalidades en que ésta habría de asimilar en lo sucesivo la embestida histórica y otras formas, más o menos apocalípticas, del compromiso, la esperanza y la desilusión. Preferimos creer que las suyas fueron “decisiones infinitamente cargadas de sentido”, según se lee en la prosa introductoria a la sección “La arena traicionada”<sup>116</sup> del *Canto General*. Como sea, el cambio de ánimo, tono y forma es elocuente en el primer libro posterior al XX Congreso de PCUS, es decir, *Estavagario* (1958):

Si no pudimos ser unánimes  
moviendo tanto nuestras vidas,  
tal vez no hacer nada una vez,

---

<sup>114</sup> *Los hijos del limo*, p. 191.

<sup>115</sup> *El Siglo*, p.137.

<sup>116</sup> *Canto General*, p.155.

tal vez un gran silencio pueda  
interrumpir esta tristeza.<sup>117</sup>

La apoteótica certidumbre expresada en el “Yo Soy” del *Canto General* se vuelve paradójica, vacilación y contradicción, el voluntarismo colectivo se revierte en inacción y pereza, la disciplina se vuelve humorismo y capricho. El *ensemble* asentado en una teleología política y la articulación del Yo en el Nosotros se decantan hacia lo que Hernán Loyola denominó “praxis de fragmentación”<sup>118</sup>. Si el Partido lo había “hecho indestructible” ahora esa indestructibilidad debía ser refundada: “sentirse multitud y revivirse solo”<sup>119</sup>. Y “Pablo Neruda, el cronista de todas las cosas”, ya no sabe “qué ser”<sup>120</sup>, sino su “más perfido enemigo, Pablo Neruda”<sup>121</sup>. Hay que decir que Whitman no lo acompañó en *Estravagario* (título amargamente girondiano). De alguna manera, Neruda lo eximió del propio desasosiego: lo necesitaba inequívoco, positivo y vital para otras batallas.

Como Whitman y Mayakovski, Neruda había tenido su hombre de Estado: la presencia de Stalin en la poesía civil de Neruda y de muchos otros es un tema que no ha sido debidamente estudiado<sup>122</sup>. Sin deponer su filiación al Partido Comunista, después

---

<sup>117</sup> “A callarse”, *Obras Completas II*, p.631.

<sup>118</sup> “La otra escritura de Pablo Neruda”, *Nerudiana dispersa I*, p. 31.

<sup>119</sup> “Aquí vivimos”, *Obras completas II*, p.661.

<sup>120</sup> “Parentogénesis”, *Idem.*, p.652.

<sup>121</sup> “El miedo”, *Idem.*, p.643.

<sup>122</sup> Luis Cardoza y Aragón, antes de decir “Amo a Whitman al Norte, a Neruda austral”, había declarado amar también “la sinceridad de su canto a Stalin”. Neruda lo nombra por primera vez en “Nuevo canto de amor a Stalingrado”, de *Tercera Residencia* (1945), reivindicando su heroísmo bélico y capacidad estratégica. Luego, en la sección VII del *Canto General* (1950), después del notable poema sobre la tragedia del humo en las minas de Sewell, se lee: “Stalin alza, limpia, construye, fortifica, / preserva, mira, protege, alimenta, / pero también castiga. / Y esto es cuanto quería decirnos, camaradas: / hace falta el castigo”. No está claro quiénes serían las primeras víctimas del castigo necesario, pero ese último versito es punzante. Pocos años después hará, igual que Rafael Alberti, su réquiem en “Es ancho el nuevo mundo”, de *Las uvas y el viento* (1953), estableciendo el ápice de su veneración: “Hay que aprender de Stalin”, recomienda, “su sencillez y su sabiduría / su estructura / de bondadoso pan”. Es el estandarte de posguerra: “En sus últimos años la paloma, / la Paz, la errante rosa perseguida, / se detuvo en sus hombros y Stalin, el gigante, / la levantó a la altura de su frente. / Así vieron la paz los pueblos distantes”. Después del XX Congreso del PCUS (febrero de 1956), Neruda fue asumiendo las debidas rectificaciones del culto e incorporándolas a su poesía. En *Memorial de Isla Negra* (1964): “Saber es un dolor. Y lo supimos: / cada dato salido de la sombra / nos dio el padecimiento necesario”. Y de Stalin dirá: “aquel ingeniero del amor / construyó el pabellón de la desdicha”. En *Fin de mundo* (1968): “Yo fui férreo en este dolor / y registrando los tormentos / dentro de mi alma desollada / después de cargar con la muerte / me puse a cargar con la duda / y luego es mejor el olvido / para sostener la esperanza”. En *Elegía* (1971),

del XX Congreso, Neruda buscó el fundamento de la misma. Durante las celebraciones del 40º aniversario de la Revolución en Moscú, escribió su “Oda a Lenin”, que se publicó en *Navegaciones y regresos* (1959). El líder revolucionario no aparece en su dimensión épica, arengando a las masas después de volver del exilio, como en el célebre fotograma de *Oktubre* de Eisenstein, sino en un momento de remanso e introspección, “pescando en la transparencia / del lago Razliv (...) escuchando los pasos del viento y de la historia”<sup>123</sup>.

#### IV.5. DESPUÉS DE *CANTO GENERAL*

Se firmó la paz en Corea pero pocos meses después, en una página en homenaje a Gabriela Mistral publicada en 1954, decía Neruda: “en la hermosa tierra de nuestro hermano Walt Whitman un puñado de aventureros brutales prepara el desangramiento de la humanidad”<sup>124</sup>. Dos años después, en la “Oda a Walt Whitman”, volvió sobre el mismo estado de cosas, confiando por contrapartida en la perdurabilidad de *Leaves of Grass* y en el legado del “leñador”, que ciertamente no había despertado todavía:

Nuevos  
y crueles años en tu patria:  
persecuciones  
lágrimas,  
prisiones,  
armas envenenadas  
y guerras iracundas,  
no han aplastado  
la hierba de tu libro,  
el manantial vital

---

en el cual resuena abrumadoramente el castigo necesario: “La tierra se llenó con sus castigos, / cada jardín tenía un ahorcado”. En *Confieso que he vivido* (1973) Neruda saldó la cuestión en estos términos: “La íntima tragedia para nosotros los comunistas fue darnos cuenta de que, en diversos aspectos del problema Stalin, el enemigo tenía razón. A esta revelación que sacudió el alma, subsiguió un doloroso estado de conciencia. (...) Esta ha sido mi posición: por sobre las tinieblas, desconocidas para mí, de la época estaliniana, surgía ante mis ojos el primer Stalin, un hombre principista y bonachón, sobrio como un anacoreta, defensor titánico de la revolución rusa. Además, este pequeño hombre de grandes bigotes se agigantó en la guerra; con su nombre en los labios, el Ejército Rojo atacó y pulverizó la fortaleza de los demonios hitlerianos”.

<sup>123</sup> *Navegaciones y regresos*, p.75.

<sup>124</sup> “Mi saludo a Gabriela”, *Nerudiana dispersa* I, p. 959.

de su frescura.  
Y, ay!  
los  
que asesinaron  
a Lincoln  
ahora  
se acuestan en su cama,  
derribaron  
su sitial  
de olorosa madera  
y erigieron un trono  
por desventura y sangre  
salpicado.<sup>125</sup>

Whitman y el asesinato de Lincoln estuvieron presentes en Neruda a partir de 1958, es decir, a partir de Vietnam<sup>126</sup>. Tres artículos interesan en este contexto. El primero se titula “Quiénes mataron a Kennedy?”(1963)<sup>127</sup>. Neruda pensó inmediatamente, como muchos otros, en los paralelismos entre este asesinato y el de Lincoln, pero él lo hizo a través del discurso anual de Whitman. Inició su artículo con un extenso epígrafe tomado y traducido de ese texto, en el cual se describía el instante del asesinato y el pánico generalizado, en el entreacto de un vodevil que se estaba representando en el Teatro Ford de Washington: “Through the general hum following the stage pause, with the change of positions, came the muffled sound of a pistol-shot”<sup>128</sup>. Tan vívido es el relato (el cual había deslumbrado a Martí y “electrizado” a un joven Stuart Merrill) que Neruda supuso que Whitman, en calidad de periodista, había estado presente esa tarde: “el gran poeta era periodista y estaba allí, en el teatro, cuando por primera vez fue asesinado un presidente norteamericano”<sup>129</sup>. Como sea, Neruda

---

<sup>125</sup> *Nuevas odas elementales, Obras Completas II*, pp.431-432.

<sup>126</sup> La relectura de Whitman durante y después de la Guerra de Vietnam fue un hecho importante en la historia del whitmanismo norteamericano. Al comienzo de su libro, Betsy Erkkila se define como una mujer “who is herself no doubt reflecting and engaging the concerns of her own post-Vietnam era generation”, *Whitman the Political Poet*, p.1.

<sup>127</sup> “Quiénes mataron a Kennedy?”. Declaración difundida por radio y publicada en *El Siglo*, Santiago, 1/12/1963, *Nerudiana dispersa I*, pp. 1170-1175.

<sup>128</sup> “Death of Abraham Lincoln”, *Prose Works*, www.bartleby.com

<sup>129</sup> Lo cierto es que Whitman estaba desde hacía unos días en Nueva York. Allí, de hecho, recibió la noticia de la rendición del General Lee en Appomattox y cinco días después la noticia del asesinato. Folsom y Pierce destacaron la ironía: “Whitman, who spent most of the final two years of the the war in



conecta aquel magnicidio con el presente: “John Kennedy es el cuarto presidente que cae aniquilado por las mismas oscuras corrientes de la historia, por furiosas fuerzas regresivas”. El asesino de Lincoln, John Wilkes Booth, saltó del palco presidencial al escenario, se quebró una pierna al caer, pero encaró al público, gritó *sic semper tyrannis* e hizo literalmente, como si hubiese sido ensayado, mutis por el foro: “with neither slow nor very rapid pace diagonally across the back of the stage”. El asesinato de Kennedy *había sido ensayado*, pero sin heroísmo, cobarde y siniestramente: “la mano fue ocultada”. No consideraremos las expectativas de Neruda con respecto al presidente: “sosteniendo tesis contrarias al marxismo”, dice, “aprendió a respetar a la inmensa humanidad socialista”. En todo caso, concluye, “sus enemigos internos (...) comprendieron que el presidente Kennedy caminaba directamente en el sentido del entendimiento y de la paz, y no soportaron ese cambio”. Es decir, Kennedy llegó a encarnar por un instante el sentido emblemático que habían asumido Whitman y Lincoln para Neruda durante aquellos años. En 1966, en un discurso pronunciado en la ciudad de Concepción (Chile), Neruda contó una anécdota significativa: pocos días antes había hecho una lectura de sus poemas en Nueva York (para la cual le fue otorgada una visa que sus colegas cubanos no le perdonaron). Abrió el recital con unos versos de la sección 7 de “Song of the Exposition” que comienzan: “Away with themes of war! Away with war itself!”, y declaran que el infierno inenarrable de la guerra (“hell unpent”) es propio de tigres salvajes o lobos, “not reasoning men”. Aquella vieja apelación a la cordura humana, sigue Neruda, conmovió al auditorio neoyorquino:

la destrucción de las aldeas indefensas, el napalm quemando poblaciones vietnamitas, todo eso por la virtud de un poeta que vivió hace cien años, maldiciendo con su poesía la injusticia, fue palpable y visible para los que me escuchaban. Ojalá que así sean de perdurables mis versos, nuestros versos.<sup>130</sup>

---

the capital, was not there for its most traumatic and memorable events”, *Re-Scripting Walt Whitman*, p.91.

<sup>130</sup> “Al recibir el premio Atenea en Concepción”, *Nerudiana dispersa II*, p. 118.

Y ese mismo año escribió una página titulada “Doctrina de Estado” en la que insitió: “seguiré frecuentando a cuantos norteamericanos me revelen la continuidad de la gran tradición de Lincoln y Whitman”<sup>131</sup> .

En suma, Neruda pone a circular el nombre de Whitman en diversas coyunturas: Stalingrado, el Ku Klux Klan, el asesinato de Kennedy, las guerras de Corea y Vietnam. En 1969, un año después de la invasión soviética en Checoslovaquia, Neruda publica *Fin de mundo*, ciclo de poemas que hacen un balance apocalíptico de las últimas décadas: la fractura del horizonte revolucionario internacional y el incumplimiento de las metas de la modernidad política del siglo XX que habían fundado su proyecto épico-lírico en la década del ´40. En este prematuro testamento finisecular de Neruda el siglo XX es el siglo del exterminio, la mentira, el error y la Bomba, “el siglo comunicativo de las incomunicaciones”, “que cumple cien años / de picotear ojos heridos”, el siglo de la guerra y de la traición a la tradición democrática: “Lincoln y Whitman qué se hicieron? / (...) / Sin tener ni por qué ni cuándo / se deshonraron en Viet Nam”<sup>132</sup>. Aunque esta visión no aporta nada nuevo a lo ya expresado en la Oda, en prosas de circunstancia y algunos discursos, hay una mención particularmente significativa de Whitman en el poema titulado “El XIX”:

Walt Whitman no nos pertenece,  
se llama Siglo Diecinueve,  
pero nos sigue acompañando  
porque nadie nos acompaña.

Tras un recuento sombrío, Neruda cierra el ciclo de *Fin de mundo* con una complicada esperanza:

1970.  
Estos treinta años de crepúsculo  
que vienen, que se agregan solos  
al largo día, estallarán  
como cápsulas en el silencio,  
flores o fuego, no lo sé.

---

<sup>131</sup> “Doctrina de estado”, escrito a fines de 1966 y publicado en *El siglo*, 8/1/1967. *Nerudiana dispersa II*, p.126.

<sup>132</sup> *Fin de mundo*, p.50.

Pero algo debe germinar,  
crecer, latir entre nosotros.

El 30 de septiembre de 1970 el comité central del Partido Comunista de Chile designa a Neruda como su candidato a la presidencia. Poco después declina en favor de la candidatura de Salvador Allende y contribuye a la campaña. Allende gana las elecciones y Neruda es designado embajador en París: se había logrado en Chile el milagro de un gobierno socialista-revolucionario por vía democrática, la doble tradición que había fundamentado un momento decisivo de su obra poética. Inmediatamente después de la nacionalización de la banca, el cobre, el carbón y el nitrato en 1971 Richard Nixon promovió un boicot contra el gobierno de la Unidad Popular financiando las acciones que culminarían con el bombardeo a La Moneda y el suicidio de Allende. Y en esta última instancia, Neruda hará dos protestaciones críticas: una, ya mencionada, ante el PEN Club en Nueva York, y otra, recuperando el terceto y la rima de combate, en *Incitación al nixoncidio y alabanza de la revolución chilena* (1973) —“y que los exquisitos estéticos, que los hay todavía, se lleven una indigestión”<sup>133</sup>.

En su discurso ante el PEN Club, comenzó evocando una reunión en la que había participado recientemente como agregado diplomático para renegociar la deuda externa de su país. Establecido *ese* marco, Neruda desplaza la atención de su audiencia hacia la “deuda interior que pesa sobre nosotros los escritores de todas partes”<sup>134</sup>. Tras elogiar el crecimiento de las letras “en el Norte de América”, dirá la frase ya citada: “cuando apenas cumplí quince, descubría a Walt Whitman, mi más grande acreedor”. Los tres párrafos siguientes constituyen un alto tributo del viejo Neruda, resumiendo (en el doble sentido) su débito con la lección vital y las otras lecciones whitmanianas. Se reconoce “humilde servidor de un poeta que medía la tierra con pasos lentos y largos, deteniéndose en todas partes para amar y examinar, aprender, enseñar y admirar”. Lo

---

<sup>133</sup> *Incitación al nixoncidio y alabanza de la revolución chilena*, p.10

<sup>134</sup> “El albatros asesinado”, *Para nacer he nacido*, pp.441-446.

llama “moralista lírico”, “cantor torrencial y didáctico” y destaca su nacionalismo como “parte de un organismo universal”. Por último, el pasaje que ha dado título al presente capítulo:

Seguimos viviendo en una era whitmaniana, vemos a pesar de los dolores del parto la ascensión y la aparición de nuevos hombres y nuevas sociedades. El bardo se quejaba de la todopoderosa influencia europea que seguía alimentando la literatura de su época. En realidad era él, Walt Whitman, el protagonista de una personalidad realmente geográfica que se levantaba por primera vez en la historia con un nombre continentalmente americano. Las colonias de las naciones más brillantes han dejado siglos de silencio.

Neruda se refiere en ese mismo discurso a la crisis que se estaba viviendo en Chile: “los guerreros secretos se proveen de todas las armas para desviar nuestro destino”. Como es sabido la crisis se agudizó rápidamente. Se venían años de persecución y terror en las repúblicas del Cono Sur. Neruda estaba enfermo y no pudo concluir sus memorias, pero alcanzó a dictar un final que estaba lejos del que había soñado: “escribo estas rápidas líneas para mis memorias a sólo tres días de los hechos incalificables que llevaron a la muerte a mi gran compañero el presidente Allende”<sup>135</sup>. En enero de 1973, ocho meses antes del golpe, Neruda había lanzado desde Isla Negra su última proclama bajo la advocación de Whitman, ese poeta “que se llama Siglo XIX”, que “no nos pertenece”, pero seguía siendo el que, todavía, *acompañaba*. El ciclo iniciado en el Sur, cuando tocó la mano del poeta, se cierra en estos términos:

Es por acción de amor a mi país  
que te reclamo, hermano necesario,  
viejo Walt Whitman de la mano gris,

para que con tu apoyo extraordinario  
verso a verso matemos de raíz  
a Nixon, presidente sanguinario.<sup>136</sup>

---

<sup>135</sup> Idem., p.477.

<sup>136</sup> *Incitación al nixonicidio y alabanza de la revolución chilena*, p.13.

## V. JORGE LUIS BORGES O UNA EXTRAÑA CRIATURA

### V.1. WHITMAN EN GINEBRA Y EN ESPAÑA

Borges leyó las poesías de Whitman por primera vez en la ciudad de Ginebra, hacia 1916, en la traducción alemana de Johannes Schlaf (quizá el equivalente germano de la traducción de Vasseur). Inmediatamente encargó a una librería londinense un ejemplar en inglés: “todavía lo recuerdo”, escribió más de medio siglo después, “con aquella tapa verde”<sup>1</sup>. Al margen de cuanto pueda haber de legendario, es interesante esa anomalía idiomática (como su primera lectura supuestamente anglófona del *Quijote*). El *Sartor Resartus* de Carlyle lo había llevado a Schopenhauer y éste a enseñarse alemán a sí mismo. En posesión del idioma, Borges descubriría también a Heine y a los Expresionistas, en el contexto de un bachillerato *en francés* y de amistades entrañables, de la Gran Guerra y la Revolución Rusa. Estas adyacencias literarias, geopolíticas, biográficas y políglotas configuran el sentido de su primer contacto con Whitman y establecen algunos de los rasgos que determinarán su evolución.

Gay Wilson Allen señala que luego de las aproximaciones alemanas de mediados y fines del siglo XIX (como la ya mencionada en este trabajo de Ferdinand Freiligrath), el culto whitmaniano creció en las dos décadas siguientes: “the most ardent of his worshipers was Johannes Schlaf, a young poet, who made the promotion of Whitman his life-work”<sup>2</sup>. Borges descubre a Whitman filtrado por uno de sus tantos adoradores, y su reacción iba a ser igualmente devota: “durante un tiempo pensé que Whitman no sólo era un gran poeta sino el *único* poeta”<sup>3</sup>. Borges experimentó ese magnetismo excluyente en más de una oportunidad. En el último párrafo de “La Flor de Coleridge”, por ejemplo, dice: “durante muchos años yo creí que la casi infinita

---

<sup>1</sup> *Autobiografía*, p.47.

<sup>2</sup> *Walt Whitman Abroad*, p.1.

<sup>3</sup> *Autobiografía*, p.47.

literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Asens, fue De Quincey”<sup>4</sup>. Pero a partir de la publicación de las *Cartas del fervor* (la correspondencia que Borges mantuvo entre sus veinte y veinticuatro años con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda), sabemos que el plazo durante el cual Whitman agotó en exclusividad las posibilidades de la poesía fue más bien breve. En todo caso, que la inmediata adhesión incondicional entraría en crisis poco después, iniciando un vaivén entre la gratitud y la crítica que define la dinámica interna de su recepción.

Intentaremos consignar aquí las diversas escalas del proceso iniciado en Ginebra en 1916 en el marco de una vaga moción moscovita, utópica y pacifista, continuado menos idílicamente en España (“llegó de Suiza borracho de Whitman”, dijo Guillermo De Torre<sup>5</sup>), retomado tras su regreso a Buenos Aires y prolongándose de allí en más como ese doble movimiento en el cual “Walt Whitman” dejaría de ser el nombre propio de una profesión incondicional de fe literaria para convertirse en una *discusión* en torno a la “casi infinita literatura” comprendida en su nombre. Una discusión en buena medida modulada *en contra* de otras formas de la recepción. Pero la gratitud y el homenaje se mantuvieron hasta el final de su vida y obra. La pieza titulada “Música Griega”, fechada en marzo de 1985, acaso su último poema, así lo indica: “Mientras dure esta música, mereceremos tu gran voz, Walt Whitman”<sup>6</sup>.

En líneas generales, se invierte el proceso observado en Pablo Neruda y el que observaremos en León Felipe. Borges sustrae a *su* Whitman de la dimensión política positiva, que en virtud de los contextos en los que esa sustracción sucede se diría que constituye una forma negativa de politizarlo: Borges lo destituye como héroe ideológico-poético y elabora a partir de esa destitución su rehabilitación estética de

---

<sup>4</sup> *Obras completas* II, p.19.

<sup>5</sup> Citado por María Esther Vazquez, *Borges, esplendor y derrota*, p. 63.

<sup>6</sup> *Textos recobrados* III, p.242

Whitman como clásico moderno experimental. Este proceso culmina parcialmente en el contexto de la inmediata segunda posguerra, con el ensayo titulado “Valèry como símbolo” (1945), a saber: en desmedro de Whitman como tal. Pero se había iniciado veinticinco años antes en Sevilla, después de haber publicado en la revista “Grecia”, el último día de 1919, su primer poema: el “Himno al mar”, en el cual, según reconoció, “hacía todo lo posible por ser Walt Whitman”<sup>7</sup>. Es decir, Borges inicia su relación en el plano de la identificación, para luego reelaborarlo en el plano del desdoblamiento. El himno en cuestión era un digno ejercicio juvenil de júbilo oceánico que habría pertenecido al segundo volumen del cual renegó, el legendario *Himnos rojos* o *Ritmos rojos*, concebido al calor (y color) de la Revolución Rusa en deliberado contraste cromático-ideológico acaso con el “verso azul” de los modernistas. Ambos *himnos*, entonces, el whitmaniano y el bolchevique, convergen en el imaginario lírico-civil del primerísimo Borges y se hallan en consonancia un tanto volátil con las más consistentes lecturas soviéticas de aquellos años. Interesa ahora su propia autocrítica de aquel poema publicado en Sevilla: “años más tarde, cuando encontré la frase de Arnold Bennett *grandilocuente de tercera*, entendí de inmediato a qué se refería”<sup>8</sup>. Y, en esa línea, es significativo que señalara en otra oportunidad que su canto marítimo “quería parecerse a Walt Whitman y lograba parecerse a Santos Chocano”<sup>9</sup>. En fin, contra *ese* whitmanismo grandilocuente, en el cual insensatamente él mismo había incurrido, se irá perfilando su postura.

La comprensión que Borges tenía entonces de lo que sucedía en la URSS, comparada con la que por aquellos años tuvieron otros jóvenes hispanoamericanos como por ejemplo José Carlos Mariátegui (cinco años mayor), deriva de cierta “moda” europea a la cual se sumaron él y sus compañeros ginebrinos, aquella a la que se refiere,

---

<sup>7</sup> *Autobiografía*, p.53. “Himno al mar”, *Textos recobrados I*, pp.30-32.

<sup>8</sup> *Autobiografía*, p.54.

<sup>9</sup> Conversación con César Fernández Moreno citada por Rodríguez Monegal, Emir: *Borges por él mismo*, p.179.

por ejemplo, José Carlos Mariátegui en un texto titulado “La revolución rusa”<sup>10</sup>. Como es sabido, la episódica adhesión de Borges a la causa “comunista” (él prefirió desde el comienzo no usar *esa* palabra) sería compensada por un definitivo rechazo parejamente visceral. Veamos algunos testimonios y el papel específico que le tocó a Whitman.

El 12 de enero de 1920 Borges le escribe a Abramowicz desde Sevilla: “Estoy de acuerdo contigo en lo del bolchevismo. Es una sucia gentuza de arribistas, que llegarán y harán de la Vida una inmundicia moral mediocre y monótona”<sup>11</sup>. Más adelante en la misma carta esboza para el amigo Maurice un conciso cuadro de época histórico-literaria: “todo este movimiento ultraísta español es pariente cercano del expresionismo alemán y del futurismo italiano. Para mí, el Maestro sigue siendo Walt Whitman”. Una prosa poética titulada “Paréntesis pasional” (publicada ese mismo año en la revista “Grecia”) expresa la continuidad del magisterio whitmaniano, incluso en cierta línea sensualista que sería removida de su poesía venidera. Allí se menciona al poeta norteamericano en una curiosa salutación romano-dionisiaca que es otra síntesis de época: “¡Evohé! (salve, amigos lejanos, Whitman, Isaac, Adriano, Abramowicz, Johannes Becher...)”<sup>12</sup>. Años después, Borges bromeará que aquellos amigos lejanos reunidos en torno a la revista (Isaac, Adriano) se habían propuesto renovar la literatura, “rama del arte de la que no entendían absolutamente nada”<sup>13</sup>. Pero el 20 de agosto, doblemente desengañado, le confía al camarada ginebrino: “ya no creo en ninguna utopía, ni maximalista whitmaniana, ni de ninguna otra clase”. Conforme Whitman seguiría siendo su “amigo lejano” y “Maestro”, ahora inicia su ofensiva contra la retórica grandilocuente de los heraldos del humanismo whitmaniano. En diciembre, desde Palma de Mallorca, a propósito de Romain Rolland, lo hará en estos términos: “la

---

<sup>10</sup> “La escena contemporánea” (Lima, 1923), *Textos básicos*, pp. 271 y ss.

<sup>11</sup> *Cartas de fervor*, p.73.

<sup>12</sup> *Textos recobrados I*, p.33.

<sup>13</sup> *Autobiografía*, p.54.



descendencia de Whitman me fastidia. ¡Yanqui funesto!”<sup>14</sup>. El encono por la descendencia (francesa), que se hará sentir en textos y contextos sucesivos, se desplaza eventualmente hacia la variante italiana de la misma: el Futurismo le parecía “Whitman mal traducido al italiano”<sup>15</sup>. Pero se deja convencer en la variante alemana: en otro artículo de 1920, por ejemplo, Borges señaló el “cimental whitmanismo” de Wilhelm Klemm, relacionándolo también con “exaltaciones de oratoria maximalista”<sup>16</sup>. En otra nota publicada en la revista sevillana con el título “Lírica expresionista: síntesis”, Borges define la inspiración del movimiento alemán en estos términos: “Su fuente la constituye esa visión ciclópea y atlética del pluriverso que ritmara Walt Whitman”<sup>17</sup>. Precisamente ese pluriverso ciclópeo y atlético terminó por resultarle poco menos que insufrible, pero le facilitaría más de una oportunidad para definir sus ideas en torno a *Leaves of Grass* y elaborar, por contrapartida, uno de los asuntos cruciales de su propia obra: lo que Jaime Alazraki llamó el “microcosmo panteísta”<sup>18</sup>.

Durante los años en Ginebra y España (1916-1920), entonces, Whitman había sido de alguna manera el centro del canon para Borges, el punto de referencia al que remitían, por afinidad, tergiversación o contraste, prácticamente todos los asuntos literarios del momento y de la escena política internacional. No sólo su propia decisión de haber hecho “todo lo posible por ser Walt Whitman”, sino el Bolchevismo, el Maximalismo, el Ultraísmo, la tradición francesa, el Futurismo y el Expresionismo fueron evaluados en términos whitmanianos. Con el tiempo, la biblioteca borgeana

---

<sup>14</sup> *Cartas del fervor*, p.131. Borges debió haber leído una nota de Romain Rolland, traducida como “To the writers of America. Letter to *The Seven Arts*, New York, October, 1916”, que se publicó en la *Revue Mensuelle* de Ginebra en febrero de 1916, incluida luego en *The Forerunners* (1923). El fastidio de Borges tal vez responde a la última frase de esa carta. En medio de la crisis europea durante la Primera Guerra, Rolland confía en la nueva civilización americana: “All that comes down to you from the past”, concluye, “is a voice like the sound of many waters, the voice of a great herald, whose work seems a homeric foreshadowing of the task that awaits you. I speak of the American master, Walt Whitman”, *The Forerunners*, p. 54, <http://books.google.com.ar>

<sup>15</sup> “Crítica del paisaje”, *Cosmópolis* (Madrid), octubre de 1921, *Textos recobrados I*, p.124.

<sup>16</sup> “Lírica expresionista: Wilhelm Klemm”, *Textos recobrados I*, pp.89- 92.

<sup>17</sup> *Textos recobrados I*, p.66-67.

<sup>18</sup> *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, pp.90-100. Véase también Barrenechea, Ana María: “El Panteísmo y la personalidad”, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, pp.75 y ss.

llegaría a ser una de las más eclécticas y fascinantes del siglo XX y Whitman siguió teniendo en ella la preponderancia estratégica que tuvo en los primeros años.

Antes de considerar los textos de Borges que aluden a Whitman a partir de su regreso a Buenos Aires, conviene reconstruir algunos elementos de su mirada tardía respecto de aquel adolescente que hacía su bachillerato en Ginebra. Interesa su retrospectiva autobiográfica sobre ese período, el desdoblamiento que establece especialmente a propósito de la continuidad y discontinuidad de su relación con Whitman. Durante la década de 1960, Borges volvió una y otra vez sobre este tema en su rutina de conferencista por universidades de Estados Unidos, escribió el soneto “Camden, 1892”, lo evocó reiteradamente en conversaciones y al fin dio a conocer su selección, traducción y prólogo a *Leaves of Grass* en 1969<sup>19</sup>. El testimonio más significativo sobre este punto en particular será su relato “El otro”, publicado en *El libro de arena* (1975), pero cuya escena se sitúa a fines de la década en que se escribieron los textos y conferencias que llamaríamos del revisionismo whitmaniano: febrero de 1969.

En 1961, Borges pronunció en la Universidad de Texas una conferencia titulada “The achievements of Walt Whitman”, en la cual rememoraba la primera lectura en alemán y la conversión inmediata a su credo y su estética, pero introduciendo (entre paréntesis en el texto) un cambio de perspectiva en el cual insistirá en aquellos años, como variaciones sobre un tema:

I read it and I felt quite overwhelmed, overwhelmed like the rest of mankind. Now, when a young man reads a great poet, (many poets seem to him great and do not loom quite so large afterwards) he falls into thinking that that poet at last, at long last, discovered how poetry should be written.<sup>20</sup>

En 1967, Borges viajó a Harvard para ocupar la cátedra Charles Eliot Norton. En una de las *Norton Lectures*, que fue traducida como “Credo de poeta”, se refirió de nuevo a

---

<sup>19</sup> El proyecto de traducir a Whitman data por lo menos de 1927, según un anuncio publicado en el número 38 de la revista *Martín Fierro* (26 de febrero de 1927). Cfr. Vaccaro, Alejandro: *Borges, vida y literatura*, p.201.

<sup>20</sup> T.Jaen, Didier: *Borges y Whitman, Hispania* (1967), <http://www.jstor.org/stable/336246>.

Whitman y a su lectura ginebrina. Había razones autobiográficas o mitobiográficas intrincadas para que aquella abrumadora grandeza hubiese entrado en crisis “afterwards”:

Debió de ser en 1916 cuando accedía a Walt Whitman y entonces sentí vergüenza de mi infelicidad. Sentí vergüenza, pues había intentado ser aún más infeliz gracias a la lectura de Dostoievsky. Ahora, cuando lo he vuelto a leer a Walt Whitman, y también algunas biografías suyas, supongo que quizá cuando Walt Whitman leía sus “Hojas de hierba” se decía a sí mismo: *Oh! If only I were Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son!* Porque indudablemente extrajo a Walt Whitman de sí mismo: una especie de proyección fantástica.<sup>21</sup>

“Oh, if I only were...”, le agrega Borges al emblemático verso de “Song of Myself, 24”, volviendo desiderativa lo que en el original es una afirmación cabal: esa conversión modal es particularmente significativa. Borges desarma el mito cósmico y ciudadano de Whitman porque Whitman había desarmado su íntimo mito de adolescente atormentado por las culpas de Stavrogin y el castigo de Raskolnikov. Dostoyevski y Whitman polarizaban la desdicha y la dicha. Borges no olvidó la experiencia de semejante lectura en simultáneo y, según veremos, la integró en ulteriores consideraciones respecto del tema de la “felicidad”. Revisitando al poeta norteamericano, Borges revisaba también, con piadoso desencanto, al adolescente que había sentido una vez su influjo avasallante. El 30 de enero de 1968 dictó una conferencia en la Universidad de Chicago en la cual utiliza todo su repertorio de ideas sobre Whitman. Nos interesa por lo pronto el título de la misma, que parece casi un anagrama simbólico: “Walt Whitman: Man and Myth”<sup>22</sup>.

Vale la pena detenerse en el relato “El otro”, especialmente en un pasaje de la discusión que Borges (el viejo, el narrador de la historia) mantiene con Borges (el joven, el interlocutor) en un banco que está en dos lugares y en dos tiempos y que tal vez fue un sueño para alguna de las mitades de sí mismo: al norte de Boston, en Cambridge, sede de la Universidad de Harvard, frente al río Charles —y en Ginebra, a

---

<sup>21</sup> *Arte poética*, p.126.

<sup>22</sup> *Critical Inquiry* (Jun., 1975), <http://www.jstor.org/stable/1342843>

unos pasos del Ródano. Hablan de historia y literatura, vale decir, de la Revolución Rusa, de Dostoyevski y de Walt Whitman. Dice el mayor: “Ahora, las cosas andan mal. Rusia se está apoderando del planeta”<sup>23</sup>. Imperturbable ante esa visión del imperialismo soviético el joven le cuenta al viejo que está preparando un libro que se titulará *Himnos* (o *Ritmos*) *Rojos*, los cuales entonaban “la fraternidad de todos los hombres”. La fraternidad bolchevique y la derivada de *Leaves of Grass* se habían unido un instante, según vimos, en términos de utopía “maximalista whitmaniana” —de la que ya se había desilusionado en 1920. Borges recupera ese instante para oponerle ahora el amargo medio siglo que le siguió. Entonces el viejo *le* (se) pregunta “si verdaderamente se sentía hermano de todos los hombres”; hermano, por ejemplo, “de todos los empresarios de pompas fúnebres, de todos los carteros, de todos los buzos, de todos los que viven en la acera de los números pares, de todos los afónicos, etcétera”. Esta enumeración remite inmediatamente a la enciclopedia china citada en “El idioma analítico de John Wilkins”, esa que, como escribió Foucault en el primer párrafo de *Las palabras y las cosas*, provoca una risa que sacude “todo lo familiar al pensamiento”<sup>24</sup>. También nos remite a los adelantos topográficos de Argentino Daneri para su poema *La Tierra* (y asimismo a la risa que dan)<sup>25</sup>. Es decir, remite a un asunto que Borges trabajó en distintos registros y a partir de distintos supuestos: la arbitrariedad esencialmente idiomática de toda organización racional de una realidad esencialmente incognoscible e inaprensible —“harto compleja para la simplicidad de los hombres”<sup>26</sup>, dirá también. Esa idea que los metafísicos de Tlön habían convertido en dogma, en algo como la ultra-teoría de la anti-

---

<sup>23</sup> “El otro”, *Obras completas III*, pp.11-16.

<sup>24</sup> *Las palabras y las cosas*, p. 1.

<sup>25</sup> “Este se proponía versificar toda la redondez del planeta; en 1941 ya había despachado unas hectáreas del Estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton”, “El Aleph”, *Obras completas I*, p.620.

<sup>26</sup> *Obras completas II*, p.185.

teoría: “un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos”<sup>27</sup>.

Lo dicho en el capítulo anterior sobre el “canto omnívoro” obra como contrapunto en este contexto. Borges ensaya la reducción al absurdo analítica, lógico-matemática y metafísica de ese insaciable apetito y del método observado para satisfacerlo. Su impugnación de la fraternidad bolchevique y de la noción ideológica de “masa” se inscribe en las consecuencias del mismo razonamiento, ya sea apócrifamente chinesco, tlöniano o cabalístico. Borges termina desengañando al progresista que fue una vez con una dosis aguda del conservadurista que terminó siendo: “tu masa de oprimidos y de parias no es más que una abstracción. Sólo los individuos existen, si es que existe alguien”. Habría una doble dimensión epistemológica y política indisociable en el escepticismo borgeano. Si la primera nos reenvía a textos como “El idioma analítico de John Wilkins” y a las doctrinas de Tlön, la segunda a otros como “Nuestro pobre individualismo” o a los argumentos que Borges usó en contra del comunismo y del nazismo en diversas oportunidades: el Estado es una entelequia no menos abstracto que la masa de oprimidos y usurpa la esfera de los actos individuales —si es que alguien existe. Las dos dimensiones del escepticismo se conjugan en “El otro”.

La deriva de la charla los lleva, por fin, a hablar de Whitman, y el punto del disenso entre “ambos” es el mismo que había señalado Borges en el fragmento citado de las “Norton Lectures” (dictadas en la ciudad de Cambridge, allí donde dos años después ocurriría la mitad de la epifanía sincrónica mientras la otra mitad sucedía en Ginebra):

...él [el joven Borges] había repetido con fervor, ahora lo recuerdo, aquella breve pieza en la que Walt Whitman rememora una compartida noche ante el mar, en que fue realmente feliz.

-Si Whitman la ha cantado —observé— es porque la deseaba y no sucedió. El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho.

Se quedó mirándome.

-Usted no lo conoce —exclamó—. Whitman es incapaz de mentir.

---

<sup>27</sup> *Obras completas* I, p. 436.

Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos.

Al margen del memorable “usted no lo conoce” del joven Borges, Whitman es la piedra de toque del relato, es la disensión que convence al viejo de la posibilidad de establecer un entendimiento y continuidad histórica consigo mismo: no sólo Whitman *era* capaz de mentir, *esa* mentira será, escribió Borges también en 1969: “el experimento más audaz y más vasto que la historia de la literatura registra”<sup>28</sup>. “Ganancia”, entonces, es el giro crítico que descomprímete un instante al yo lírico del yo histórico: la diferencia entre descifrar el enigma de un escritor y haber trabado con él una amistad confidente (recordemos el “salve, amigos lejanos” de “Paréntesis pasional”). Refutado el fraterno y solidario “all-embracing man” que decía Lunacharski, tocaba ahora resolver la otra parte incómoda del mito: la “breve pieza” evocada por el joven Borges en la que Whitman “rememora una compartida noche ante el mar” es la titulada “When I Heard at the Close of the Day”, cuyo final hemos citado en el apartado sobre la cuestión sexual. Desde luego, es deliberada la elección de *ese* poema (cuyo título no se revela) de la sección “Calamus” para negar hacia el pasado “la historia del hecho” (concretamente la plausible homosexualidad que en él se expresa), que no para impedirla como “manifestación de un anhelo”. *Oh, si yo sólo fuese Walt Whitman!*... le hacía decir Borges en su conferencia. Whitman, el hombre, sería en principio un homosexual reprimido o impedido, esa parte del “que quería ser y no fue”<sup>29</sup>. La sexualidad en cualquiera de sus variantes era perfectamente válida como proyección de sí mismo, es decir, como “estímulo” o como “teoría”, según los términos que usó Borges para aludir también al democratismo whitmaniano<sup>30</sup>. Acaso justificado por ese deslinde, Borges

---

<sup>28</sup> “Prólogo” a *Hojas de Hierba, Obras completas IV*, p.158.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Cuando en una de las preguntas que integran el extenso cuestionario realizado por Waldemar Verdugo-Fuentes a Borges en México se tocó el tema del compromiso político del escritor moderno, éste pensó en

tradujo el poema en cuestión sin deformar *los hechos*: el hablante de “When I Heard...” declara no haber sido feliz con la fama ni el éxito, que sólo cuando se levantó al alba, miró la luna y la mañana iluminada y caminó por la playa y se bañó desnudo en el mar y vio la salida del sol —y “cuando pensé que mi querido amigo, mi amante, / estaba ya en camino, entonces fui feliz”. El final del poema, en traducción de Borges, dice así:

Pues aquél, a quien amo, estaba dormido a mi lado bajo  
la misma manta en la noche fresca,  
Bajo la quieta luna del otoño su rostro me miraba,  
Y su brazo descansaba sobre mi pecho, y aquella noche  
fui feliz<sup>31</sup>.

En suma, dos variables importantes de la recepción de Whitman en el mundo de habla hispana (homosexualidad y comunismo) inciden directamente en la configuración borgeana: no son variables declinadas, sino consideradas como tales y discutidas, de alguna manera, resueltas.

## V.2. LA PORFÍA

En el prólogo de 1969 a *Fervor de Buenos Aires* escribía Borges refiriéndose a “aquel muchacho”, pero ya no el de Ginebra en 1916 sino al recientemente repatriado: “somos el mismo (...), los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman”<sup>32</sup>. En “Líneas que pude haber escrito y perdido hacia 1922”, es decir, escrito y perdido poco después de regresar de Europa, Borges vuelve a mencionar a Whitman, “cuyo

---

Whitman: “Aquello del arte comprometido puede sernos útil para dar un estímulo a la creación de los artistas, porque es la creencia en la democracia lo que hace que Whitman produzca los poemas que todos conocemos”, *En voz de Borges*, p.72. En uno de sus últimos textos, el prólogo a *Los conjurados*, firmado el 9 de enero de 1985, Borges prefería pensar la cuestión en estos términos: “Las teorías pueden ser admirables estímulos (recordemos a Whitman) pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo”, *Obras completas III*, p.455.

<sup>31</sup> *Hojas de hierba*, p.146-147. Como sea, la “homosexualidad” siempre estuvo para Borges dentro del terreno de lo “unmentionable”, para usar de nuevo la expresión de Whitman. Véase una excelente aproximación a este tema, que incluye el caso de Oscar Wilde y los juicios por “sodomía”, en Balderston, Daniel: “The *Fecal Dialectic*: Homosexual Panic and the Origin of Writing in Borges”, [www.borges.pitt.edu](http://www.borges.pitt.edu)

<sup>32</sup> *Obras completas I*, p.13.

nombre es el universo”, pero ahora en medio una enumeración que concluye preguntando “¿soy yo esas cosas y las otras / o son llaves secretas y arduas álgebras / de lo que no sabremos nunca?”<sup>33</sup>. Entre Whitman como epítome del universo y su devoción por el *amigo* y *Maestro* de las cartas a Abramowicz, se interpone ahora el universo conjetural del agnóstico. “Esas cosas y las otras” que habían sido su vida hacia 1922, en especial el Ultraísmo y Walt Whitman, iban a ser puestas a prueba. Whitman es partícipe y vehículo del movimiento de continuidad y discontinuidad consigo mismo que emprende Borges a fines de la década del ‘60. Según indica en el prólogo de su “primer” libro, la continuidad se establece claramente a partir de *Fervor de Buenos Aires* (“somos el mismo”) pero, según advertimos también en “El otro”, la discontinuidad quedará incorporada al mismo tiempo como tema literario (“Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos”).

En otro de los poemas de *Fervor de Buenos Aires* Borges hablaba de “la tremenda conjetura / de Schopenhauer y de Berkeley”<sup>34</sup>. En un ensayo de aquellos años titulado “La nadería de la personalidad”<sup>35</sup>, Whitman, cuyo nombre *era* el universo, había sido sometido a la prueba de ácido de tal conjetura, es decir, a sus tremendas consecuencias que Borges aplicó al dominio de la subjetividad, la representación literaria de la realidad y el sentimiento del espacio-tiempo. Este ensayo señala otro momento particular en el vaivén evolutivo de su whitmanismo: el Yo lírico-masivo por antonomasia de la poesía moderna quedará metafísicamente refutado<sup>36</sup>. Borges se había

---

<sup>33</sup> Idem., p.51.

<sup>34</sup> Idem., p.38.

<sup>35</sup> Publicado en el número debut de *Proa* (agosto, 1922), e incorporado en *Inquisiciones* (1925), pp.92-108.

<sup>36</sup> En “La encrucijada de Berkeley”, también incluido en *Inquisiciones*, Borges expone la premisa filosófica (*Esse rerum est percipi*) a partir de la cual había que decretar “la absoluta nadería de esas anuchurosas palabras: *Yo, Espacio, Tiempo...*”, p., 126. Borges seguirá trabajando en ese plano hasta dar con uno de sus más grandes ensayos, “Nueva refutación del tiempo” (1946), en cuyo emblemático último párrafo reconoció para siempre la lúdica amargura que orienta estos asuntos: “Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos (...). El mundo desgraciadamente es real, yo desgraciadamente soy Borges”, *Obras completas* II.p.148-149. Una especie de idealismo de combate le permite a Borges negar el yo, el tiempo y el espacio, formular desde allí una cierta cosmovisión, criticar a Whitman y explorar las posibilidades estéticas de la metafísica, pero



propuesto “abatir la excepcional preeminencia que hoy suele adjudicarse al yo” utilizando diversos contraejemplos. Se considera también “el vía crucis por donde se encaminan fatalmente los idólatras de su yo” (el primer verso de “Song of Myself” pareciera la divisa de esa idolatría). La argumentación es la siguiente: puesto que, como señala el estribillo del texto, “no hay yo de conjunto”, puesto que cualquier estado de ánimo de una serie cualquiera “puede formar, en su breve plazo absoluto, nuestra esencialidad”, entonces, en términos literarios, “procurar expresarse y querer expresar la vida entera, son una y la misma cosa”. La identidad se afirma y disgrega en una duración instantánea en perpetua evanescencia y la voluntad de expresar, como dirían después los filósofos de Tlön, “todos los aspectos” de cualquier sistema, conduce a un absurdo lógico: “afanosa y jadeante correría entre el envión del tiempo y el hombre, quien a semejanza de Aquiles en la preclara adivinanza que formuló Zenón de Elea, siempre se verá rezagado”. Postulada la inexistencia del yo, licuado el compendio que llamamos personalidad como una ilusión o una emergencia meramente pronominal y establecida la inoperancia estética resultante de su inexistencia probada, Borges arremete contra el Maestro. Y la visión “atlética y ciclópea del pluriverso” caduca, mejor, se convierte en una porfía de titánicas dimensiones:

Whitman fue el primer Atlante que intentó realizar esa porfía y se echó el mundo auestas. Creía que bastaba enumerar los nombres de las cosas, para que en seguida se tantease lo únicas y sorprendentes que son. Por eso, en sus poemas, junto a mucha bella retórica, se enristran gárrulas series de palabras, a veces calcos de textos de Geografía o de Historia, que inflaman enhiestos signos de admiración, y remedan altísimos entusiasmos. De Whitman acá, muchos se han enredado en esa misma falacia.

Borges ironiza sobre varios tópicos whitmanianos: las “vértebras enormes” de su columna atlántica, la enumeración prolija al servicio de una causa inconcebible e

---

en última instancia, prosaica, desgraciadamente, el yo es real y finito: quizá de esta última confirmación hayan surgido sus mejores poemas, que no sus mejores sistemas imaginarios.

incapaz de dar cuenta de la individualidad específica de los objetos y los seres, la profusión enciclopédica de “Salut au monde!” y de los que se habían enredado hasta 1922 en proyectos afines, podríamos agregar, neoclásico-romántico-modernistas.

Borges se servirá del mismo principio poco después, también en desmedro de Whitman pero esta vez, curiosamente, en beneficio de Ramón Gómez de la Serna. Se trata de una reseña al libro *La Sagrada Cripta del Pombo* publicada en 1924 en la revista *Inicial*. Borges pudo prescindir de Whitman para hablar de Gómez de la Serna (que dicho sea de paso detestaba a Whitman<sup>37</sup>). Prefirió dejar constancia de la incomodidad de eso que luego definió como una “casi incoherente pero titánica vocación de felicidad”<sup>38</sup>. Pero antes de mencionar en la reseña al poeta de *Leaves of Grass*, Borges hacía una observación que lo implicaba directamente (más que al propio greguerista) y que establece acaso por primera vez en su obra la línea de pensamiento y la imaginería referencial que concluiría en la síntesis del infinito whitmaniano, el anverso absoluto de su porfía de Atlante lírico, el “microcosmo panteísta”: el Aleph. Concretamente, Borges se pregunta: “¿Qué signo puede recoger en su abreviatura el sentido de la tarea de Ramón? Yo pondría sobre ella el signo Alef, que en la matemática nueva es el señalador del infinito guarismo que abarca los demás”<sup>39</sup>. El signo cabalístico (pero aquí de aritmética avanzada y todavía con una f final), la parábola de Zenón y la falacia de toda enumeración parcial de un conjunto irreductible, constituyen fórmulas parciales de un problema constituido en sucesivas aproximaciones a Whitman. Contra lo que habría de ser la crónica nerudiana “de todas las cosas” y la ingenua prepotencia

---

<sup>37</sup> En el prólogo a su biografía de Poe, luego de citar un poema de Amado Nervo en el que Whitman era tildado de “viejo vanidoso” y “pavo de Manhattan”, Gómez de la Serna se despacha con una serie memorable de improperios: “vagabundo hedonista”, lo llama, “falso capitán del ejército de salvación”, “el abuelete —desposeído del poematismo homérico—, se ha quedado con la multitud, pues es inofensivoregonador de la feria, solizador bonancible”, *Edgar Poe. El genio de América*, p.20.

<sup>38</sup> “Valéry como símbolo”, *Obras completas II*, p. 64.

<sup>39</sup> *Inquisiciones*, p.135-138.

mimética de Argentino Daneri, se establece la implosiva abreviatura borgeana: el verso, la palabra, la sílaba, la letra que cifra el universo.<sup>40</sup>

La reseña de *La Sagrada Cripta del Pombo* prosigue indicando el tema que interesa ahora particularmente:

Ramón ha inventariado el mundo, incluyendo en sus páginas no los sucesos ejemplares de la aventura humana, según es uso de poesía, sino la ansiosa descripción de cada una de las cosas cuyo agrupamiento es el mundo. (...) Se encariña con ellas, las acaricia y las requiebra, pero la satisfacción que le dan es suelta y sin prejuicio de unidad. En esa independencia de su querer estriba la esencial distinción que lo separa de Walt Whitman.

La “falacia” y la “porfía” a las que aludía Borges en “La nadería de la personalidad” se replantean como una crítica al “prejuicio de unidad” con respecto a un conglomerado infinito que desemboca necesariamente en retoricismo mecánico. En uno de los diálogos con Osvaldo Ferrari, Borges reconocía haber tenido “escasa fortuna” con D.H.Lawrence<sup>41</sup>. No sabemos si en 1924 había leído *Studies in Classic American Literature*, publicado un año antes en Nueva York, pero es notable la sintonía entre la crítica borgeana al “prejuicio de unidad” en Whitman y aquello que Lawrence llamó “uncomfortable universalization” (Gómez de la Serna, en el prólogo recién citado, también hizo constar que “Whitman ingenuizó lo universal”<sup>42</sup>). Pero si Borges apelaba a la paradoja y a cierta mística matemática del significado para poner de manifiesto esa incomodidad, Lawrence lo hace recurriendo al más puro y humorístico sentido común: “Walter, leave off. You are not HE. You are just a limited Walter. (...) «I embrace all», says Whitman. «I weave all things into myself». Do you really! There can't be much

---

<sup>40</sup> Véase, para ilustrar ese orden de contracción progresiva (sintagmático, lexemático, morfológico y alfabético): “El espejo y la máscara” (*El libro de arena*), “Parábola del Palacio” (*El hacedor*), “Las ruinas circulares” (*Ficciones*) y “El Golem” (*El hacedor*). Véase también Sosnowsky, Saúl: *Borges y la cábala. La búsqueda del verbo*.

<sup>41</sup> *Diálogos*, p.248.

<sup>42</sup> *Op.cit.*, p.21.

left of you when you`ve done. When you`ve cooked the awful pudding of One Identity”

43

Respecto de la “esencial distinción” que separaba a Walt de Ramón cabe destacar también un pasaje del cuento “Deutches Requiem” (1946). El narrador, Otto Dietrich zur Linde, es una especie de torturador ilustrado del campo de concentración de Tarnowikz. En un momento de su monólogo, refiriéndose al “insigne poeta David Jerusalem” (uno de los “intelectuales judíos” del campo, que se suicida) dice: “Creo recordar que Albert Soergel, en la obra *Dichtung der Zeit*, lo equipara con Whitman. La comparación no es feliz; Whitman celebra el universo de modo previo, general, casi indiferente; Jerusalem se alegra de cada cosa, con minucioso amor. No comete jamás enumeraciones, catálogos”<sup>44</sup>. Borges le transfiere a Otto Dietrich zur Linde su propio viejo reparo a *Leaves of Grass*, le concede esa agudeza literaria y así le permite reconocer los méritos del poeta polaco al que admiraba, pero que destruyó, autoredimido en una suerte de determinismo exculpatorio. El reparo en cuestión es la felicidad atlética y ciclópea, casi indiferente, como ejecución de una teoría nacional de la felicidad y el catálogo caótico devenido en retórica al servicio de la democracia. Estos elementos determinan la negatividad de la lectura borgeana de Walt Whitman: la destitución “tremenda” del yo y la dicha proclamada e inventariada —no necesariamente sentida, como David Jerusalem, “con minucioso amor”.

Borges había empleado en otros textos el mismo argumento que intercala en “Deutches Requiem” contra la “felicidad” omnívora de Whitman, que llegó a ser una de las formas de la indiferencia y el tedio, en las antípodas de la “lección vital” nerudiana. En 1941, por ejemplo, a propósito de *The Purple Land* de Guillermo Enrique Hudson, al que Borges consideraba “de los muy pocos libros felices que hay en la tierra”, pero agregando, lapidario: “no pienso en el debate caótico de pesimistas y optimistas; no

---

<sup>43</sup> Whitman. *A Collection of Critical Essays*, p.12-13.

<sup>44</sup> *Obras completas I*, p.578.

pienso en la felicidad doctrinaria que inexorablemente se impuso el patético Whitman<sup>45</sup>. Borges venía renegando de ese patetismo desde hacía por lo menos veinte años, hasta volverse una cuestión personal. Todavía en 1967, le decía a Richard Burgin:

No puedo imaginarme a nadie que realmente crea que todo es maravilloso ¿no?, excepto en el sentido de que uno puede maravillarse ante todo. Y, desde luego, se puede ir tirando sin esa especie de milagro. No, en el caso de Whitman me parece que él pensaba que como americano tenía la obligación de ser feliz.<sup>46</sup>

Borges, recordemos, se había avergonzado de su propia infelicidad, dostoyevskianamente autoinducida, cuando leyó a Whitman por primera vez. No sería excesivamente psicoanalítico leer en estos ataques una suerte de secreta venganza. En todo caso, tampoco dejaban de ser un homenaje a un “Maestro” que había encomendado a los poetas del futuro tuvieran no sólo la amabilidad de justificarlo *ad eternum*, sino de destruirlo para honrar debidamente el estilo de su lección:

He most honor´s my style who learns under it to destroy the teacher.<sup>47</sup>

### V.3. LA MÍSTICA DE LA PARQUEDAD

En 1929, la lectura negativa, que seguirá apareciendo intermitentemente, encontró debida compensación. La dinámica de la recepción borgeana se ordena progresivamente en una serie de refutaciones y convalidaciones. Ahora Borges deja de fustigar al cartógrafo verborrágico, retórico y escolar, al patético doctrinario de la felicidad, al porfiado, gárrulo, grandilocuente y escribe “El otro Whitman” (*Discusión*, 1932). Aquí el agonista es, todavía, París (después será el turno de León Felipe): “la tradición pandillera de su literatura y de su pintura<sup>48</sup>. Esa tradición no entendió a Whitman,

---

<sup>45</sup> *Obras completas* II, p.113.

<sup>46</sup> *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, p.158.

<sup>47</sup> “Song of Myself, 47”, *TCP*, p.119.

<sup>48</sup> *Obras completas* I, pp.206-208.

“prefirieron clasificarlo”, dice Borges: “remedaron la parte más desarmable de su dicción: las complacientes enumeraciones geográficas, históricas y circunstanciales que enfiló Whitman para cumplir con cierta profecía de Emerson sobre el poeta digno de América”. Borges se sitúa deliberadamente al margen de la tradición construida sobre la ausencia del Poeta (digno) de América (que hemos examinado más arriba), y desde ese nuevo espacio de indeterminación introduce su propia lectura. Tampoco se habrían percatado los parisinos en su afán clasificatorio del hecho de que la enumeración no es un recurso inventado por Whitman: se registra en los Salmos, en *Los persas* y en el catálogo homérico de las naves. Esta ecléctica terna de precursores indica un aspecto en el que Borges insistió en otras oportunidades y anuncia lo que llamaremos más abajo la “constelación heterodoxa”<sup>49</sup>. Pero si en 1920 compartía con Abramowicz su fastidio hacia la “descendencia francesa” del “Yanquee funesto”, y si en 1929 renueva ese fastidio por los que “remedaron la parte más desarmable de su dicción”, en 1937 encontramos todavía este tipo de provocaciones francófonas en clave whitmaniana:

...esa laboriosa república se limita a organizar y a pulir los materiales espirituales que importa. Por ejemplo: una buena mitad de los poetas franceses de hoy proceden de Walt Whitman.<sup>50</sup>

La otra buena mitad, según la fórmula bíblica de la paternidad que Borges usó varias veces, fue engendrada por Poe. Hecho el ajuste con la tradición susodicha y cuestionada de nueva cuenta las complacientes enumeraciones, Borges presenta el argumento central de “El otro Whitman”, que es otra autocrítica de su primera lectura:

El asombro, con todo, labró una falseada imagen de Whitman: la de un varón meramente saludador y mundial, un insistente Hugo inferido a los hombres por reiterada vez. Que Whitman en un grave número de páginas fue esa desdicha, es cosa que no niego; básteme demostrar que en otras

---

<sup>49</sup> En una de las conversaciones con Osvaldo Ferrari, observó que la enumeración no era un invento de Whitman sino “una forma natural, una actividad mental”, *Diálogos*, p.352. Y en conversación con Antonio Carrizo, cuando salió el tema, Borges decía: “creo que la enumeración es un género lícito, ¿no? No creo que esté prohibida la enumeración”, *Borges el memorioso*, p.53. Respecto de la técnica de la “enumeración caótica” véase el clásico estudio de Spitzer, Leo: *Lingüística e Historia Literaria*, pp.147 y ss.

<sup>50</sup> “Dos interpretaciones de Arthur Rimbaud” (*El Hogar*, 25 de junio de 1937), *Obras completas IV*, p.296. Véase “Borges, francófono”, Saer, Juan José: *El concepto de ficción*, pp.115.

mejores fue poeta de un laconismo trémulo y suficiente, hombre de destino comunicado, no proclamado.

Aquí se expresa acaso por primera vez la conciencia de la dualidad en torno a la cual se iban a organizar las elaboraciones borgeanas de la década del '60: Whitman es individual y plural, grisáceo y deslumbrante, casto y orgiástico, paralítico y ubicuo, sedentario y andariego, enfermizo y saludable, literato y salvaje, perplejo y vitalista, resignado y entusiasta, reticente y locuaz, lacónico y efusivo, púdico y exhibicionista. “El otro Whitman” va en busca del primero, de ciertas “moralidades” en tono menor que no desmienten pero que compensan su imagen “falseada”, en fin, esa “desdicha” que también fue.

Retengamos los atributos: laconismo, comunicación (no proclamación), abreviación, arbitrariedad, privación, incognoscibilidad y pudor. *Leaves of Grass* da suficientes muestras de esa dimensión a menudo obliterada del yo lírico. Whitman también había sido un poeta hermético que se reserva siempre la última palabra sobre sí mismo, pero que se acuerda puntualmente de explicitar esa reserva y sus desvíos. Algunos ejemplos, tomados casi al azar:

I myself I often think know little or nothing of my real life<sup>51</sup>  
(...)  
I may have to be persuaded many times before I consent to give  
myself really to you, but what of that?<sup>52</sup>  
(...)  
I refuse putting from me what I really am<sup>53</sup>  
(...)  
I answer I cannot answer<sup>54</sup>  
(...)  
I swear I will never translate myself at all<sup>55</sup>  
(...)  
There is that in me —I do not know what it is— but I know it is in  
me<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> “When I Read the Book”, *TCP*, 43.

<sup>52</sup> “Starting from Paumanok”, *TCP*, 60.

<sup>53</sup> “Song of Myself, 25”, *TCP*, 89.

<sup>54</sup> “Song of Myself, 46”, *TCP*, 119.

<sup>55</sup> “Song of Myself, 47”, *TCP*, p.120.

<sup>56</sup> “Song of Myself, 50”, *TCP*, p.123.

(...)  
 You will hardly know who I am or what I mean<sup>57</sup>  
 (...)  
 I am not what you supposed, bur far different<sup>58</sup>  
 (...)  
 How often I question and doubt weather that is really me<sup>59</sup>  
 (...)  
 I perceive I have not really understood anything<sup>60</sup>  
 (...)  
 Of myself forever reproaching myself (for who more foolish than  
 I, and who more faithless?)<sup>61</sup>

Este muestrario podría incluir otros tantos versos que, descontextualizados, comenzarían a sonar como una cantilena un poco penosa. Pero permiten suponer parte del recorrido que acaso hizo Borges para concebir al *otro* Whitman y equilibrar provisionalmente los términos de su recepción.

En el ensayo de 1929 probó la tesis del laconismo traduciendo tres poemas de *Leaves of Grass* cuyos títulos, sin embargo, conservó en inglés: “Once I Passed Through a Populous City”, “When I Read the Book” y “When I Heard the Learned Astronomer”. Los dos primeros son particularmente significativos. La elección de “Once I Passed...” es similar a la elección de “When I Heard...” en el cuento “El otro”: hábilmente desvía una posible indagación en el tema del deseo homosexual. Cabe recordar que “El otro Whitman” es contemporáneo de la Oda de Lorca: por motivos perfectamente contrarios, sin embargo, ambos sintieron la aberración de que a Whitman, los maricas, lo señalen. En “Once I Passed...”, incluido en la sección “Chidren of Adam”, Whitman elabora el recuerdo de su viaje a New Orleans en 1848, uno de los episodios centrales de su vida previos a la primera edición-1855 de *Leaves of Grass*. Se habla allí de cierta mujer “que apasionadamente se apegó a mí”. Los primeros biógrafos dieron por supuesto que en efecto Whitman había tenido una especie de romance

<sup>57</sup> “Song of Myself, 54”, *TCP*, p.124.

<sup>58</sup> “Whoever You Are Holding Me Now in Hand”, *TCP*, p.148.

<sup>59</sup> “That Shadow My Likeness”, *TCP*, p.167.

<sup>60</sup> “As I Ebb’d with the Ocean of Life”, *TCP*, p.282

<sup>61</sup> “O Me! O Life!, *TCP*, p.298



relámpago en la populosa ciudad. La magnífica ironía, para decirlo borgeanamente, es que en 1917 Emory Holloway encontró el manuscrito de ese poema en la Biblioteca Pública de Brooklyn y asumió, aunque reticente, que estaba originalmente dedicado a un hombre. Como sea, dijo que se trataba de “amor viril”<sup>62</sup>. Borges desde luego no tenía por qué conocer el hallazgo de Holloway o que incluirlo en sus propias consideraciones en el caso de que lo conociese, pero es muy probable que hubiese elegido ese poema para convalidar, de paso, el detalle biográfico en cuestión, que resultó ser equívoco. El otro poema era “When I Read the Book”. Con esta traducción, Borges dejó planteado el tema que habría de retomar en prácticamente todos sus pronunciamientos sucesivos en torno a la cuestión biográfica. El libro que Whitman recuerda haber leído en ese poema es, en efecto, la biografía de algún personaje famoso y expresa una suerte de profética consternación —aquella que habría de constituir el meollo de la recepción de Borges, que tradujo así: “Y esto es entonces (dije yo) lo que el escritor llama la vida de un hombre, / ¿Y así piensa escribir alguno de mí cuando yo esté muerto?”<sup>63</sup>.

#### **V.4. COMUNISMO = NAZISMO**

La nota titulada “Dos poetas políticos” que Borges publicó en *El Hogar* el 21 de abril de 1939, nos permite seguir las transformaciones del complejo histórico-ideológico-literario establecido entre 1916 y 1920. Principalmente, el nazismo se incorpora como variable de su lectura y como complemento parejo del desengaño de la utopía “maximalista”—y Whitman, desde luego, estuvo implicado:

---

<sup>62</sup> Cfr. Loving, Jerome: *Walt Whitman el canto a sí mismo*, p.258-259, que agrega: “hoy ya no estamos tan seguros del significado de esa convención romántica de la adhesividad masculina”. La versión manuscrita de “One I Passed...” fue reproducida por Francis Murphy en las notas a *TCP*, p.802. Allí donde leemos “Yet now of all the city I remeber only a woman I casually met there”, Whitman había escrito “But now of all that city I remember only the man who wandered with me there”.

<sup>63</sup> *Hojas de hierba* (traducción de Borges), p.22.

A juzgar por *Flowering Rifle* de Campbell y por *Die sieben Lasten* de Becher, ni el comunismo ni el nazismo han encontrado aún su Walt Whitman. La primera omisión es más previsible que la segunda, ya que el materialismo dialéctico y la interpretación económica de la historia no parecen eminentemente versificables... El nazismo, en cambio, se precia de impulsivo y de ilógico, y es raro que no haya descubierto aún su poeta.<sup>64</sup>

Una cosa es que ambos regímenes no encontraran aún “su Walt Whitman” y otra es que no encontraran “su poeta”. Pero la primera omisión no parece ser más previsible que la segunda. El dictamen de Borges es discutible en la medida en que desestima (deliberadamente o no) la importancia de Whitman en Rusia durante la Revolución y en la Unión Soviética constituida. Años después, sin embargo, empezó a mencionar a Mayakovski entre los descendientes civiles de Whitman, que ciertamente era susceptible de ser bolchevizado mucho antes que de ser nazificado. Hemos mencionado piezas de *Leaves of Grass* como “Pasagge to India”, “Song of the Broad-Axe” o “Song of the Exposition”, que admiten y recibieron de hecho una interpretación materialista y económica —el tema del *labour* al que se refería D.S.Mirsky o el tema de la industria: “Thy great cathedral sacred industry”<sup>65</sup>. Y si bien, según Wilson Allen, algunos poetastros nazis hallaron algo que admirar en *Leaves of Grass* (el caso de Otto Dietrich zur Linde es significativo en ese sentido), su influencia en Alemania durante el Tercer Reich, dice, es “confusa”<sup>66</sup>. El fragmento citado de *El Hogar* importa porque no sería la única vez que Borges equipare comunismo y nazismo *a propósito de Walt Whitman*: una operación como de saturación ideológica en función de la cual tomar distancia y recortar la exclusividad de su propia interpretación. Por lo demás, la condena fue simétrica, no en términos de magnitud genocida sino, en la tradición inglesa cuya

---

<sup>64</sup> *Obras completas IV*, p.427.

<sup>65</sup> “Song of the Exposition, *TCP*, p.228.

<sup>66</sup> *Walt Whitman Abroad*, p.2. Véase en este mismo libro, por ejemplo, el ensayo del novelista noruego Knut Hamsun sobre Whitman, de 1889 (traducido por Evie Allison Allen). Hamsun fue luego uno de los escritores escandinavos que apoyó el nazismo y que no había encontrado en Whitman más que primitivismo y charlatanería: “In the art of talking much and saying absolutely nothing I never met his equal” (p.116).

bandera es *1984*, por la naturaleza totalitaria de ambos estados. El “urgente problema de nuestra época”, escribió, “es la gradual intromisión del Estado en los actos del individuo (...) cuyos nombres son comunismo y nazismo”<sup>67</sup>.

“Valèry como símbolo” (1945) es la más explícita y polémica articulación de este problema. A contracorriente de las apuestas whitmanianas más o menos militantes de la década del ´40, el emblema civilizatorio borgeano de posguerra será el anti-Whitman modélico, el descendiente directo del *cavalier* Auguste Dupin. El ensayo se inicia con un contrapunto memorable entre Whitman y Valèry. “El orbe entero de la literatura”, resume Borges, “parece no admitir dos aplicaciones más antagónicas de la palabra *poeta*”. La doble vertiente de la tradición poética moderna puede ser leída a partir de ese contrapunto. Pero observa que “un hecho, sin embargo, los une: la obra de los dos es menos preciosa como poesía que como signo de un poeta ejemplar, creado por esa obra”<sup>68</sup>. Esta frase es menos una provocación a los amantes de la “preciosa” poesía de ambos que un recurso hermenéutico, una categoría de análisis histórico-literaria. La dinámica que hemos señalado más arriba a propósito de la distinción de Harold Bloom entre “figura simbólica” y “texto real” a lo largo de la recepción whitmaniana, es un recurso que acude reiteradamente en textos críticos de Borges. La historia potencial de toda literatura se organizaría como un universo de autores-personaje, signos ejemplares que son proyección e invención al mismo tiempo de sí mismos: “propendemos a olvidar que Carriego es (como el guapo, la costurerita y el gringo) un personaje de Carriego”<sup>69</sup>; “más importante que la importante literatura premeditada y realizada por él es este Flaubert, que fue el primer Adán de una especie nueva: la del hombre de letras como sacerdote”<sup>70</sup>; “harto más firme y duradera que las poesías de Poe es la figura de Poe como poeta, legada a la imaginación de los

---

<sup>67</sup> “Nuestro pobre individualismo”, *Otras inquisiciones, Obras completas II*, p. 37.

<sup>68</sup> *Obras completas II*, pp.64-65.

<sup>69</sup> *Obras completas I*, p.157.

<sup>70</sup> *Idem.*, p.263.

hombres”<sup>71</sup>. Observaciones semejantes encontramos a propósito de Lugones y de Oscar Wilde. Esta cuestión interesaba a Borges particularmente respecto de Quevedo, aquel que no había podido dar con un símbolo que “se apodere de la imaginación de la gente”<sup>72</sup>. La imagen (el signo, la figura, el símbolo) de Whitman (contra la de Valéry), más o menos en desmedro de sus respectivos textos reales, pero que como pocas se había apoderado de la imaginación de la gente, paradigmática también en aquel contexto. En una síntesis metonímica de la doble tradición moderna Borges establece, como “magnificación” de sus respectivas personalidades, los denominadores contrapuestos de ese “signo ejemplar”. Parafraseado el texto: el delicado crepúsculo de Europa vs. la mañana de América, los laberintos del espíritu vs. las interjecciones del cuerpo, las destrezas y escrúpulos mentales vs. la filantropía y la dicha, las secretas aventuras del orden vs. la múltiple y caótica epopeya democrática, la reticencia y la elocuencia. Ante la sospecha expresada en la nota de 1939 según la cual Whitman era susceptible de ser reclamado por el comunismo o el nazismo (en especial por el segundo, “que se precia de impulsivo e ilógico”), Borges postula a Valéry como poeta inasimilable a cualquier tipo de fanatismo: “proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surrealisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry”<sup>73</sup>. La flagrante incorrección de esta cuádruple condenación *equivalente* es otro tema, pero expresa hasta qué punto estaba dispuesto a llegar Borges para escandalizar a sus contemporáneos, de nuevo, *a propósito* de Walt Whitman: al punto de incluir al nazismo en pie de igualdad con el materialismo, el psicoanálisis y el surrealismo en tanto atributos parejamente aborrecibles de un mismo proceso histórico. Como sea, la

---

<sup>71</sup> *Textos recobrados* II, p.259.

<sup>72</sup> *Obras completas* II, p.38.

<sup>73</sup> *Obras completas* II, p.64.

idea del escritor como “figura” ejemplar, memorable, creada por la obra y aún más preciosa que ésta misma, funciona en distintos contextos. Aquí se postula en términos políticos o mejor, a la manera de Valéry, en términos de “política del espíritu”. Lo que interesa desde nuestra perspectiva es que el signo whitmaniano *no* sea ejemplar. Su desmesurada imagen, legada a la imaginación de tantos hombres y tantas veces “falseada”, no conservará la paz internacional, ni servirá al curso deseable del pensamiento sobre la psique y la estética, ni a la autonomía del individuo frente al Estado, democrático o totalitario, sino el lúcido, reticente y escéptico repliegue de Mr. Teste.

## V.6. LA DECEPCIÓN BIOGRÁFICA

En 1947 Borges publicó en *Los Anales* el ensayo titulado “Nota sobre Walt Whitman”. Lo incluyó luego en *Otras inquisiciones* (1952), pero terminó encontrando su sitio definitivo en la segunda edición de *Discusión* (1957), estableciendo en el mismo libro un contrapunto complementario con su texto “El otro Whitman” (1929), acerca del cual había dicho en el prólogo que “omite voluntariamente el fervor que siempre me ha dictado su tema”<sup>74</sup>. Podemos agregar que en “Valéry como símbolo” (1945) esa omisión es igualmente voluntaria y quedará doblemente subsanada con la nueva Nota, en la cual no se reitera “esa desdicha”, pero de manera netamente borgeana, es decir, complicando el juego de fechas y anacronismos. Borges “cita” el ensayo de 1929 en el de 1947 (reeditado en 1952 y 1957), y es partir de esa “cita” que dará una formulación específica al problema de la biografía. Utilizamos comillas para hablar de la auto-cita borgeana porque el pasaje “citado” no figura literalmente en “El otro Whitman”, sino que es una especie de ausencia *a posteriori*, como si Borges actualizara a destiempo lo que pudo

---

<sup>74</sup> *Obras completas* I, p.177.

haber dicho en aquella oportunidad —ahora sí con el fervor que siempre le había dictado el tema:

Casi todo lo escrito sobre Whitman está falseado por dos interminables errores. Uno es la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass* como don Quijote lo es del *Quijote*; otro es la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere estudiar.<sup>75</sup>

La “decepción” que causan “todas las biografías de Whitman”, dice Borges, es proporcional a la que causaría una de Ulises donde sepamos que nunca había salido de Ítaca. Más abajo ensaya una versión de la divisa que iba a sintetizar esa idea en más de una oportunidad: “pasar del orbe paradisiaco de sus versos a la insípida crónica de sus días es una transición melancólica. Paradójicamente, esa melancolía inevitable se agrava cuando el biógrafo quiere disimular que hay dos Whitman”. Si en 1947 la decepción la causaban *todas* las biografías, ese principio pareciera ser impropio en 1967 y en 1969, cuando la investigación en ese terreno, lejos de haber concluido, había cambiado la perspectiva y el estilo (la “insensata adopción” del estilo del biografiado, ese agravante sumado a una vida ya de por sí bastante insípida). En el primer caso, es decir, en la *Introducción a la literatura norteamericana* (1967), con un ligero atenuante: “Quienes pasan de la obra poética de Whitman a su biografía se sienten algo defraudados”<sup>76</sup>. En el segundo caso, el prólogo a su selección y traducción de *Hojas de Hierba* (1969), sin atenuantes, es el objeto mismo del texto:

Quienes pasan del deslumbramiento y el vértigo de *Hojas de hierba* a la laboriosa lectura de cualquiera de las piadosas biografías del escritor, se sienten siempre defraudados. En las grisáceas y mediocres páginas que he mencionado, buscan al vagabundo semidivino que les revelaron los versos y les asombra no encontrarlo.

---

<sup>75</sup> “Nota sobre Walt Whitman”, *Obras completas* I, pp.249-253.

<sup>76</sup> *Introducción a la literatura norteamericana*, p.47.

El seguimiento de la cuestión biográfica en torno a Whitman (y la conciencia crítica del desdoblamiento) constituye otro componente central de la recepción borgeana. No es menor el hecho de que la ceguera le impidiera estar al día al respecto. En 1955 (año en el cual Borges queda ciego a efectos de la lectura) se publica en Nueva York la biografía de Gay Wilson Allen, que Borges desde luego no menciona en la Nota de 1947, aunque sí a su antecedente inmediato, la de Seidel Canby, y lo hace de manera positiva, como una de las dos excepciones de la tendencia hagiográfica predominante (la otra es Mark Van Doren<sup>77</sup>). Borges indudablemente hubiese celebrado la aparición de *The solitary singer* y las biografías que siguieron a ese monumental impulso. Pero en tal caso hubiese tenido que modificar la frase que, con variantes, siguió repitiendo en textos y entrevistas: la “decepción” que experimenta el lector de Whitman que también está interesado por saber de su vida.

Borges, entonces, señaló oportunamente en español lo que habría de ser estudiado sistemáticamente en inglés desde mediados de siglo hasta la actualidad, pero abandonó la polémica poco antes de que esta tuviera su consagración académica y quedara de esa forma, progresivamente, “corregida”. Cabe recordar que en la Northon Lecture de 1967 Borges dice haber estado leyendo “algunas biografías” de Whitman. No dice cuáles, pero es probable que haya estado *recordando* algunas como la titulada *American Giant. Walt Whitman and his Time* (1941), de Francis Winwar, que había traducido Haydée Lange para Sudamericana en 1944 y que Borges debió haber leído, pero que tampoco menciona, acaso por cortesía para con la traductora, de la cual, si

---

<sup>77</sup> Lo hace en una nota al pie que interesa destacar: “Reconocen muy bien esa diferencia Henry Seidel Canby (*Walt Whitman*, 1943) y Mark Van Doren en la antología de la Viking Press (1945). Nadie más que yo sepa”, *Obras completas I*, p.250. La antología editada por Van Doren en 1945 fue reeditada, bajo la revisión de Malcom Cawley, en 1973, que agregó algunos textos en prosa y también una cronología breve confeccionada precisamente por el joven Gay Wilson Allen. La “Introduction” de Mark Van Doren es un texto importante en la formación whitmaniana de Borges. Van Doren comienza destacando que *Leaves of Grass* todavía producía el efecto que había hecho restregarse los ojos a Emerson en 1855. Y en ese sentido, dice: “we look for wonders in the man”. Esas maravillas estaban también a mano. Así lo había querido el autor: “as have a series of disciples whose constant burden has been the all but Messianic nature of their master”. Pero Van Doren afirma que Whitman “was certainly a remarkable man, or he could not have written his book”, *Walt Whitman*, p.11.

hemos de creerle a Edmund Williamson, Borges estuvo enamorado al punto de forzar un colpaso interno en su literatura<sup>78</sup>. Agreguemos que Gay Wilson Allen menciona a Francis Winwar *una* sola vez a lo largo de todo *The solitary singer*, en nota, dentro del grupo de los “romantic biographers” y para señalar un error puntual<sup>79</sup>.

En la nota de 1947, después de enumerar algunas incongruencias palmarias entre el Whitman mitopoético y el historiográfico, Borges observó asimismo que “multiplicar esas discordias es fácil; más importante es comprender que el mero vagabundo feliz que proponen los versos de *Leaves of Grass* hubiera sido incapaz de escribirlos”. Recordemos la frase de Van Doren que Borges conocía, según la cual Whitman, al margen del romanticismo biográfico que lo rodeó siempre, “was certainly a remarkable man, or he could not have written his book”. Borges la invierte sutilmente para adecuarla a su teoría. Como sea, aquello que las aproximaciones biográficas comenzaron a revelar en páginas que no calificaríamos de “piadosas”, “insensatas”, “insípidas”, “grisáceas” o “mediocres”, es la complejidad histórica de la persona que, en efecto, había sido capaz de crear su personaje. Pareciera que el problema estrictamente documental y las estrategias específicas del género biográfico le importaban a Borges menos que el uso de ese dilema como argumento para una hermenéutica general que se sostiene de todas formas por más interesantes y objetivas que sean las vidas escritas a partir de Van Doren y Canby: la tesis de Walt Whitman elaborando magistralmente una “extraña criatura que no acabamos de entender”<sup>80</sup> —y que se llama Walt Whitman.

---

<sup>78</sup> *Borges, una vida*, p. 294.

<sup>79</sup> *The solitary singer*, p.565. Borges pudo haber estado refiriéndose no sólo a la traducción de la biografía de Winwar por Haydée Lange para Sudamericana en 1944 (o a su original en inglés), sino al conjunto de biografías que se tradujeron o escribieron directamente en español por aquellos años. En 1942, Rodolfo Usigli traduce para Editorial Séneca, de México, el libro *Walt Whitman: Builder for America*, de Babette Deutsch (que es una biografía para jóvenes, aunque no presentada como tal en español). Un año después Ramón Escarra traduce del catalán para Editorial Poseidón la obra de Cebriá Montoliú sobre Whitman, de 1916. En 1945 aparecen en Madrid, para Aguilar, las traducciones y el “Ensayo biográfico-crítico” de Concha Zardoya, y en Buenos Aires, para Editorial Americalee, la biografía escrita por Luis Franco. Esta última, en particular, abriría una línea de indagación específica acerca de la recepción whitmaniana entre los poetas de la llamada generación neorromántica en la Argentina.

<sup>80</sup> “Prólogo”, *Obras completas IV*, p.158.



Borges trasladó el dilema whitmaniano a su propia vida y obra, o viceversa. Lo hemos visto en el relato “El otro”. Es curioso que en la entrada de la *Enciclopedia Sudamericana* que según dice se publicará en Santiago en el “2074”, y que Borges incluyó como “Epílogo” futurista a la edición de 1974 de sus *Obras completas* en Emecé, se sirviera para sí mismo de la palabra que usó reiteradas veces para referirse a Whitman: “¿Sintió Borges alguna vez la *discordia* íntima de su suerte? Sospechamos que sí”<sup>81</sup>. El célebre texto donde se indaga y resignadamente resuelve esa íntima discordia es “Borges y yo”, que se inscribe en la órbita de sus consideraciones sobre el caso Whitman; sobre el desdoblamiento, los desplazamientos, la simbiosis, la intrusión, la retroalimentación o la mera confusión homónima entre la persona civil y el yo literario: “Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires...”, comienza diciendo<sup>82</sup>. Las cosas le ocurren a “Borges”, entonces, al otro, pero es finalmente *al otro*, es decir, al “Yo” narrativo, al que en verdad le ocurren, en tanto “Borges” las convierte, de un “modo vanidoso”, en los “atributos de un actor”. “Yo” va cediendo su vida a “Borges”, dice, “aunque me consta su perversa costumbre de falsear y magnificar”. Hemos visto la importancia de la palabra “falsear” a propósito de “El otro Whitman” y de la palabra “magnificar” a propósito de “Valéry como símbolo”. Agreguemos que el propio Whitman reconocía literalmente esa operación: “Magnifying and applying come I”<sup>83</sup>. El desdoblamiento está cifrado en la deliberada ambigüedad de la primera frase y en el remate proverbialmente ambiguo —“no sé cuál de los dos escribe esta página”<sup>84</sup>. Jorge Luis Borges también sería una extraña criatura que no acabamos de entender, y que se llama “Borges”.

---

<sup>81</sup> *Obras completas* (1923-1974), p.1145 [subrayado nuestro].

<sup>82</sup> *Obras completas* II, p.186.

<sup>83</sup> “Song of Myself, 41”, *TCP*, p.110.

<sup>84</sup> Véase una aproximación a ese y otros textos afines de Borges en clave de “automitografía” en Robín Lefere: *Borges. Entre autorretrato y automitografía*, pp.104 y ss. Emir Rodríguez Monegal, antes de comentar precisamente “Borges y yo” anota lo siguiente: “Como Whitman, como Mallarmé, Borges también ha producido paralelamente a su obra literaria, un personaje: el escritor Jorge Luis Borges,

Acaso la última palabra sobre esta cuestión sea el soneto “Camden, 1892”. La conciencia de la dualidad se presenta en una escena casera y en la mente del propio Whitman. Borges parece haber hecho aquí “el pacto” poundiano. Ya no le hará decir al poeta “Oh, si yo sólo fuese...”, sino, decididamente, “Yo fui”. Vale la pena citar toda la pieza:

El olor del café y de los periódicos.  
El domingo y su tedio. La mañana  
Y en la entrevista página esa vana  
Publicación de versos alegóricos  
De un colega feliz. El hombre viejo  
Está postrado y blanco en su decente  
Habitación de pobre. Ociosamente  
Mira su cara en el cansado espejo.  
Piensa, ya sin asombro, que esa cara  
Es él. La distraída mano toca  
La turbia barba y la saqueada boca.  
No está lejos el fin. Su voz declara:  
Casi no soy, pero mis versos ritman  
La vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman.<sup>85</sup>

Es el reverso del soneto que Darío escribió en 1890, y cierra el ciclo entonces iniciado. La parábola va de la semidivinización modernista del personaje a la trivialización posmodernista de la persona: el esplendor está siempre en su literatura. El verbo específico que Borges había usado en la nota de 1920 sobre el expresionismo para referirse al “pluvierso” whitmaniano (“ritmar”) vuelve en el penúltimo verso. Y acaso sea también un homenaje al poema en alejandrinos de Ezequiel Martínez Estrada sobre Whitman (que a Borges le gustaba mucho), donde “ritman” precisamente rima con “Whitman”:

Perseguiré tus huellas con ansiedad de perro  
en la tierra que plasma y en los astros que ritman,  
dondequiera que ahora reproduzcan, Walt Whitman,  
las canciones autóctonas de la Isla de Hierro.<sup>86</sup>

---

detrás del cual el individuo Borges se desvanece hasta la total extinción”, *Borges por él mismo*, p.19. Aunque ese desvanecimiento no se cumpla hasta una total extinción.

<sup>85</sup> *El otro el mismo* (1964), *Obras completas II*, p.291.

Los tres poemas, por lo demás, el de Darío, el de Borges y el de Martínez Estrada, rinden homenaje métrico al “barbaric yawp”. Se diría que esa “t” de más y de menos delimita buena parte del debate prosódico en torno al verso moderno. Los versos ritman porque la vida ritma y también los astros. Pero para poder saber eso habría que saber rimar cuando sea necesario, como aquí, para hablar paradójicamente del ritmo whitmaniano.

En la nota necrológica del 25 de marzo de 1892, Martí había evocado los últimos días del poeta: “allá, como una luz, en la casita blanca de Camden, se fue la vida dolorosa de aquel cuerpo”<sup>87</sup>. Borges también recupera uno de esos días finales, pero cuelga un espejo en la casita. Es domingo, Whitman está solo, canoso y postrado, pero tranquilo como quien conoce la naturaleza de las cosas: la publicación de algún colega feliz le parece “vana”. La boca ha sido “saqueada” (participio que está suficientemente cerca de *asqueada*) y la barba ya no es blanca sino “turbia”<sup>88</sup>. Se mira en el espejo y el espejo está “cansado” en una hipálage, ve una ínfima existencia, una “casi” inexistencia. Pero sus versos ritmaron la vida y su esplendor. Cuando en la última línea del soneto Whitman dice, justificado, “Yo fui Walt Whitman”, tampoco deberíamos saber a ciencia cierta, como en el final de “Borges y yo”, cuál de los dos se habla en el espejo.

En suma, la discusión en torno a la decepción biográfica en Whitman abre varias líneas dentro de la obra de Borges. Señalemos dos: el tema del otro-el mismo (presente a lo largo de toda su obra, desde “Borges y yo” a relatos como “Los teólogos” o “El

---

<sup>86</sup> *Antología poética*, p.65.

<sup>87</sup> *Nuevas cartas de Nueva York*, p.194.

<sup>88</sup> Se puede armar una minitradición en torno a las barbas de Whitman, sólo comparables en fama literaria y densidad capilar a las de Víctor Hugo. Adelantamos algunos testimonios: Neruda verá una “barba pescadora” y una “barba que barre las tinieblas”, el poeta dominicano Pedro Mir (que escribió un interesante poema titulado *Contracanto a Walt Whitman*) una digna “barba blanca”, Fombona Pachano una “barba rumorosa”, Luis Cardoza y Aragón dirá que “en las barbas de Walt Whitman veranos / hacen mis golondrinas”, y Lorca verá despeñarse por esa braba “luminosa y casta” a los maricas de las ciudades, “muchedumbres de gritos y ademanos”, pero también la querrá “llena de mariposas”.

fin”), y su menos estudiada práctica heterobiográfica. Evidentemente Borges era un gran lector de biografías: escribió casi cincuenta biografías sintéticas entre octubre de 1936 y marzo de 1939 para la revista *El Hogar*. La experimentación con las convenciones del género estaban ya establecidas en una frase notable de *Evaristo Carriego* (1930): “Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía”<sup>89</sup>. Recordemos algunos versos de “When I Read the Book”, que Borges tradujo en 1929: “And so will some one when I am dead and gone write my life? / (As if any man really knew aught of my life, / When even I myself I often think know little or nothing of my real life”<sup>90</sup>. No dejan de sorprender estos versos a la luz del prolífico debate biográfico que generó y genera su “real life”, considerando la cantidad de personas que dedicaron buena parte de su vida a resolverlo. Esta línea permitiría incluso una lectura comparada, en el marco del debate whitmaniano, de las muchas biografías ciertamente no-inocentes, más o menos testimoniales, del propio Borges, desde la de Emir Rodríguez Monegal a la de Edmund Williamson, pasando por Estela Canto, Alicia Jurado, María Esther Vazquez, James Woodal, Mario Barnatán, Horacio Salas y Alejandro Vaccaro, entre otros.

## V.7. LA CONSTELACIÓN HETERODOXA

Valéry había sido según Borges “una derivación del Chevalier Dupin de Edgar Allan Poe”, pero agregaba que también lo era “del inconcebible Dios de los teólogos. Lo cual verosímilmente, no es cierto”. Siguiendo las posibilidades que abría esa inverosímil descendencia Borges advirtió que el autor de *Cementerio marino* legaba al morir el símbolo “de un hombre que trasciende los rasgos diferenciales del yo y de quien

---

<sup>89</sup> *Obras completas* I, p.113.

<sup>90</sup> *TCP*, p.43.

podemos decir, como William Hazlitt de Shakespeare: *He is nothing in himself*". Valéry había sorteado entonces el "vía crucis" por el cual se encaminaban fatalmente los "idólatras de su yo", según leíamos en "La nadería de la personalidad" —siendo Mr. Teste la genial encarnación de esa nadería. Si era en parte la trascendencia de los rasgos diferenciales del yo, entre shakesperiana, spinoziana y budista, lo que hacía preferible el signo de Valéry por sobre el de Whitman "en una era bajamente romántica", hay que notar asimismo que Borges recurre a la misma idea para hablar de éste último, y por la vía teológica del mismo Dios inconcebible. En Whitman, sin embargo, el procedimiento por el cual se trasciende el yo para ser nada en uno mismo es el inverso al practicado por Valéry.

En el ensayo de especulación teológico-literaria titulado "De alguien a nadie" (1950)<sup>91</sup> Borges reseña la evolución de las formas que habían servido a los hombres para aludir a Dios a lo largo de los siglos, desde las Escrituras, donde es "un Alguien corporal", hasta el Escoto Erígena, en cuya doctrina Dios es "Nada y Nadie". Esa "magnificación hasta la nada", prosigue, la encontramos en Shakespeare. Borges refiere entonces la opinión de Coleridge, para quien Shakespeare "no es un hombre sino una variación literaria del infinito Dios de Spinoza", y alude a la ya mencionada de Hazlitt, que había transferido oportunamente a Valéry. La conclusión del ensayo es la siguiente: "ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo". Por un lado, entonces, se propone el ejemplo de Valéry pero en última instancia también Whitman, su multitudinario antagonista, trasciende los "rasgos diferenciales del yo" y se explica por la misma fórmula de lo divino. En su caso se cumple la vía positiva de la nulidad teológica y se establece otra variable para tratar el dilema que acaso sería resuelto en "Camden, 1892": no el *no* ser, sino el ser todos,

---

<sup>91</sup> *Obras completas* II, p.115-117.

diseminar el principio de alteridad en una desmesurada operación literaria, para justificar el “casi no soy”. En el poema “El pasado” reaparece esta cuestión. Pero si en el soneto Borges había retratado al anciano Whitman afirmando, contra la evidencia de su pobre vida, el cumplimiento retrospectivo de su grandioso proyecto, ahora lo hace afirmando la decisión de consagrar su vida al mismo. Si la escena del soneto tenía lugar en Camden en una “decente habitación de pobre”, ahora es Brooklyn, a mediados de la década de 1840, entonces más que nunca entre el “olor de los periódicos”:

Whitman, que en una redacción de Brooklyn,  
entre el olor a tinta y a tabaco,  
toma y no dice a nadie la infinita  
resolución de ser todos los hombres  
y de escribir un libro que sea todos.<sup>92</sup>

Y de nuevo en la prosa breve titulada “Alguien sueña”, situada menos en la ajetreada redacción del *Daily Eagle* que en la clarividente mansedumbre de la eternidad: “Walt Whitman, que decidió ser todos los hombres, como la divinidad de Spinoza”<sup>93</sup>.

En la introducción a la traducción de 1969 Borges relee a Whitman en el registro de la teología: el héroe de su epopeya, él mismo exponencialmente multiplicado, debía ser “incontable y ubicuo como el disperso Dios de Spinoza”<sup>94</sup>. Whitman ingresa entonces definitivamente en algo como una constelación heterodoxa, que había sido anunciada en 1929: la técnica de la enumeración caótica no era sólo una facultad natural de Whitman o de la mente sino que se conectaba con *Los Persas*, el catálogo homérico de las naves y las Escrituras. Ahora se trataba de exasperar los vínculos no tocados por otras formas de la recepción, es decir, de crearle a Whitman una tradición borgeana<sup>95</sup>.

La secreta decisión tomada a fines de la década de 1840 en Brooklyn no era sólo emparentable con la divinidad de Spinoza. En la “Nota sobre Walt Whitman”, Borges

---

<sup>92</sup> *El oro de los tigres* (1972), Idem., p.462.

<sup>93</sup> *Los conjurados* (1985), *Obras completas* III, p.471.

<sup>94</sup> “Prólogo” a Hojas de Hierba, *Obras completas* IV, p.158.

<sup>95</sup> Tomando una idea de Gerard Genette, puede decirse que Whitman ingresa en la “utopía literaria”, ese espacio de imaginación crítica y literaria “poseída por el extraño demonio de los paralelismos”, *Borges y la crítica*, p.67.

había extendido las posibilidades de esta línea de indagación en una genealogía más amplia y ecléctica del panteísmo en tanto “posibilidades retóricas de esa extensión del principio de identidad”. Allí figuran, en el siguiente orden: el *Bhagavadgita*, Heráclito, Plotino, Attar (persa del siglo II), Emerson (lector de los hindúes y de Attar) y Stefan George. Whitman, concluye Borges, “renovó ese procedimiento (...), quiso identificarse, en una suerte de ternura feroz, con todos los hombres”. En “Song of the Rolling Earth”, Whitman decía “Embracing man, embracing all”<sup>96</sup>. Borges desliga ese procedimiento, caro a los teóricos soviéticos, de su incumbencia histórico-social concreta, y en virtud también de la correlativa impugnación lógico-idiomático-filosófica de aquellas tres “anchurosas palabras” (Tiempo, Espacio, Yo), lo restituye ahora en términos de experimentación y en el marco de una biblioteca inédita.

Un elemento clave de esa identificación de Whitman con todos los hombres es el que se verificaría con inmediata reciprocidad en el lector: la tercera faceta del hombre-mito, la “trinidad”. Whitman resulta un caso extremo para el estudio de lo que la teoría de la recepción llama “concretización”<sup>97</sup>. Whitman *es* también cada uno de sus lectores y “que sepamos”, agrega Borges, “fue el primero en aprovechar hasta el fin, hasta el interminable y complejo fin, esa identificación momentánea”. Generaciones de lectores-poetas testificaron ese aprovechamiento de diversas maneras. Uno de los que lo llevó efectivamente a su interminable y complejo fin era un poeta que al parecer nunca le interesó a Borges: el heterónimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, que en su “Saludo a Walt Whitman” afirmó: “yo, Álvaro de Campos, ingeniero, / poeta sensacionista / no soy tu discípulo, no soy tu amigo, no soy tu cantor, / ¿sabes que yo soy Tú, y eso te alegra!”<sup>98</sup>. Otro es León Felipe, en el cual Borges sí se interesó, según veremos en el siguiente capítulo.

---

<sup>96</sup> TCP, p.250.

<sup>97</sup> Cfr. Ingarden, Roman: “Concreción y Reconstrucción”, *Estética de la Recepción*, pp.35 y ss.

<sup>98</sup> *Poesía*, p., 223.

Al comienzo de la “Nota sobre Walt Whitman” Borges postuló otro catálogo ecléctico de procedimientos ilustres de la historia de la literatura, para señalar al fin, aquí también: “ninguno más curioso que el ejercido, en 1855, por Walt Whitman”. Es interesante que Borges reivindique aquí la primera edición de *Leaves of Grass*: para muchos, como Malcolm Cawley, no superada sino más bien desmejorada en las incesantes revisiones y agregados<sup>99</sup>. Estos procedimientos, ninguno más curioso que el de Whitman, incluían la idea de un libro absoluto (Apolonio de Rodas, Lucano, Camoens, Donne, Milton, Fidursí), la prescindencia del tema relevante para justificar una obra (Góngora y Mallarmé), “el manejo de símbolos que despertaran la memoria genérica” (Yeats), y así menciona a Barbusse, Eliot y Pound. Borges incursionó en otras variantes dentro de la misma línea: la que supone definir la especificidad del experimento whitmaniano a partir de los experimentos congéneres de Montaigne y de Joyce. En 1957 Borges publicó en plaqueta un texto titulado “Montaigne, Whitman”<sup>100</sup>. Si el primero confesó “Je suis moy-mesme la matière de mon livre” y el segundo “this is no book, / who touches this touches a man”, entonces ambos consubstanciaron su identidad con la de su propia obra, al punto de que “no sabemos con certidumbre si son formas de la naturaleza o del arte”. Y Borges pregunta, explicando también la permanencia de Whitman en su propio pensamiento a lo largo del tiempo: “Quién, entre los autobiógrafos, es un rostro y quién una máscara? El caso más complejo es el de Walt Whitman”. Concluye mencionado el *Finnegan`s Wake*, cuyo protagonista “quiere abarcar la humanidad, pero los dioses no dejaron que repitiera la proeza de Walt Whitman”. En el prólogo a su traducción no mencionó a Montaigne, pero insistió en la

---

<sup>99</sup> La edición-1855, dice Cawley, contiene la más pura versión de “Song of Myself”, y agrega: “since many of the later corrections were also corruptions of the style and concealments of the original meaning”, “Introduction”, *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*, p.x.

<sup>100</sup> *Textos recobrados III*, pp.36-39.



anti-proeza de Joyce, “el autor del inextricable y ciertamente ilegible *Finnegans Wake*”<sup>101</sup>.

El factor *en alemán* de la lectura ginebrina, decíamos al comienzo de este capítulo, establecía algunas constantes de la recepción borgeana. El Whitman que se contagia tempranamente con el utopismo Expresionista más o menos Maximalista, y que es sometido poco después a una crítica radical del Yo en virtud de la “tremenda conjetura” de Schopenhauer (y Berkeley), se combina también, eventualmente, con el universo imaginario de Franz Kafka. El 1 de febrero de 1945 se publicó el primer número de la revista *Latitud* con una encuesta a diversos escritores donde se incluía la pregunta “¿Qué prepara usted?”. Borges respondió en esa ocasión: “para el remoto y problemático porvenir, una larga narración o novela breve, que se titulará *El Congreso* y que conciliará (hoy no puedo ser más explícito) los hábitos de Whitman y los de Kafka”<sup>102</sup>. El orbe entero de la literatura parece no admitir, aquí tampoco, dos aplicaciones más antagónicas de la palabra *escritor*, si bien la novela *América* tendía un puente inédito entre ambos. Borges se estaba figurando un cuento whitmaniano en tanto *su* Whitman se había situado ya en el centro equidistante de una constelación de tradiciones multiseculares, vinculadas por la especificidad de su innovación: enumeraciones homéricas, panteísmo spinoziano y otras extensiones del principio de identidad, experimentos barrocos o mallarmeanos o jungianos o joyceanos o “autobiógrafos” a la manera de Montaigne. Y, ahora, “hábitos” kafkianos.

Borges sabía en 1945 que “El Congreso” se iba a demorar, que el porvenir era remoto y problemático: lo publicó recién en 1971, primero independientemente, al cuidado de Norman Thomas Di Giovanni y poco después en *El libro de arena*<sup>103</sup>. En la

---

<sup>101</sup> “Prólogo” a *Hojas de hierba*, p.159.

<sup>102</sup> *Textos recobrados II*, p.345.

<sup>103</sup> *Obras completas IV*, pp.20-32.

primera edición, la fecha de composición es 1955, en la segunda es 1971<sup>104</sup>. Al margen de su larga prehistoria, de las alusiones autobiográficas, los diversos niveles de lectura posibles, del hecho de que entre 1936 y 1971 el relato pudo haber sufrido redefiniciones sustanciales e incluso al margen de lo que pueda constituir lo propiamente kafkiano en la factura final del relato, la veta whitmaniana será una nueva lectura en clave panteísta, y un homenaje que es asimismo otra impugnación de Whitman como proclamador y filántropo internacional. Borges no se desembarazó de ninguna de las ideas que tuvo acerca de Whitman a lo largo de su vida: las aumentó y reformuló en distintos contextos, las hizo interactuar entre sí y con el resto de su propia obra. El narrador de “El Congreso” se llama Alejandro Ferri, un periodista santafesino radicado en Buenos Aires, en el cual Borges ha “entretejido”, según dice en el prólogo, mucho de su propia vida. Cuenta la historia de un proyecto de Alejandro Glencoe, un estanciero uruguayo que, luego de que por cuestiones que no se precisan le fueron cerradas las puertas del Congreso propiamente dicho de su país, “resolvió fundar otro Congreso de más vastos alcances”. Esa resolución estaba inspirada en cierta página de Carlyle sobre Anachrasis Cloots, uno que hablaba como “orador del género humano”. La acción transcurre hacia 1904. Whitman no es mencionado en el relato pero, al menos como hipótesis de lectura, podemos asociarlo un instante con el orador ecuménico de Carlyle que iluminó a Glencoe. El proyecto era, entonces, el de “organizar un Congreso del Mundo que representaría a todos los hombre de todas las naciones (...) una entidad que abarca el planeta”. Esa utopía fracasa. Como, desde la perspectiva borgeana, fracasa “Salut au Monde!” en su tentativa planetaria de representar a todos los hombres<sup>105</sup>. Los

---

<sup>104</sup> Ezequiel de Olaso establece en función de esa doble fechación una hipótesis de lectura histórico política en relación al derrocamiento de Perón. *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, p.137. Edmund Williamson retrotrae el proyecto de “El Congreso” a la época en que Borges escribió “El acercamiento a Almotásim” (1936).

<sup>105</sup> Por otra parte, es probable que los “hábitos kafkianos” deriven del último capítulo de *América* (la novela de Kafka que Borges incluyó entre las cien obras de su Biblioteca Personal, publicada por Hyspamérica en 1985, de las cuales llegó a prologar sesenta y cuatro). Allí se describe “El Teatro de la Naturaleza de Oklahoma”. Éste tenía también “más vastos alcances” que cualquier otro teatro del mundo.

congresales deciden reunir una biblioteca acorde con las expectativas del Congreso. Ferri viaja a Londres para conseguir materiales. Se enamora de Beatriz Frost. Regresa a Buenos Aires. Un día, inesperadamente, Glencoe quiere incinerar todo lo reunido e informa a los congresales: “esta última noche saldremos todos a mirar el Congreso”. En la última página, Ferri relata la expedición:

Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida. La que ahora quiero historiar es mía solamente; quienes la compartieron han muerto. Los místicos invocan una rosa, un beso, un pájaro que es todos los pájaros, un sol que es todas las estrellas y el sol, un cántaro de vino, un jardín, un acto sexual. De esas metáforas ninguna me sirve para esa larga noche de júbilo, que nos dejó, cansados y felices, en los linderos del alba.

Recuerda algunos detalles triviales, pero ninguna de esas cosas importa, dice, “importa haber sentido que nuestro plan, del cual más de una vez nos burlamos, existía realmente y secretamente y era el universo y nosotros”. Ferri declara la insuficiencia del lenguaje simbólico para comunicar lo sentido en la vivencia, e ilustra el fracaso de toda prédica en nombre de la Humanidad, pero la confirmación inmediata, mística, íntima, inefable e intransferible de la unidad del universo y sus criaturas. Al margen de Cloots, de Ferri y de Glencoe, Borges sabía que Whitman lo supo —que el “plan” de los congresales era esa “well-joined scheme” de “Salut au monde!”, que una “cosmic consciousness” (para usar de nuevo la expresión de Maurice Bucke) estaba en el origen de esa “gran voz” que lo acompañó, como a Neruda, durante toda su vida.

## **V.7. NERUDA VS. BORGES**

En el capítulo mencionado de *El canon occidental*, Harlod Bloom observaba que Borges comenzó escribiendo “poesía whitmaniana” (se refiere al “Himno al mar”), pero “acabó comprendiendo que no iba a ser el Whitman de la lengua española, un papel

---

No es menos alegórico ni más literal que el Congreso de Glencoe, pero funciona: allí todos, incluido el descarriado Karl Rossman, encuentran *su* lugar.

poderosamente usurpado por Neruda”<sup>106</sup>. Al margen de que Borges comprendió inmediatamente después de haber publicado su poema en Sevilla en 1919 que *no* iba a ser el Whitman de la lengua española, es decir, el Poeta (emersonianamente digno) de América, para Bloom el cuento “El Aleph” constituye una “sátira profética contra el autor del *Canto General*”. Profética para excusar el anacronismo, porque el libro de Neruda se publicó completo cinco años después de la aparición del relato en *Sur*. Los versos de Carlos Argentino Daneri, dice, “parodian claramente a Neruda y a imitadores de Whitman de segunda fila”<sup>107</sup>. La aseveración, al menos la parte que corresponde claramente a Neruda, es discutible. No son los versos de Daneri sino su proyecto de “versificar la redondez del planeta” lo que en todo caso constituye una parodia, pero quizá menos de Neruda o de imitadores de segunda fila que del propio Whitman. Pero si hay parodia por el lado de Daneri, por el lado del narrador “Borges” el tema se postula como problemática filosófica del lenguaje: una crítica de la razón lingüística, del carácter sucesivo y parcial de toda estructura discursiva racional enfrentada a la inmanencia de un objeto cuyo atributo sea la simultaneidad infinita y la multiplicidad incesante y exponencial. “Arribo ahora al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor”, dice “Borges” antes de acometer la eximia descripción del Aleph, cuya progresión anafórica desarrollada a partir del verbo “ver” remite al iterativo “I see...” con el cual Whitman responde al “What do you see Walt Whitman?” en “Salut au Monde!” (Borges repite el verbo unas cuarenta veces, Whitman más del doble). Es interesante observar el uso específico que tanto Borges como Neruda hicieron de ese verso puntual de “Salut au Monde!”. Según vimos, Neruda lo traduce en “Que despierte el leñador” para incitar el canto a la reconstrucción de Stalingrado en voz de Whitman. Borges, que había citado ese verso-pregunta en más de una

---

<sup>106</sup> *El canon occidental*, p.473.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 490.

oportunidad<sup>108</sup>, refuncionaliza en “El Aleph” la sintaxis que generó su respuesta. Para Whitman la cuestión no había sido en absoluto desesperante o inefable (fue precisamente esa titánica porfía la que más bien había desesperado a Borges). Su algarabía enumerativa abreva en el desborde mismo de lo que hay y lo retroalimenta, libre de toda paradoja. Bastaba hacer acopio lírico de una cantidad *suficiente* de información proliferante avisando a la posteridad que, por carácter transitivo, estaría contemplado allí el resto no especificado de lo demás: “And you each and everywhere whom I specify not, but include just the same!”<sup>109</sup>. La solución borgeana no es desde luego cuantitativa o transitiva sino cualitativa y paradójica, es decir, la estructura en abismo: “vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra”<sup>110</sup>.

Es evidente que Borges escribió el relato también para divertirse un poco con la publicidad que se venía haciendo en distintos medios del inminente compendio poético americanista de Neruda, por ejemplo en los subtítulos del libro que Daneri “trabajaba hace muchos años”, como “Canto Augural”, “Canto Prologal” o “Canto-Prólogo”<sup>111</sup>. Pero las estrofas del apócrifo porteño no afectarían mayormente a las del poeta chileno, sino a cierto tropicalismo lujoso, educado en la tradición de José Santos Chocano. Borges, recordemos su propia humorada, había hecho todo lo posible por parecerse a Whitman, logrando parecerse a Chocano, que escribió, por ejemplo:

El Jockey Club impera, como mansión dorada,  
que evoca el triunfo griego de una épica olimpiada.<sup>112</sup>

Este dístico alejandrino de “Ciudad Moderna. Santa María de los Buenos Aires. (A la manera yanqui)”, tomado casi al azar de *Alma América* (que abundantemente va del Niágara al Orinoco, de Potosí a Tierra del Fuego, de Caupolicán a Pizarro, del Cóndor

---

<sup>108</sup> En “Nota sobre Walt Whitman” y en “Montaigne, Whitman”.

<sup>109</sup> *TCP*, p. 177.

<sup>110</sup> *Obras completas I*, p.625.

<sup>111</sup> “El Aleph”, *Obras completas I*, p.618.

<sup>112</sup> *Obras completas*, p. 445.

al Chajá y de la quena al clarín), parece resuelto bastante a la manera de Daneri, que escribió, por ejemplo:

*He visto, como el griego, las ubres de los hombres,  
Los trabajos, los días de varia luz, el hambre;  
No corrijo los hechos, no falseo los nombres,  
Pero el voyage que narro, es... autour de ma chambre.*<sup>113</sup>

Entre los modelos de escritura parodiados en la figura de Argentino Daneri habría que incluir a Lugones, de cuyas rimas extravagantes ya se había burlado Borges en su juventud, pero también pudo haber estado aludiendo al Lugones de la “Oda a los ganados y las mieses”, extenso poema descriptivo incluido en las *Odas seculares* (1910). Estamos lejos, en cualquier caso, de la “total demolición” del *Canto General* que advierte Harlod Bloom en “El Aleph”<sup>114</sup>.

Borges le contó a Waldemar Verdugo Fuentes: “una de las pocas veces que hablé con él [Neruda], dedicamos casi todo el tiempo a hablar acerca de Whitman”<sup>115</sup>. No es un dato menor. Se refiere al encuentro que tuvieron en Buenos Aires en 1933, donde el poeta chileno había llegado para ocupar su puesto consular. A partir de entonces Borges estuvo pendiente de todo lo que hacía y decía el otro especialmente en materia whitmaniana, y lo que podemos suponer fue un primer acuerdo fundamental acerca de la grandeza de Walt Whitman marcó también el inicio de una larga serie de discrepancias. En *Borges*, Bioy Casares registra otra conversación en Buenos Aires sobre Whitman. Hablaban justamente sobre la “Oda a Walt Whitman” (1953) de Neruda. Bioy Casares anota que Borges dijo lo siguiente:

[Neruda] cambia de estilo y de tono en un poema, sin darse cuenta. Es un bruto. Empieza bien el poema sobre Walt Whitman porque sin duda le quedó en el oído el ritmo de versos de Whitman que estaría leyendo, pero después llega al disparate y de pronto se llena de negros el poema, que se convierte en otro: en un poema contra los Estados Unidos.<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> *Obras completas I*, p.619.

<sup>114</sup> *Idem*, p. 489.

<sup>115</sup> *En voz de Borges*, p. 148.

<sup>116</sup> *Borges*, p.894.

Ciertamente la oda “empieza bien”: se trata de los versos en los cuales Neruda refiere su descubrimiento de Whitman “en el Sur”. Cuando Borges escribió en 1939 que ni el nazismo ni el comunismo habían encontrado aun “su Walt Whitman”, casi profetizó al revés que el comunismo encontraría *su* Walt Whitman en América Latina muy poco tiempo después. Borges comenzó a concederle a Neruda esa filiación, pero en términos convenientemente ambiguos o ligeramente equívocos que expresan la esencia de esta relación. Al comienzo de la *Introducción a la literatura norteamericana* (1967), señaló que “toda la poesía civil o comprometida de nuestro tiempo procede de Walt Whitman, que se prolonga en Sandburg y en Neruda”<sup>117</sup>. En el prólogo a su traducción, dirá que “innumerables son los que han imitado, con éxito diverso, la entonación de Whitman: Sandburg, Lee Masters, Maiakovsky, Neruda”<sup>118</sup>. Diez años después, en su clase sobre el cuento policial (tercera de las cinco que pronunció en la Universidad de Belgrano), retomó una de sus ideas favoritas: la de que la literatura moderna es inconcebible sin Poe y sin Whitman. De éste último, observó en aquella oportunidad, “deriva lo que denominamos poesía civil, deriva Neruda, derivan tantas cosas, buenas y malas”<sup>119</sup>, sin resolver tampoco de qué lado de las cosas en cuestión estaría el autor del *Canto General*, probablemente de ambos lados.

A mediados de 1970, Borges asistió a la celebración del vigésimo aniversario de la Biblioteca Lincoln y, según refiere uno de sus biógrafos, entregó al asesor cultural de la embajada de los Estados Unidos, Walter E. Wells, un ejemplar de su traducción recién editada de *Hojas de hierba* dedicado “Al presidente Nixon, con mis mejores votos por su bienestar personal y por el bienestar de los Estados Unidos, país al cual el

---

<sup>117</sup> *Introducción a la literatura norteamericana*, p.9.

<sup>118</sup> *Obras completas IV*, p. 159.

<sup>119</sup> *Obras completas IV*, p.190.

mundo debe tanto: la libertad y las obras de Walt Whitman”<sup>120</sup>. En 1973, según vimos, Neruda pedirá la “ayuda extraordinaria” de Whitman pero para matar “de raíz / a Nixon, presidente sanguinario”. Con todo, la mayor discrepancia no fue a propósito del proyecto de versificación mundial de Argentino Daneri, ni de los poemas “contra los Estados Unidos” o el presidente Nixon, ni a raíz de “los negros” de la oda o el “éxito” diverso con el cual Neruda hubiese continuado el legado civil de Walt Whitman. Sino por el hecho de que Pablo Neruda, “el cronista de todas las cosas”, no dice *nada* de Perón, en ningún sentido, en ningún momento del *Canto General*. Borges atribuyó esa omisión a un oportunismo deshonesto. En una de las entrevistas que le hizo Richard Burgin en 1968, ventiló que Neruda “tenía un pleito” en Buenos Aires, y que “no quería arriesgar nada”. Concretamente:

estaba casado con una mujer argentina [Delia del Carril], sabía muy bien que muchos de sus amigos estaban en la cárcel. Sabía lo que estaba ocurriendo en nuestro país y sin embargo no abrió la boca ni una sola vez. Al mismo tiempo habla contra los Estados Unidos, sabiendo que todo lo que decía era mentira, ¿no? Pero, claro, eso no tiene que ver con la calidad de su poesía.<sup>121</sup>

No está claro el tema del “pleito” que pudo haber tenido Neruda en Buenos Aires. Tampoco faltaron testimonios que indican que, por sobre sus irreconciliables diferencias políticas, Borges y Neruda se reconciliaron siempre reconociendo “la calidad” de la poesía del otro.

---

<sup>120</sup> Alejandro Vaccaro: *Borges. Vida y literatura*, p.663. Vaccaro se limita a registrar el hecho. Otros prefirieron ignorarlo. La crítica de izquierda se encargó de darle prensa: Fernández Retamar, por ejemplo (*Calibán*, p. 114) y Fernando Alegría (*Literatura y revolución*, p.27).

<sup>121</sup> *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, p. 115. Diversos textos recopilados por Leonardo Sahuenza en *El bacalao. Diatribas antinerudianas*, giran en torno a la cuestión mencionada por Borges a Richard Burgin. En el artículo titulado “Poesía política de Pablo Neruda”, alguien que suscribe con el seudónimo de Catón, se quejaba: “no conciliamos a Pablo Neruda publicando en las páginas del diario *El Siglo*, órgano comunista, y en las páginas de *La Prensa* de Buenos Aires, órgano peronista, conjuntamente” (p.125-126). En otra diatriba, de Ricardo Paseyro, publicada en Madrid en 1956, leemos: “En 1954, *Las uvas y el viento*. De Chiang-Kai-Shek a Trujillo, desfilan todos los gobernantes anticomunistas. Salvo uno. ¿Quién, el eterno ausente, el mirlo blanco? Perón. No por menos anticomunista: el principal editor de Neruda, Losada, tiene asiento en Buenos Aires, y el heroico poeta se cuida el porvenir” (p.141). En el texto de Leonardo Sahuenza se agregan algunos pormenores: Neruda intercedió para que, en 1953, el General brindara una conferencia en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Sahuenza parece dar el dato faltante: “Perón había denegado, tres años antes, la detención de Neruda solicitada por el gobierno de González Videla” (p.223).





En su autobiografía, Ernesto Cardenal, que conoció a León Felipe en México, lo recordó como “un Whitman español, pero un Whitman religioso”, y agregaba: “era el más religioso de los poetas españoles del exilio —o el único religioso— pero de una religiosidad antirreligiosa. Un poeta blasfemo, de puro creyente que era y sus blasfemias eran como las de los salmos”<sup>124</sup>. Ernesto Cardenal iba a publicar en 1964 su magnífica serie de salmos de combate, y estaba como pocos capacitado para sentir *esa* dimensión específica de la palabra poética de León Felipe. La religiosidad-whitmaniana-contestataria, afinada en el tono de la plegaria popular y la copla de pie quebrado de la tradición hispánica, se advierte ya en el temprano poema “Oración” y su epígrafe. El sentido político y las posibilidades estéticas de esa herética religiosidad habrían de incrementarse en el curso de la historia social del siglo.

Entre la primera alusión epigráfica a Whitman a mediados de la década del '20, entonces, y aquella última, cansada y desengañada del poema “Escuela” en 1968, se extiende el arco de la recepción de León Felipe. En 1941, a medio camino entre la desilusión y la desilusión, dio a conocer en Buenos Aires, desde México, el prólogo en verso y la paráfrasis del *Canto a mí mismo*, suscitando una reseña breve y negativa de Borges en la revista *Sur*, que suscitó una no menos inmediata aunque extensa contrarréplica de su parte en *Cuadernos Americanos*. Recordemos la crónica de Martí, publicada casi en simultáneo en ambas capitales: ahora en dos revistas emblemáticas de la cultura hispanoamericana se dirimían formas sucesivas del mismo legado.

El descubrimiento de Whitman por León Felipe sucedió también al tiempo que iniciaba su carrera literaria, salvo que, a diferencia de Neruda y Borges, la suya no fue precoz, sino todo lo contrario. Había llegado a “Norteamérica” en 1924, a los cuarenta años de edad, con nociones ligeramente cinematográficas de lo que iba a encontrar. La decepción fue compensada por su encuentro con la poesía de Whitman —el profeta

---

<sup>124</sup> *Las ínsulas extrañas. Memorias II*, p. 123.

ignorado en su propia tierra. Pero de corroborar de primera mano ese desdén (“nadie le conocía”) a lo largo de los años (“hoy tampoco le conocen”) se deriva la proverbial vehemencia de su apropiación: el énfasis combativo y la universalidad urgente del mensaje whitmaniano.

Entonces León Felipe hará de Whitman el profeta en *otra* tierra, que no será la tierra castellana sino su ausencia (el éxodo) y su pérdida (el exilio). La “identificación momentánea” que según Borges experimentan todos los lectores de *Leaves of Grass*, que Whitman aprovechó “hasta el interminable y complejo fin”, y que advertíamos por ejemplo en el heterónimo de Pessoa en un registro de exaltación báquica un poco sadomasoquista, reaparece bajo otros supuestos pero idéntica reversibilidad en León Felipe: “Yo soy Walt Whitman (...). El viento me ha arrancado dolorosamente de mi patria (...). Y aquí estoy. Ahora soy un vagabundo sin patria, sin decálogo y sin tribu”<sup>125</sup>. En la última línea del prefacio a la edición-1855 de *Leaves of Grass*, Whitman había declarado: “The proof of a poet is that his country absorbs him as affectionately as he has absorbed it”<sup>126</sup>. No disfrutó en vida de la cariñosa reciprocidad con su tierra que prefiguró al inicio de su *gran carrera*: le llegó póstuma, en buena medida de parte de los poetas de habla hispana, y particularmente de León Felipe, el vagabundo sin patria.

Si la identificación de León Felipe con Whitman se establece definitivamente en la experiencia de la Guerra Civil, la derrota republicana y el exilio, para localizar el basamento de la misma es preciso remontarse todavía algunos años. En una página titulada “Encuentro”, dedicada a Enrique Díez-Canedo, León Felipe evocaba su ingreso al “templo nacional de la Poesía española” durante los años “1918-20”. Dice que llegó “tarde, cansado y por unos extraños caminos pedregosos”, que no entró por “la puerta tradicional” ni por los “boquetes” por donde “se colaban en cuadrilla los jóvenes poetas

---

<sup>125</sup> *Ganarás la luz* (1943), p.186.

<sup>126</sup> *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*, p.24.

revolucionarios”. Principalmente León Felipe recordaba su llegada pero como sumida en la sensación de cisma y crisis occidental que sucedió a la Primera Guerra Mundial:

Por entonces no tenía ningún credo. Ni político ni religioso. Pero hablaba con un dolorido acento castellano de derrota que luego he visto era más universal que castellano. Quiero decir que la derrota era menos nacional, menos doméstica y menos individual de lo que yo sentía. Se acababa de firmar el Tratado de Versalles y alguien había ganado una victoria. Pero el Hombre se sentía derrotado. Contra la deshumanización naciente yo traía una vaga humanización colectiva.<sup>127</sup>

Algunos testimonios tomados casi al azar de las librerías de viejo entre los tantos disponibles nos permiten aproximarnos a esa sensación. La frase que abre la carta sobre “La crisis del espíritu” (1919), que Paul Valéry escribió cuando en efecto “se acababa de firmar el Tratado”, resumía: “Nosotras, civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales”<sup>128</sup>. En otro texto de 1922, dirá Valéry: “la tormenta acaba de concluir, y sin embargo estamos inquietos, ansiosos, como si la tormenta fuese a estallar. Casi todas las cosas humanas permanecen en terrible incertidumbre”<sup>129</sup>. La dolorosa conciencia de un nuevo estado del mundo, de un quiebre definitivo del ideal humanista que había traído el enfrentamiento criminal con artillería pesada por primera vez en la historia, recorre diversamente la literatura de esos años. En el texto sobre Barbusse ya citado en este trabajo, Mariátegui decía que si bien “las trincheras” y “los horrores de la gran guerra” no habían tenido sino “escasos y mediocres cantores”, en cambio “los más altos escritores, los más hondos artistas han sentido, casi unánimemente, una aguda necesidad de denunciarla y maldecirla como un crimen monstruoso, como un pecado terrible de la humanidad occidental”<sup>130</sup>. En el primer párrafo de *Lady Chatterley’s Lover*, por ejemplo,

---

<sup>127</sup> “Encuentro” (Junio, 1944), *Cuadernos Americanos* (1963), p.258.

<sup>128</sup> *Política del espíritu*, p.23.

<sup>129</sup> *Idem.*, p.43.

<sup>130</sup> *Textos básicos*, p.379.

escribía D.H.Lawrence: “the cataclysm has happened, we are among the ruins, we start to build up new little habitats, to have new little hopes”<sup>131</sup>.

Interesan estos testimonios diversos porque las imágenes del derrumbe civilizatorio, la ruina, la incertidumbre de todas las cosas humanas y la posibilidad de la esperanza en medio de ese derrumbe, serán emblemáticas para León Felipe, que ciertamente denunció y maldijo aquella guerra y desde luego las siguientes en los términos que refiere Mariátegui. Y su Whitman será también una consecuencia directa del espíritu de la primera posguerra. Whitman, concretamente, fue para León Felipe lo único que oponer radicalmente al estado de “deshumanización” radical: fue la encarnación poética de aquella “vaga humanización” que traía consigo en 1919 cuando llegó a destiempo y trastabillando al templo nacional de la poesía española. Como proféticamente temía Valèry, la “tormenta” volvió a estallar, el “cataclismo” que dijo Lawrence se repitió, y el “crimen” que dijo Mariátegui fue, si cabe, aún más monstruoso. León Felipe hizo el balance del medio siglo XX en versos de un amargo humorismo:

este descolorido y carnalesco traje de Arlequín  
que ahora... (después de la última guerra, en el año de gracia de la  
bomba de hidrógeno, en el año de 1950)  
se bambolea  
para tomar el sol, en una cuerda  
o para ser ahorcado, definitivamente, con ella.<sup>132</sup>

El pesimismo histórico de León Felipe a partir de *Llamadme publicano* (1950)<sup>133</sup>, agudizado en *El ciervo y otros poemas* (1954), esa antropología escatológica y farsesca, esa indignación de profeta sin tribu, se contagió a las figuras literarias a través de las cuales se recrea su poesía, como Job, Jonás, el Rey Lear, Rocinante, el Quijote (el

---

<sup>131</sup> *Lady Chaterley's Lover*, p. 3.

<sup>132</sup> *Llamadme publicano*, p.33.

<sup>133</sup> Libro que en realidad debió haberse llamado *Versos y blasfemias del caminante*, en abierta demanda del título de su primer libro (pero el editor prefirió la otra versión).

caballero proverbialmente “cargado de amargura” del poema “Vencidos...”<sup>134</sup>) y, particularmente, Walt Whitman. Estas figuras *absorben* no a un país, sino la derrota total del Hombre, cualquiera sea el bando victorioso, y tal operación las vuelve enclaves de resistencia y refundación cultural. No debe sorprender, por lo pronto, la inclusión de Whitman dentro de una serie heterogénea de figuras ficticias.

La denuncia y la acusación histórica y su transfiguración en términos de validez absoluta, como de cosa refundida en la imagería y la gravedad moral de una matriz bíblica, establecen en la poética de León Felipe una relación *dialéctica*: “la denuncia y la pregunta hay que hacerlas con un extraño tono de voz, y con un temblor en la garganta, que salgan de la vida para buscar la vida”<sup>135</sup>. León Felipe se sirvió a su manera del principio dialéctico en distintos contextos para expresar los desplazamientos progresivos de lo doméstico a lo histórico, de lo histórico a lo épico y de allí a lo místico y mítico, salvo que sus poemas muestran el resultado y también los movimientos de ese proceso de condensación histórica y semántica. Eventualmente, la dialéctica se debatirá en el círculo vicioso de un impedido progreso racional:

Se sabe que el poema es una crónica  
que la crónica es un mito,  
la Historia una serpiente que se muerde la fábula...<sup>136</sup>

Cuatro décadas después de aquellos seis años vividos en Nueva York, entonces, las cosas no habían cambiado: “Hoy tampoco le conocen”, decía en 1968. El célebre binomio del poeta y el estadista (Whitman-Lincoln) aparece en la estrofa citada del poema “Escuela” como otra metáfora de la derrota: “aquella guerra”, el “absolute triumph of the National Union arms” sin el cual Whitman afirmaba que sus *Leaves* no hubiesen aparecido, es una guerra cíclicamente *perdida*. La Historia se muerde la fábula: la secuencia del “runaway slave” en “Song of Myself” se repite, el verdugo es el

---

<sup>134</sup> *Versos y oraciones del caminante*, p.27.

<sup>135</sup> *Español del éxodo y del llanto*, p.11.

<sup>136</sup> *Llamadme publicano*, p.59.

mismo pero ahora se llama “Ku-Klux-Klan”. Y la palabra “Democracy” había sido *pisoteada*. Por eso León Felipe va y viene de la arenga y de la reprimenda a la parábola y la prédica, del yo acuso a lo mítico: los mercaderes y fariseos “enturbiaron” la palabra, dice, entonces “Cristo habló en parábolas... La parábola aún no está corrompida”<sup>137</sup>. Cabe destacar la inscripción autobiográfica o acaso mitobiográfica que asume en el poema “Escuela” su búsqueda de Whitman: también estuvo presente en los primeros versos de la oda elemental de Neruda, y a su manera lo estaría en Borges, recurriendo y reevaluando su descubrimiento ginebrino en diversos escritos.

León Felipe no fue conservador como Borges ni comunista como Neruda, en todo caso fue más parecido a un anarquista<sup>138</sup>. Su Whitman no fue una extraña criatura experimental siempre corrida un punto de la clave que la comprende; tampoco se toca con el universo estético y político del soviét. Pero el lugar que le corresponde en el debate literario e ideológico de la era whitmaniana no está *entre* ambos, sino más bien en la tangente:

De estos ciclos que mueren se disparan  
tangentes encendidas...  
la conciencia del hombre acongojada  
se escapa de estos ciclos.<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> “El poeta prometeico”, *Versos del merólico y del sacamuelas* (póstumo), p.41-42.

<sup>138</sup> León Felipe conoció a Neruda en Madrid. No sabemos si, como sucedió entre Borges y Neruda, hablaron de Walt Whitman cuando se conocieron. Con todo, vale la pena registrar el testimonio que el propio Neruda dejó de León Felipe en sus memorias, buen complemento de la evocación citada de Ernesto Cardenal: “mi contradictorio compañero, el poeta nietzscheano León Felipe, era un hombre encantador. Entre sus atractivos el mejor era un anárquico sentido de indisciplina y de burlona rebeldía (...). Concurría frecuentemente a los frentes anarquistas, donde exponía sus pensamientos y leía sus poemas iconoclastas. Éstos reflejaban una ideología vagamente ácrata, anticlerical, con innovaciones y blasfemias. Sus palabras cautivaban a los grupos anarcos que se multiplicaban pintorescamente en Madrid (...) y no se crea que eran una farándula inofensiva. Cada uno llevaba cuchillos, pistolones descomunales, rifles y carabinas”, *Confieso que he vivido*, p.191.

<sup>139</sup> *Español del éxodo y del llano*, p.47-48.

## VII.2. NUEVA YORK-PANAMÁ-MADRID-MÉXICO

*León Felipe, poeta de barro* (1968), es una biografía breve con valiosas observaciones literarias y anecdóticas, escrita por Luis Rius a partir de una serie de conversaciones grabadas durante los últimos meses de vida del poeta (y bajo su propia supervisión —decidió, entre otras cosas, el título). En los capítulos dedicados al período que León Felipe vivió “en Norteamérica”, Rius señala desde luego la importancia que tuvo la búsqueda y descubrimiento de Whitman, la impronta que éste dejó en la consolidación de su “vocación poética”, en el encuentro “con su personal y más característica voz” y en “ese desplazamiento de su yo a un yo universal humano”<sup>140</sup>. Cita luego en nota al pie una tesis, “aún inédita”, dice, de una investigadora de la Universidad de Miami, Lucy Wallingford, cuyo tema y título eran *El sentido religioso en la obra poética de León Felipe* (1966), a su juicio la que “mejor ha estudiado hasta ahora las relaciones entre la poesía de León Felipe y la de Walt Whitman”<sup>141</sup>. Interesa la observación de Rius al respecto: “de ese estudio se desprenden, por cierto, mayores semejanzas que afinidades, cosa en la que es preciso insistir para modificar el *clisé* crítico que exagera tanto la influencia del poeta estadounidense sobre el castellano”. Ciertamente, los versos de León Felipe tampoco se “confunden” con los de Whitman, para volver una vez más al comentario de Juan Ramón Jiménez sobre Neruda. Pero esa exageración pareciera ser una consecuencia de las polémicas, las reediciones y la circulación independiente que tuvo la paráfrasis del *Canto a mí mismo* comparada con el resto de sus libros, más que de un examen del curso de esta “influencia”. No hay tal: hay recepción y recreación, identificación y justificación, no poemas de León Felipe influenciados por otros de

---

<sup>140</sup> *León Felipe, poeta de barro*, pp.155-161

<sup>141</sup> No hemos dado con la tesis de Mrs. Wallingford. Casualmente, poco después de dicha tesis se presentó en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México otra investigación prácticamente con el mismo título y que se publicó en Editorial Málaga en 1968: *León Felipe, sentimiento religioso de su poesía*, por la madre Margarita Murillo, pero que, salvo algunas generalidades, no se ocupa del influjo whitmaniano.



Whitman. A propósito de la paráfrasis, Rius observa que “ese acento único en toda su obra, de optimismo, conviene destacarlo por vía de excepción y como testimonio exclusivo de fidelidad al espíritu de Whitman que pueda hallarse en la poesía del castellano”. En efecto, el acento de optimismo y heroísmo establecido sin equívocos en torno al *Canto a mí mismo* y el prólogo en verso que lo introduce es excepcional en el marco de la producción literaria de León Felipe, pero leerlo en términos de “testimonio exclusivo de fidelidad” limita la posibilidad de situarlo en la evolución de su vida y obra.

Terminada su estancia en Norteamérica en 1930, León Felipe viaja a México (llevándose ya a Whitman y, vale la pena recordar, habiéndoselo presentado a Lorca). El 14 de abril de 1931 se inicia el gobierno de la Segunda República. León Felipe fue varias veces de la capital mexicana a la capital española hasta 1936, año en el que consigue una cátedra en la universidad de Panamá y un modesto puesto como agregado cultural. Para decirlo con Jesús Silva Herzog: “estaba en aquel pequeño país cuando empezó la rebelión encabezada por Francisco Franco y sus grupos de traidores. León Felipe, en cumplimiento de deberes indeclinables de patriota, partió rumbo a España”<sup>142</sup>. Su situación diplomática se había complicado porque el embajador español en Panamá formaba parte de ese “grupo de traidores”. León Felipe, que contaba con el favor de algunos universitarios, iba a presentar su dimisión y denuncia por la radio, pero fue censurado. El discurso se titula “Good bye Panamá!”<sup>143</sup>. Enterado “a última hora” de que se había prohibido la transmisión, agregó una nota, cuyo remate constituye un documento imprescindible para contextualizar el origen del *llamamiento* whitmaniano en León Felipe. Esta nota de último momento es el punto de enlace que hace de la paráfrasis y el prólogo en verso al *Canto a mí mismo* un compromiso asumido en una

---

<sup>142</sup> “León Felipe y *Cuadernos Americanos*”, *Cuadernos Americanos* (1963), p.135.

<sup>143</sup> Publicado el 5 de octubre de 1936 en la revista *Repertorio Americano*, luego incluido en *La insignia y otros poemas*, pp.35-46.

instancia histórica crucial, como con la fuerza de una epifanía y en el centro de una cierta concepción del hecho poético que iba a madurar y realizarse en los años siguientes:

Mi voz está aquí, quieta y parada un instante, en esta hoja, ante los diques que levantan los filisteos. Es una voz antigua, la conocéis todos, la conoce el señor Arzobispo muy bien. Es una voz que viene desde el comienzo del Mundo, que la reciben Homero e Isaías de otros rapsodas antiquísimos, que luego la empujan por la historia nuevos bardos y que va de pueblo en pueblo, de angustia en angustia y de esperanza en esperanza, hasta que llega Whitman y la recogemos nosotros, los poetas de hoy, para decir las mismas cosas a los mismos hombres.<sup>144</sup>

León Felipe establece en esta apostilla de circunstancia el núcleo de su *mitopoiesis*: la ascendencia milenaria y genesiaca de una voz rapsódica que se perpetúa a través de los poetas, las tradiciones y los pueblos. Y es en sí misma el mejor ejemplo del funcionamiento dialéctico señalado más arriba entre denuncia y parábola, entre lo histórico y lo mítico. Esa corriente encarna en la épica y la profecía, viene de lejos y se actualiza hacia el futuro. “Hasta que llega Walt Whitman”, entonces, como providencialmente, pero *empujado* a través de la historia y habilitando para los poetas “de hoy” la genealogía de una “voz antigua”. Si el debate, en términos de Gómez Carrillo, había pasado en buena medida por determinar si Whitman era el cantor de un pasado fabuloso o el cantor del porvenir, León Felipe resolvió la disputa como una convergencia de ambos tiempos en el presente —y un imperativo: “yo he traducido a Whitman por un mandato”, dirá<sup>145</sup>. El fragmento recién citado nos permitiría afirmar que tal mandato quedó sellado en Panamá el día en que comenzó la Guerra Civil Española.

Whitman, entonces, *había llegado*, pero entre “Good bye Panamá!” (1936) y la paráfrasis del *Canto a mí mismo* (1941), no lo veremos reaparecer en la escritura de

---

<sup>144</sup> *La insignia y otros poemas*, p.46.

<sup>145</sup> “Tal vez me llame Jonás”, *Cuadernos Americanos*, p. 207.

León Felipe, que asimilando la fractura histórica se debatirá, como en la frase citada de Lawrence, entre expresiones del cataclismo y la reconstrucción.

Cabe hacer un rápido recorrido por ese lustro intermedio. En un pasaje del discurso propiamente dicho que *iba* a ser leído en la radio panameña, leemos:

Es mil veces preferible la destrucción, la anarquía, el caos, el comenzar de nuevo otra vez a este orden monstruoso aceptado sin repugnancia y sin protesta. Yo no sé lo que resultará de esta guerra y del conflicto universal que se aproxima, pero el hombre no puede ser ya más vil de lo que es.<sup>146</sup>

La lucidez temperamental con la que León Felipe, entre tantos otros, advirtió en 1936 la inminencia de un “conflicto universal”, es la misma que hizo del extenso poema *La Insignia*, leído pocos meses después a los soldados republicanos en el teatro Metropolitan de Madrid, uno de los célebres pronunciamientos poéticos que hayan dejado esos años: “De aquí no se va más que a la muerte o a la victoria. / Todo me hace pensar que a la muerte”. El 1 de abril de 1939 cae la República. Ya en México, León Felipe publica *Español del éxodo y del llanto* (1939). En el texto titulado “Doctrina”, mezcla de verso y prosa introductoria, aboga por “levantar la esperanza”, pero también dice: “vivimos en un mundo que se deshace y donde todo empeño por construir es vano (...) No son estos los días de calcular cómo se ha de empotrar la viga maestra, sino de ver cómo nos libramos de que nos aplaste la vieja bóveda que se derrumba”. Hacia el final de la introducción León Felipe compensa: “yo no soy el que canta la destrucción / sino la esperanza”. Pero, más adelante en el libro, dirá de nuevo con apocalíptica y lacónica intensidad:

Y todo se hará polvo,  
todo,  
todo,  
todo...  
Polvo con el que nadie,  
nadie,

---

<sup>146</sup> *La insignia y otros poemas*, p.38-39.

construirá jamás  
ni un ladrillo  
ni una ilusión.<sup>147</sup>

Su siguiente libro, *El gran responsable* (1940), sería la transición hacia la paráfrasis del *Canto a mí mismo*. Las imágenes oscilan todavía entre la destrucción y la reconstrucción. La viga maestra de la vieja bóveda, dice esta vez, estaba sostenida en un salmo: “Y al desplomarse el salmo / se hundió todo el Reino”. Asociando la tragedia de España y del siglo a un desplome del salmo, León Felipe pareciera hacer el último movimiento en la inflexión de una parábola que desemboca en Whitman, con cuya *llegada* esa parábola había sido iniciada. En este sentido, cabe detenerse un instante en la tercera parte de *El gran responsable*, dedicada a los “poetas cervatillos”, a los “poetas adolescentes que vais a venir / y los que acabáis de llegar, / nacidos del llanto y del escombros”. Se trata de una convocatoria para levantar el salmo, porque “todo puede entrar en el salmo”, porque “el salmo está aún en pie”. Esa generación nacida del escombros y del llanto ciertamente no tenía porqué continuar con las exploraciones formales de León Felipe. Su designio vale menos para los “cervatillos” que para sí mismo. Hacia el final de *El gran responsable* hallamos una alusión indirecta a Whitman que parece anunciar la intención de su paráfrasis: “el salmo en masa”, escribe, canalizando y resignificando en esa expresión también el “word En-Masse” de *Leaves of Grass*. El poeta es el gran responsable, concluye, pero “no puede iluminar a nadie / ni caminar delante / ni dirigir el coro”.

### VII.3. “HABLA EL PRÓLOGO”

Como si hubiese *terminado de llegar* Walt Whitman, León Felipe presenta en 1941 su particular versión del *Canto a mí mismo* junto con “Habla el prólogo”<sup>148</sup>, una serie de

---

<sup>147</sup> *Español del éxodo y del llanto*, pp. 38-39.

nueve poemas con ocho pasajes intercalados del propio *Canto* y otras secciones de *Leaves of Grass*, que introduce, justifica y complementa el sentido de la paráfrasis misma. Evaluar la “traducción” propiamente dicha desestimando no sólo el desarrollo biográfico y literario en la cual ésta se inscribe (la “vaga humanización colectiva” de la primera posguerra, la búsqueda en vano del poeta *en* Norteamérica, el discurso de Panamá y el exilio), sino esos nueve poemas prologales favorece la difusión del “clisé crítico” que advirtió Luis Rius. No entraremos en detalles con respecto a las diferencias palmarias entre el original en inglés y la versión española, salvo para algunos ejemplos específicos. Incluso una lectura somera revela inmediatamente que León Felipe se tomó todas las libertades sintácticas, ortográficas, tipográficas, léxicas y prosódicas que precisó para unir el espíritu y letra de Whitman a su propio espíritu y letra, la época de Whitman a su propia era whitmaniana, y en función de una concepción elaborada a lo largo de los años de lo “salmódico” en la tradición hispánica, pero también de lo salmódico como una especie de condición de lo lírico. “Todo puede entrar en el salmo”, decía: himno y lamento, protesta y alabanza, lirismo y prosaísmo, escatología y mesianismo, súplica y enseñanza.

El epígrafe general de “Habla el prólogo”, vuelto a citar en el poema VII, son los siguientes versos de Whitman: “Aquel que camina una sola legua sin amor / camina amortajado hacia su propio funeral”. A *eso* se refería también León Felipe cuando en los mitines de Madrid decía “de aquí no se va más que a la muerte o a la victoria. / Todo me hace pensar que a la muerte”. El “amor” que reclama León Felipe, la “adhesiveness” whitmaniana, se decanta de la específica política sexual que lo anima y de cualquier resonancia homoerótica, para concentrarse en la esencia de lo que supone la humanidad de cualquier prójimo. En el contexto histórico del totalitarismo de Estado,

---

<sup>148</sup> *Canto a mí mismo*, pp.9-21.

Walt es un poeta totalitario.  
Contra el totalitarismo del odio  
no hay más que el totalitarismo del amor.

Tal es la “doctrina” y “mensaje”, dice León Felipe, del *Canto a mí mismo*, y en ellas consiguió expresar por fin su viejo anhelo de “humanización colectiva”.

*Leaves of Grass* es desde luego mucho más que “Song of Myself”. Pero éste último extenso poema en 52 partes ha sido considerado por varios especialistas como el mejor de Whitman. En su introducción a la edición-1855, Malcolm Cowley lo decía así: “First statement: that the long opening poem, later miscalled “Song of Myself”, is Whitman`s greatest work, perhaps his one completely realized work, and one of the great poems of modern times”<sup>149</sup>. León Felipe, según veremos, incluyó a los “scholars” entre los más probables agonistas de su paráfrasis. Lo cierto es que estaba de acuerdo con los mejores académicos de su tiempo: conocía bien el desarrollo general del libro de Whitman, y su decisión de postular y parafrasear el *Canto a mí mismo*, de conferirle una suerte de independencia representativa con respecto al resto de los poemas de *Leaves of Grass*, era una decisión crítica de primer orden. La fama del *Canto* en el mundo de habla hispana se debe mayormente a esa decisión:

El *Canto a mí mismo* es el momento más luminoso  
de Walt y en él están contenidos su doctrina y su  
mensaje.  
Tal vez el tono elgíaco se desarrolle mejor después,  
en las canciones a la muerte de Lincoln;  
acaso el grito lírico más limpio sea “*Out of the cradle  
endlessly rocking*”,  
y la llamada mística esté más alta y más clara en la  
canción de *El Camino Abierto*.  
Pero el *Canto a mí mismo* (*Song of Myself*) es su gran  
poema polifónico.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> *Leaves of Grass. The First (1855) Edition*, p.x.

<sup>150</sup> El concepto de “polifonía” aplicado al poema de Whitman es otro hallazgo crítico de León Felipe susceptible de ser desarrollado. Ya hemos visto que Borges leyó a Whitman y Dostoyevski simultáneamente. Sería interesante leer comparativamente, y en clave bajtiniana, sus respectivas polifonías.

León Felipe declara entonces el sentido de su tarea como oportunidad histórica, como cumplimiento, se diría, del mandato de Panamá. El íntimo agrado de recrear versos ajenos en el registro acústico y semántico de la lengua y la “cepa” castellana, asume las connotaciones de un acto literario indeclinable y urgente:

Ahora...  
cuando el soldado se afianza bien el casco en la cabeza,  
cuando el arzobispo se endereza la mitra,  
cuando el retórico saca de nuevo el cartabón para medir su madrigal;  
ahora...  
cuando el político y el sociólogo,  
el filósofo y el artista  
viran hacia la derecha porque parece que va a ganar el tirano,  
muchos pensarán que acuñar este poema en español es un mal  
negocio...<sup>151</sup>

Si el Whitman *acuñado* por León Felipe *vira* hacia la izquierda, es una izquierda sin insignia: es la guerra al fascismo y la tiranía bajo cualquier bandera, a la connivencia de la Iglesia en nombre de la parábola, al remilgado, al vaniloquio y la cobardía. León Felipe escoge adrede los verbos específicos con los cuales designa su tarea: además del recién citado “acuñar”, dirá en el prólogo que “es la hora de *trasbordar* las consignas poéticas eternas; / de *trasvasar* de un cuenco a otro cuenco las genuinas esencias de los pueblos (...) / brindar por el hombre con canciones de otras latitudes, *trasladadas* a nuestro discurso (...) quiero yo *presentaros* con verbo castellano, y en mi vieja manera de decir, / a este poeta del amor, de la fe y de la rebeldía” [el subrayado es nuestro]. Y su “vieja manera de decir”, aquel “dolorido acento castellano de derrota” con el cual había llegado al templo de la poesía, se sobrepone un instante en el polifónico acento whitmaniano de “fe” y “rebeldía”. Las “consignas poéticas”, “esencias” y “canciones”

---

<sup>151</sup> El carácter oportuno, el servicio literario, cultural y político que siempre supuso difundir a Whitman había sido proclamado por otros traductores. Armando Vasseur, en 1912: “¡Bendita sea la tempestad de su arte si logra airear la atmósfera literaria hispanoamericana, tan recargada de emanaciones gallináceas!”. Vicente Alexander renueva la bienvenida en 1953, con menos énfasis y respaldado por la magnitud de su tarea: “Es oportuno presentar en este momento a Whitman, con su espíritu inflamado y su voz apasionada, ante los americanos de la América Española, que tanto necesitamos afirmarnos y reconfortarnos con su evangelio de libertad, de amplitud espiritual, de respeto a la persona humana, de tolerancia y de amor”, “Preámbulo del traductor”, *Hojas de Hierba*, p.24.

son también el salmo aludido en *El gran responsable*, el que sostenía “la viga maestra” y la cúpula de la civilización. Aquí regresa esa idea. La política será totalitarismo del odio hasta que no triunfe la política de los poetas de la libertad:

Un día, cuando el hombre sea libre, la política será una canción.  
El eje del universo descansa sobre una canción.

Se diría que para León Felipe hacer poesía es hacer una especie de crítica ética del lenguaje. La palabra “Democracy”, dice en la estrofa citada de “Escuela”, estaba siendo pisoteada por Ku Klux Klan. “Justicia” era la otra gran palabra corrompida del siglo: “Nadie entiende en el mundo la palabra «justicia». Ni siquiera vosotros”<sup>152</sup>, recitó en el teatro Metropolitan a los cientos de soldados cuyas divisiones internas, cuyas “insignias”, estaban desarticulando el frente de la resistencia antifascista. También esta idea encuentra su lugar en el prólogo: la canción whitmaniana es oportuna “cuando avanza el trueno para borrar con trilita la palabra libertad”<sup>153</sup>.

En el marco de las recepciones de Whitman en el mundo de habla hispana, el “Walt” de León Felipe hace una singular modulación entre “figura simbólica” y “texto real”. Aquí el texto sigue siendo “real” y a la vez ha sido reconfigurado en el dominio de la figura simbólica. La paráfrasis es la síntesis formal exacta de los desplazamientos en torno a los cuales se organiza la recepción que estudiamos. La vida, el mito, la letra y su mensaje se reconfiguran. El último poema de “Habla el prólogo” se titula justamente “No hay biografía”. Podemos leer esta afirmación en el contexto de las biografías de la década del ’40 *contra* las cuales Borges formuló el principio de la decepción biográfica. Otro de los poemas que León Felipe intercaló en el prólogo era precisamente una

---

<sup>152</sup> “La Insignia. Alocución poemática”, *La insignia y otros poemas*, p.55.

<sup>153</sup> Cabe establecer en este punto algunas correspondencias entre el Whitman de León Felipe y el de Martí. Señalábamos el sentido que éste último había dado a la “palabra” libertad y a la religión de la libertad como nuevo culto oficiado por los poetas. Pero también la importancia de Whitman al momento de pensar la posibilidad de una literatura que “promulgue la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos los dividen y ensangrientan”, aspiraciones que no desentonarían en el prólogo en verso. También mencionábamos la importancia de la “rebeldía” de Whitman para Martí, igualmente decisiva para León Felipe.



versión de “When I Read the Book”: el mismo que había traducido Borges en “El otro Whitman” para probar lo contrario, es decir, que Whitman sí tenía biografía, y que si era decepcionante (no menos por culpa del poeta que de sus bio-hagiógrafos), era también el anverso entre piadoso y mediocre de uno de los experimentos literarios más espléndidos “que la historia de la literatura registra”. “Los grandes poetas no tienen biografía”, concluye León Felipe, “tienen Destino”. Borges parece haber afirmado lo mismo en el remate del soneto “Camden, 1892”, pero llegó a esa conclusión por el camino opuesto: elaborando la teoría del desdoblamiento. Como se verá más abajo, no será la primera vez que Borges y León Felipe afirmen cosas semejantes a propósito de Whitman por vías incompatibles.

Como sea, el Whitman de León Felipe carece de “biografía”. En todo caso, esta requiere el mismo estatuto que la de Job o la del Rey Lear. Entonces se presentan los rasgos del personaje en cuestión: “Walt”, dice León Felipe, es “telúrico”, “místico”, “heroico” y “adámico”<sup>154</sup>. Y es principalmente una “apuesta”, y toda apuesta que se precie es polémica, no sólo respecto de los que “viran a la derecha porque parece que va a ganar el tirano”. Había otras susceptibilidades en juego, y León Felipe se encargó de provocarlas:

Que no gruñan ni me salgan al paso los escribas pragmáticos  
y los honrados lebreles eruditos;  
que no se solivianten los defensores de los sagrados  
derechos de la letra;  
que se callen aquí  
los *scholars*,  
los arqueólogos  
y el intérpete del hotel.  
Porque ¿a quién fue, a vosotros o a mí, a quien Walt

---

<sup>154</sup> Miguel de Unamuno fue el primero en establecer la dimensión “adámica” de Whitman en el mundo de habla hispana. Lo hemos mencionado a propósito de uno de los primeros textos de la recepción de Neruda. “El canto adámico” (de 1913, pero difundido recién en la edición-1930 de *El espejo de la muerte*), es un diálogo entre Unamuno y un “amigo”, en una “tarde bíblica”, ante las torres de Salamanca. El amigo le pregunta si las enumeraciones de *Leaves of Grass* pueden llamarse propiamente poesía. Y el autor responde que son, en efecto, un “canto genesiaco”, *El espejo de la muerte*, p. 146. Sobre la relación entre Unamuno y Whitman véase Blanco, Manuel García: *América y Unamuno*, pp.368-405. El influjo de Unamuno sobre León Felipe es innegable en este punto, aunque el castellano trabajó los elementos del vasco (el rasgo adámico y el genesiaco) dentro de su propia concepción general del hecho poético.

le dejó encomendada esta nota?  
“Poets to come, arouse! for you must justify me”.

Este último verso en inglés es una cita del poema titulado “Poets to come”, de la primera sección de *Leaves of Grass*, “Inscriptions”, y que ha dado título al presente trabajo. León Felipe se adjudica allí una nota que, en rigor, Whitman encomendó generosamente a la posteridad en general. No importaba: el canto de León Felipe es “de piedra-alarido”<sup>155</sup>, su voz de “publicano” y “energúmeno” es “parda, rota, agria, irritante”<sup>156</sup>, y así tenía que ser su justificación de Whitman para lograr cierta eficacia. Se entiende que a Fernando Alegría le resultara “difícil aceptar esta actitud de invulnerabilidad que asume León Felipe en el prólogo a su traducción”, citando a continuación, para probar esa dificultad, los siguientes versos de “Song of Myself”: “You shall not look through my eyes either, nor take things from me: You shall listen to all sides, and filter them for yourself”, los cuales, agrega, Whitman habría dicho “con inequívoca modestia”<sup>157</sup>. Al margen de que la modestia no era precisamente una inequívoca virtud de Whitman, lo que hace León Felipe en el prólogo es seguir el consejo al pie de la letra: la metáfora del “filtro” pareciera incluso particularmente apropiada para describir el mecanismo de la recepción de Whitman por León Felipe. Con todo, el reparo del crítico chileno permite ir adelantando algo sobre el carácter “irritante” de su paráfrasis, que según veremos a continuación, iba a irritar a más de uno.

#### VII.4. HABLAN LOS OTROS

Entre los que “gruñeron”, “salieron al paso” y se “soliviantaron”, ninguno fue más punzante y movilizante que Borges. Pero hubo otros, principalmente dos: Juan Ramón

---

<sup>155</sup> *El gran responsable*, p.20.

<sup>156</sup> “Ex libris”, *El ciervo y otros poemas*, p.57.

<sup>157</sup> *Whitman en Hispanoamérica*, pp. 378-379.

Jiménez y Xavier Villaurrutia. Ciertos aspectos de la recepción de Whitman por León Felipe se dejan examinar mejor en el espacio de las intervenciones que promovió su paráfrasis. Poco después de su publicación en Losada, Juan Ramón Jiménez escribió un breve ensayo titulado “Whitman, el hábito hace al monje”<sup>158</sup>. Recurre allí a una especie de tiro por elevación que no había desdeñado el joven Borges en su momento: atacar al “Yanquee funesto” cuando en realidad se está atacando alguna de las formas de su “descendencia” (en aquel caso, según vimos, a Romain Rolland). Algo que, a su manera, también haría Villaurrutia. Juan Ramón supone que “la democracia vital y poética de Whitman viene de la amargura de un fracaso que dejó colgado para siempre en los encajes de su cuello y de las bocamanagas de su chaqueta”. Todo el democratismo whitmaniano sería el subproducto de una primera frustración de clase. No parece claro de dónde sacó Juan Ramón Jiménez tal hipótesis, como no ser del supuesto de que Whitman sería mayormente un impostor. Sí está claro, en cambio, a quién van dirigidas las consecuencias de, para decirlo con Borges, esa “desdicha”. Dice Juan Ramón Jiménez:

Como león democrático Whitman es, como alguno de sus traductores, un león de rebotica, con pañuelo de pico colgando en el bolsillo de pecho. Éste y este resto esplican (sic) también porqué los mejores poemas de Whitman no son los estentóreos, discursivos, tamboreantes, sino los breves, los agudos, los que eran de él desnudo y no del hábito, los escuetos, donde una célula cargada de dinamita explota de pronto en un grito espiritual de alcance incalculable.

Whitman, parece decirnos, es un gran poeta a pesar suyo. Desconocemos si Juan Ramón Jiménez conocía “El otro Whitman” o ya había podido leer la reseña de Borges en “Sur”, también de 1942, pero acababa de leer con evidente desagrado la paráfrasis de León Felipe. Desde luego a él, en calidad de “alguno de sus traductores”, está destinado

---

<sup>158</sup> “Apéndice II”, *Espanoles de tres mundos, Obra poética - Tomo 4. Prosa*, pp.212-213.

lo de “león de rebotica”<sup>159</sup>. Como sea, su preferencia por el Whitman breve, escueto y agudo, en desmedro del estentóreo, discursivo y tamboreante, por el lirismo espontáneo y desnudo en desmedro del hábito democrático, nos remite a la preferencia borgeana de 1929 por el “laconismo trémulo y suficiente”, por el hombre de destino comunicado, el “abreviado símbolo de su patria”.

En su ensayo de 1978 sobre Xavier Villaurrutia, rememorando las caminatas a la salida del Café París por la “ya desde entonces inhospitalaria ciudad de México”, Octavio Paz cuenta que se podía escuchar a Villaurrutia “hablando de los poetas franceses, de Rilke o, ante la cólera de León Felipe, de Whitman como un poeta para *boy scouts*”<sup>160</sup>. La anécdota viene a cuento porque esa atmósfera de disidencia cordial fue recreada por Villaurrutia en un texto que apareció en febrero de 1942 en la revista *Cima*, titulado “Debate en torno a Walt Whitman”<sup>161</sup>. Se trata de una conversación, en la mesa de una cantina (que podríamos asociar al Café París) entre “un poeta, apasionado admirador de Walt Whitman” (que, por ésa y otras referencias más explícitas, sumadas al relato de Octavio Paz, podríamos asociar a León Felipe) y un “crítico a pesar suyo” (que, en esa línea, sería el propio Villaurrutia). Intervienen también un “bibliófilo” y un “paradojista” (que seguro tendrán sendos modelos en la vida real). Si bien esta nota se publicó en México en febrero de 1942, poco después del *Canto a mí mismo* en Buenos Aires, la escena parece haber sido situada poco antes de dicha publicación, a la cual no se alude directamente. En todo caso, los contertulios discuten en algún momento sobre las traducciones de Whitman al español y al francés y

---

<sup>159</sup> La hostilidad se remonta a los años de la Guerra. En *Guerra en España*, por ejemplo, Juan Ramón Jiménez le dice de frente: “o no gritar tanto o irse a las trincheras, León Felipe”. Y, más adelante: “la poesía de la guerra no se escribe, y sobre todo no se escribe desde lejos, se realiza. Poeta de la guerra es el que la sufre de veras en la ciudad o en el campo, no el que se desgañita en un refugio seguro y cree en la eficacia de su jemido (sic) y su llanto resguardado”. *Guerra en España (1936-1953)*, pp.57-58. Tal vez Juan Ramón hubiese revisado su hipótesis sobre la frustración de dandy aristocrático si hubiese pensado en los diarios de guerra de Whitman y en “Drum Taps”. Pero su opinión sobre León Felipe pareciera incorregible.

<sup>160</sup> Citado por Miguel Ángel Flores en el “Prólogo” al libro de Alí Chumacero *Los momentos críticos*, p.XIII.

<sup>161</sup> *Obras*, pp. 945-948.

todos, incluido el apasionado admirador, para quien ese punto de la charla tenía “un interés particular”, llegan “a la conclusión unánime de que la traducción de la obra de Whitman estaba aún por hacerse”. Cabe suponer que León Felipe ya trabaja en la suya (sin pretender que calificase necesariamente como “traducción”), incluso cabe suponer que su versión estaba en las galeras de Losada para la colección “La pajarita de papel”, y que Villaurrutia estaba al tanto. “Si yo tradujera los poemas de Walt Whitman”, dice el poeta en un momento del debate, “sustituiría la palabra Democracia por otra. La palabra Democracia no hace pensar ahora en lo mismo que hacía pensar a Whitman”. Los otros tres “protestaron en nombre de la fidelidad”. Si bien, llegado el caso, la palabra “democracy” sería conservada como tal por León Felipe<sup>162</sup>, esa actitud podría atribuírsele. Por otra parte, mal que le pese a Juan Ramón Jiménez, el Whitman de León Felipe tampoco era un “león democrático”: la palabra “democracy” había sido *pisoteada*. El credo democrático-whitmaniano asume otro espesor al ser sometido al proceso “dialéctico” (doméstico-histórico-épico-místico) que hemos señalado más arriba. En “Habla el prólogo”, León Felipe destacó puntualmente esta cuestión: “más que un poeta de la democracia / es un poeta místico y heroico”. Y, de nuevo, hacia el final: “apostar hoy por Whitman el heroico. Ya apostasteis ayer por Whitman el demócrata”<sup>163</sup>. En cambio, otras palabras significativas del ideario estético-político de Whitman sí fueron *literalmente* parafraseadas. Verbigracia: la expresión “En-Masse”, que evidentemente no hacía pensar a León Felipe lo mismo que a Whitman, y la *trasvasó* en el término “Humanidad”, cambiando el democratismo en una suerte de humanismo de combate, uniendo al nuevo vocablo la resonancia del “salmo en masa” de *El gran responsable* y de la “vaga humanización colectiva” de 1919<sup>164</sup>. Verbigracia:

---

<sup>162</sup> En la sección 24 del *Canto*, donde Whitman dice, por ejemplo, “I give the sign of democracy” (*TCP*, p. 87), León Felipe traduce “doy el santo y seña de la democracia” (*Canto a mí mismo*, p.61).

<sup>163</sup> “Habla el prólogo”, *Canto a mí mismo*, p. 18.

<sup>164</sup> Es interesante contrastar esa modulación humanista del “En-Masse” en León Felipe con la de Raúl González Tuñón, cuyo whitmanismo en clave soviética-antimperialista-antifascista, coincidente en algún

la palabra “happiness”. León Felipe explicó la reinterpretación del término en “Habla el Prólogo” como una negociación con el propio Whitman:

Yo he traducido la palabra *happiness* por alegría.  
No hay más que alegría, no hay felicidad.  
Y no hay otra alegría legítima en este mundo que la del esfuerzo.  
(Sobre esto ya me he puesto de acuerdo con Walt).

Diríamos que también Borges había llegado a ponerse de acuerdo con Walt, el “patético Walt Whitman”, con respecto a este punto en particular. Pero poco después, en *Ganarás la luz* (1943), dirá León Felipe:

¡Oh, Walt Whitman! Tu palabra *happiness* la ha borrado mi llanto.  
La vida, arrastrándose, ha cubierto el mundo de dolor y de lágrimas.<sup>165</sup>

El “Debate” de Villaurrutia continúa: se habla de diversos tópicos whitmanianos, y comienza a perfilarse una discrepancia directa entre “el crítico a pesar suyo” y “el poeta admirador”. Este último irrumpe después de una referencia irónica del “paradojista” respecto de la “Oda a Roosevelt” de Darío, exclamando: “¡Whitman es un enorme poeta! Lo que sucede es que no hemos leído bien a Whitman”. Entonces observa el crítico que, al decir esto, “su buena educación lo llevaba a contarse entre los que no habían leído bien a Whitman”, lo cual hace poco menos que dejarlo cesante a efectos del debate, como hizo Juan Ramón al llamarlo “león de rebotica” y como hará

---

punto con el de Neruda, merecería un trabajo aparte. Su *Primer Canto Argentino* (1945) lleva dos epígrafes. El primero es un “Cable de Moscú”, dirigido a la redacción de *El Siglo* en Santiago de Chile (revista de la cual había sido fundador), fechado el 1 de enero de 1944 y firmado por los camaradas Apletin, Suchkov y Kevin. El texto es el siguiente: “con gran interés leímos sus últimos poemas de guerra dedicados a nuestro país. Que sus nuevos versos sirvan también a la causa de la victoria definitiva sobre la tiranía hitleriana”. El segundo epígrafe del *Primer Canto Argentino*, más abajo en la misma página, es esta cita del *Canto a mí mismo*: “¡Desarrollo de las palabras en los tiempos! / La mía es una palabra moderna: la palabra ¡MULTITUD!”. Son los dos primeros versos de la sección 23: “Endless unfolding of words of ages! / And mine a word of the modern, the word En-Masse”. Las diferentes traducciones de la expresión “En-Masse” constituyen un buen ejemplo de ese “incesante desenvolvimiento de las palabras en el tiempo”, así como de la “modernidad” que según el propio Whitman había que añadir al principio del *ensemble* para descifrar *Leaves of Grass*. Con una ligera modificación en el primer verso y cambiando la bastardilla por mayúscula sostenida, González Tuñón sigue la versión de Armando Vasseur: “¡Desarrollo infinito de las palabras en los tiempos! / La mía es una palabra moderna: la palabra ¡multitud! Francisco Alexander y Borges conservan la expresión “En masa”. Como correspondiendo al comunicado de Moscú, “En-Masse” significaría también “clase obrera” o “proletariado”, es decir, la última fase, el último y definitivo giro semántico-político de ese “endeless unfolding” del término —y esa multitud es allí una en pie de guerra contra “la tiranía hitleriana”.

<sup>165</sup> *Ganarás la luz*, p. 60.

Borges al llamarlo “calumniador”. Antes de que esto parezca un todos-contr-León Felipe (que en cualquier caso es la prueba más honorable del magnetismo polémico de *su Walt*), cabe destacar el punto central del debate. Dice entonces el crítico:

...leí las poesías de Whitman en inglés. Pero confieso que no comprendí su verdadera significación ni su valor, sino después de una nueva lectura, en los Estados Unidos, durante una estancia de solo un año, es verdad, pero dentro del paisaje natural y físico del propio Whitman, entre la humanidad cantada por el poeta. ¿No le ocurrió a usted lo mismo? ¿No necesitó del paisaje físico y humano de los Estados Unidos para comprender a Whitman en toda su intensidad?

El poeta, a quien las dos interrogaciones iban dirigidas, estuvo sinceramente de acuerdo. El crítico prosiguió:

-Pues bien, ésa es, precisamente, la inferioridad de Whitman. La inferioridad de Whitman en relación a los más grandes poetas reside en que es un poeta *condicionado*.

El debate prosigue todavía unos instantes, se toca lateralmente el tema de la homosexualidad, y el poeta, a quien después de esa referencia a la lectura *en Estados Unidos* podemos llamar directamente León Felipe, no queda bien parado, intentando negarla. Como sea, advertimos una operación semejante a la de Juan Ramón Jiménez. Para Villaurrutia, Whitman no es un aspirante a aristócrata que canta al proletariado democrático por costumbre, sino un poeta condicionado por su propio medio, prácticamente incomprensible si no se lo lee dentro de su propio “paisaje natural y físico”, debemos suponer: cuando florecen la lilas en los jardines, en la barca de Brooklyn o en los hospitales de campaña en Fredericksburg. En consecuencia, no es un poeta universal: “ninguno de nosotros necesita ir a Florencia para sentir y comprender la intensidad de la poesía de Dante”. Ya comentamos la importancia que *ese* “paisaje” tuvo en el primer contacto de León Felipe con Whitman (lectura *in situ* que es indispensable tener en cuenta para entender la oda de Lorca). Ciertamente, sería interesante poder leer a Whitman en Nueva York<sup>166</sup>, pero el argumento del condicionamiento y consecuente “inferioridad” de Whitman es débil —está dirigido,

---

<sup>166</sup> Quienes no tuvieron esa suerte pueden aproximarnos a través del cortometraje mudo “Manhatta” (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler, retrato de la ciudad inspirado en *Leaves of Grass*.

por lo visto, a seguir provocando “la cólera” de la que hablaba Octavio Paz, es decir, a cuestionar el fundamento de lo que para León Felipe significaba en 1941 “trasbordar de un cuento a otro cuenco las genuinas esencias de los pueblos”.

Esa cólera no tuvo descanso. Podemos suponerla todavía en 1950 cuando León Felipe acaso leyó la biografía de Poe por Ramón Gómez de la Serna. León Felipe había sido muy duro con el poeta de la greguería, con su género y su cenáculo, en algunos de sus poemas: “la risa de aquellos poetas deshumanizados de nuestros últimos días de paz”<sup>167</sup>, escribió. El greguerista (igual que Juan Ramón y Villaurrutia) no le respondió directamente, sino por elevación, atacando a Whitman, pero esta vez *in memoriam* Poe: “ser Whitman es fácil, ser Poe difícil”<sup>168</sup>.

## VII.5. HABLA BORGES, RESPONDE LEÓN FELIPE

En el número 88 de la revista *Sur* (enero, 1942)<sup>169</sup>, se publicó la reseña de Borges sobre la “traducción” del *Canto a mí mismo* (como traducción fue presentaba en Losada, no así posteriormente en editorial Visor de Madrid, donde figura más razonablemente como paráfrasis). Borges no alude al prólogo en verso en ningún momento. Aunque situamos la reseña en el marco del presente capítulo, ocupa un lugar destacado en la evolución del whitmanismo borgeano, ubicada entre “El otro Whitman” (1929) y “Valéry como símbolo” (1945). Es decir, entre la preferencia por el laconismo y la destitución de Whitman como símbolo ejemplar en una era de totalitarismos (pero también de psicoanálisis, materialismo dialéctico y *surréalisme*). No faltaron por cierto debates en torno *al* Walt Whitman de León Felipe, pero éste en particular habría de

---

<sup>167</sup> “Doctrina”, *Español del éxodo y del llanto*, p.15. En el poema del mismo libro titulado “Está Muerta. ¡Miradla! Última escena de un poema histórico y dramático”, se interpela a “los poetas del rastro, de la cripta y la carcoma / y los viajeros de rapé y de greguerías”. Véase también *El gran responsable*, p. 27.

<sup>168</sup> *Edgar Poe. El genio de América*, p.22.

<sup>169</sup> *Sur*, pp.68-70.



tener consecuencias de primer orden, a saber: *Ganarás la luz* (1943), quizá su libro más importante. Con buena intención de no abundar demasiado en viejas heridas, Luis Rius señaló que “este libro fue gestado y nació como réplica a las censuras que en la revista *Sur* de Buenos Aires se le habían hecho al poeta por su versión española del *Canto a mí mismo*, de Walt Whitman, publicado por la Editorial Losada en 1941, objetándosele al poeta la libertad excesiva que se había tomado en su trabajo”<sup>170</sup>. El que suscribió la censura era por cierto Borges en persona, pero tampoco fue ese el tono de la “objeción”. Borges comienza diciendo que la importancia del poeta norteamericano “es evidente”, pero que “sería lastimoso que algún lector, encandilado por la cifra 1941, lo juzgara por la traducción errónea y perifrástica de Felipe”. No todo lo último, aunque encandile, es bueno, pero desde luego ese tampoco era el problema. Borges de entrada se sitúa como adversario: la traducción “perifrástica de Felipe” (no paráfrasis, ni León...) es errónea en sí misma. La palabra “lastimoso” anuncia el remate. Borges impulsa cuatro poemas breves de Whitman, traducidos por él mismo, con la correspondiente versión de León Felipe. La “transformación”, dice, “es notoria”. Lo cual en principio no tendría nada de malo, pero concluye en estos términos:

de la larga voz sálmica hemos pasado a los engreídos grititos del cante jondo. Guillermo de Torre salva este libro con un epílogo excelente, que encierra alguna traducción fidedigna del poeta calumniado por León Felipe.

Recordemos que los contertulios en el texto de Villaurrutia habían protestado al unísono “en nombre de la fidelidad” cuando el poeta proponía cambiar la palabra “democracy”. Y si Villaurrutia hacía montar en cólera a León Felipe hablando de Whitman como un poeta para *boy scouts*, no hace falta insistir en el efecto que le debe haber provocado la devaluación de su noción de salmo al rango de engreído gritito. La reseña de Borges es una pequeña muestra antológica del “arte de injuriar” sobre el cual había teorizado en

---

<sup>170</sup> *León Felipe, poeta de barro*, p.226.

1933<sup>171</sup>. La respuesta de León Felipe tomó forma en una serie de doce párrafos agrupados bajo el título “Tal vez me llame Jonás”, publicada en *Cuadernos Americanos* (mayo-junio, 1942). Sin mencionar al recensor, comienza diciendo:

Escribo estas páginas después de haber leído una nota crítica y agresiva que me envían desde Buenos Aires sobre mi traducción de Walt Whitman (...). Esperaba esta protesta como lo sugiero ya en el prólogo (...) pero no esperaba de ninguna manera que viniese en esta forma, de ese lado, bajo esa firma y por el cauce limpio y aristocrático de la revista *Sur*, donde yo creí que tenía algunos amigos.<sup>172</sup>

Su estrategia será no descender a la polémica sino ascender en virtud de la misma: “la crítica adversa y la que parece más inoportuna y enemiga, es la que mejor me ayuda a subir escaleras”. Entonces León Felipe aprovecha la oportunidad que le estaba dando el más inoportuno enemigo al que hubiese podido aspirar, para establecer una definición orgánica de su poética y del proceso creativo que la rige. Pero vale la pena mencionar brevemente algunos de los textos previos que ya presentan aspectos reformulados en la réplica a Borges.

Una edición crítica completa de la obra de León Felipe sería una complicada tarea dado el modo en que fue publicando o recitando parcialmente sus textos, reeditando, extrapolando, compilando, corrigiendo lo publicado, trasladando versos puntuales, títulos y fragmentos completos de un libro a otro, versificando prosas y viceversa, haciendo variaciones internas y refundiciones. Podemos leer ese aparente desorden como el resultado de la crisis histórica tanto como de una determinada concepción de la creación literaria y la tradición, que podríamos llamar transhistórica. Con respecto a la primera, hemos citado algunos poemas y pasajes como el de “Good bye Panamá!”: “es mil veces preferible la destrucción, la anarquía, el caos, el comenzar de nuevo otra vez a este orden monstruoso aceptado sin repugnancia y sin protesta”. El corpus fragmentado, mostrenco, tangencial e itinerante de León Felipe es un espejo

---

<sup>171</sup> “El arte de injuriar”, *Historia de la eternidad, Obras completas II*, pp.418-423.

<sup>172</sup> “Tal vez me llame Jonás”, *Cuadernos Americanos*, pp.199-210.

“roto” (adjetivo que él mismo usó para titular su famosa antología publicada en Losada en 1947) del orden monstruoso que lo engendró —y del mecanismo del cerebro que lo concibió:

si no es ahora, ahora que la Justicia  
tiene menos categoría que el estiércol;  
si no es ahora, ¿cuándo,  
cuándo se pierde el juicio?  
Respondedme, loqueros, relojeros,  
¿cuándo se quiebra y salta roto en mil pedazos  
el mecanismo del cerebro?<sup>173</sup>

León Felipe asimiló semejante desquicio y le opuso una cierta filosofía de la composición estética. En una nota de 1933 a “la cuarta variante impresa” de *Drop a Star*, decía haber rehecho el poema muchas veces, “y creo que éste no es aún su desarrollo definitivo”, agregando: “lo publico así por encontrarme de nuevo con la cooperación de la crítica”<sup>174</sup>. Algunos años después, en la nota liminar a *El gran responsable* (1940) expresaba la misma idea en estos términos:

los poemas impresos siguen siendo borradores sin corregir, sin acabar. Se trabaja con todos y a la vista de todos para que no haya secretos; y con la puerta abierta a la cooperación y a la crítica. Así nacieron nuestros viejos romances rapsódicos y lo mejor de nuestra poesía anónima. Quién sabe si entramos en un arte comunal.<sup>175</sup>

La poesía y la crítica como dimensiones de una herencia universal donde la propiedad intelectual cede en beneficio de una corriente genésica de belleza, sabiduría y protesta: recordemos en este contexto la apostilla a “Good bye Panamá!”.

A raíz de la reseña de Borges (que indudablemente “cooperó” con una crítica), León Felipe confirmó el alcance de estas nociones en una más amplia elaboración. En “Tal vez me llame Jonás” usó la siguiente metáfora: “el verso anterior al mío es una antorcha que traía en la mano el poeta delantero que me buscaba, y el verso que me

---

<sup>173</sup> *Español del éxodo y del llanto*, p.28.

<sup>174</sup> *Versos y oraciones del caminante*, p.73.

<sup>175</sup> *El gran responsable*, p.11-12.

sigue es una luz que está encendiendo otro en las sombras espesas de la noche”. El primer texto del epílogo a *Ganarás la luz*, titulado “No hay más que un poeta”, reformula el mismo principio: “los poemas impresos siguen siendo borradores sin corregir ni terminar y abiertos a cualquier luminosa colaboración. Aún muerto el poeta que los inició, puede otro después venir a seguirlos, a modificarlos, a completarlos, a unificarlos y fundirlos en el gran poema universal”<sup>176</sup>.

León Felipe define también su búsqueda en términos de “autobiografía poemática”. Los hechos inmediatos que habrían de integrarla comienzan a “rimar”, dice, “con luces lejanas y pretéritas” y otras “que comienzan a prenderse en los horizontes tenebrosos”. Entonces “la biografía se hace Destino y la canción entra a formar parte de la GRAN CANCIÓN DEL DESTINO DEL HOMBRE”. Tal es la premisa central de su réplica a Borges, en la cual se juega no un aspecto puntual de su trabajo, sino el sentido total de su poética-dialéctica: el poema como borrador en disponibilidad, abierto a la cooperación de la crítica, como escandido en el espíritu anónimo y rapsódico del Romancero, versos como postas de luz “en las sombras espesas de la noche”, la tradición como “arte comunal”, como “gran poema universal”. Sobre la base de este ideario trabaja León Felipe su apropiación de Walt Whitman y su paráfrasis, su arte de intervenir en la traducción de forma tal que esa intervención sea lo suficientemente notoria y lo suficientemente consciente de sí misma como para que, sin dejar de ser una “traducción” propiamente dicha, tampoco se oculte la deliberada presencia del traductor. En este sentido, León Felipe establece una diferencia significativa entre “crónica temporal” y “crónica poética” y entre “palabra” y “espíritu”:

Yo que no me atrevería a cambiar jamás las frases de una gacetilla o los signos de una crónica temporal, no tengo empacho aquí en cambiar a mi manera las palabras de Whitman y las palabras de Jehová. (En la crónica temporal, lo esencial es la palabra, que nadie debe trastornar; en la crónica poética o en el versículo sagrado, lo esencial es el espíritu, que yo no cambio nunca, aunque modifique las palabras y quebre la forma).

---

<sup>176</sup> *Ganarás la luz*, p.179.

Puesto que había, en efecto, una cuestión no sólo de espíritu sino de forma: León Felipe, reclamaba Borges, había convertido la “larga voz sálmica” de Whitman en “engreídos grititos del cante jondo”. Retengamos la objeción puntual: salmo es incompatible con cante jondo (al margen también de que la paráfrasis no suena a cante gitano a la manera de Lorca —era más bien una exclamativa hispanización general del poema de Whitman lo que pareciera haber disgustado tanto a Borges<sup>177</sup>). Como sea, esto le permitió a León Felipe fundamentar esa compatibilidad y explicitar su propia genealogía. “El español tiene el tono del salmo tan en su sueño y en su sangre”, dice, “que puede romper el versículo en veinte pedazos y quedar firme el grito y el lamento”. Y desarrolla las posibilidades de ese principio de ruptura formal y conservación esencial en un notable panorama histórico literario, que en rigor habría que agradecerle a la inquina estilística de Borges:

cuando [el español] quiebra la larga marcha horizontal y paralelística de los versos hebraicos, no es más que para ponerlos de pie y en puntillas, en una disposición vertical; y lo hace así porque a él se le antoja que de ese modo siguen mejor la línea de la flecha y de la plegaria. Es un procedimiento genuinamente español. No es de ningún poeta singular. La poesía española ha rehusado siempre la larga caminata de los versos épicos y de los versículos bíblicos. Cuando la primitiva epopeya francesa entra en España con sus renglones interminables de dieciséis sílabas, el pueblo acaba por quebrarlas para formar el romance. No nos han gustado los versos largos nunca. Hemos preferido siempre la estrofa alta con dimensiones de lanzón de pararrayos. Fray Luis y San Juan vienen siempre de espigar la Biblia, pero sus canciones tienen una estructura vertical de versos cortos. El cante jondo y todas las canciones folklóricas españolas salieron del Templo y desde la saeta a la jota tiene un decidido arranque de plegaria. (...) He dicho esto para afirmar que el salmo español no es “gritito engreído del cante jondo”.<sup>178</sup>

Pero León Felipe estaba desviando la específica impugnación que se le hacía: una relación íntima y ancestral entre la estructura estrófico-silábica de la canción española y

---

<sup>177</sup> En todo caso, sería inexacto atribuir su ataque a una incorrección política: Borges no se refirió a Franco (y en términos en verdad irritantes) sino hasta la década del '70, más precisamente en Chile, después de recibir una distinción otorgada por el gobierno de Pinochet. Cfr. Williamson, Edmund: *Borges, una vida*, p.256.

<sup>178</sup> *Cuadernos americanos* (1942), p.204-205.

el salmo hebraico no supone que ésta se verifique necesariamente con respecto a Whitman y ciertos hábitos formales genuinamente españoles. Pero el “trasvase” había sido suficientemente justificado en “Habla el prólogo”: León Felipe *es* el vehículo de esa verificación. La legitimidad había quedado cifrada ya en el verso autorreferencial de cinco sílabas que reclamaba el advenimiento del “salmo en masa”, es decir, salmo vertical, quebrado, corto, popular, que viene de espigar en la Biblia y tiene un arranque decidido de plegaria.

León Felipe había “calumniado” a Whitman. En la segunda parte de *Ganarás la luz*, incluyó un texto titulado justamente “La calumnia” (que habrán captado en su momento los que estaban al tanto de la polémica con Borges). Comienza preguntando “¿Y si yo me llamase Walt Whitman?”, y prosigue estipulando todo comercio con Whitman en el plano de la identificación, la innata intraducibilidad de lo humano y la teoría de la “Gran Canción”:

A este viejo poeta americano de la democracia le he justificado yo, le he prologado, le he traducido, le he falsificado y le he contradicho. Sí, le he contradicho ¿y qué? ¿No se ha contradicho él también? El hombre es el que se contradice y el que no sabe traducirse a sí mismo<sup>179</sup>. Alguien me ha insultado porque no sé traducir. Y me ha llamado calumniador. Y acaso yo no sea más que un calumniador *de mí mismo*.<sup>180</sup>

Cuando pareciera que León Felipe y Borges estaban defendiendo visiones irreconciliables de Whitman, la literatura y la traducción, diríamos que no estaban tan distantes en ciertas premisas. Borges no sólo había destacado el tema de la identificación con el lector hasta las últimas consecuencias (sería improbable suponer que algunos tendrían ese privilegio y otros no), sino que había interpretado el procedimiento whitmaniano en términos de “extensiones del principio de identidad” y

---

<sup>179</sup> “I contradict myself”, se lee en “Song of Myself, 51”, y poco más abajo “I too am untranslatable”, *TCP*, p.123-124.

<sup>180</sup> *Ganarás la luz*, p. 41.

trascendencia de los “rasgos diferenciales del yo”. León Felipe dirá también que la poesía es “el mito permanente”:

soy Jonás y Whitman y Prometeo y un lagarto y una iguana... Y muchas cosas más. Y mientras los poetas no puedan decir esto sin orgullo ni humildad y sin que nadie se escandalice, porque no es más que un signo de presencia y simpatía con toda la creación, la Poesía quedará parálitica en las manos y al arbitrio de todos los que afirman orgullosamente que su *yo*, con los atributos personales y percederos del hombre temporal, es el generador y transformador de la poesía del mundo.<sup>181</sup>

Aquella otra idea borgeana según la cual “el concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio”<sup>182</sup>, no a los clásicos, se advierte en un texto que León Felipe escribió a propósito de su traducción, también libre, de *El Rey Lear*: “nada se ha parado en el tiempo. Nada. Ni las obras clásicas siquiera que se juzgan ya inmóviles, acabadas y perfectas”<sup>183</sup>. Diversas afinidades podrían rastrearse entre las ideas que Borges expuso en ensayos como “Las dos formas de traducir”, “Los traductores de las 1001 noches” o “Las versiones homéricas” y la teoría de León Felipe. Y entre ésta, a su vez, y el interés manifestado por Borges en más de una oportunidad por la idea de Paul Valéry según la cual “la Historia de la Literatura no debería ser la historia de los autores y los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura”<sup>184</sup>.

León Felipe termina su respuesta en *Cuadernos Americanos* llevando la discusión a un terreno en el cual Borges no había incurrido, lo cual, puesto que indudablemente leyó también el prólogo en verso, era un modo eficaz de hacerlo:

Yo sé que hay muchas gentes que no le quieren [a Whitman], por ejemplo Swinburne, Hitler, Mussolini y los fascistas españoles. Pero la otra España, la España del Éxodo, la del trasvase, la que ha venido aquí a dejar su semilla y su sangre para la creación del hombre de mañana, encontrará como suya propia esta voz.

---

<sup>181</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>182</sup> “Las versiones homéricas”, *Discusión, Obras completas I*, p.239.

<sup>183</sup> “Alas y jorobas o el rey bufón”, *Versos del merólico o del sacamuelas*, p.79.

<sup>184</sup> Frase de Valéry que Borges traduce y cita en su reseña del 10 de junio de 1938 a la “Introducción á la Poétique”, *Obras completas IV*, p. 368.

El arco whitmaniano de León Felipe va de la desilusión a la desilusión. Este último fragmento citado clausura el intervalo *positivo* que había propiciado el prólogo y la paráfrasis del *Canto a mí mismo*. Dos textos de 1953 permiten seguir las últimas instancias desde el “acento de optimismo” que decía Rius hacia un acento que será ya decididamente pesimista en la estrofa de “Escuela” con la cual hemos iniciado este capítulo. En “Un viejo pastor”, León Felipe recordaba algunas veladas con Joaquín García Morge en Costa Rica:

me acuerdo que conversamos, ya furtivamente, de algunas cosas tan sencillas e inofensivas como la libertad, que cantamos alegres canciones de Walt Whitman, canciones de paz, ahora inoportunas y prohibidas en Norteamérica, y que brindamos por la confraternidad universal en un vaso de bon vino.<sup>185</sup>

Y en un discurso que leyó por la muerte del poeta venezolano Andrés Eloy Blanco, decía: “han amordazado a Whitman ahí arriba y este continente es ahora una terrible dialéctica telúrica y solar sin posible solución amorosa por ahora”<sup>186</sup>. De alguna manera, se había perdido la apuesta por el poeta místico y heroico, por el totalitarismo del amor: la solución amorosa. Walt Whitman, entonces, desconocido en su propia tierra en la década del veinte, ignorado por Chamberlain, Churchill y Roosevelt (ni siquiera estos tres, se dice en “Habla el prólogo”, habían entendido el mensaje whitmaniano), ingrato a Hitler, Musolini y los fascistas españoles en la década del treinta y cuarenta, prohibido y amordazado “allá arriba” en la década del cincuenta, pisoteado por el Ku Klux Klan en la década del sesenta y borradas sus dos palabras: “democracy” y “happiness”.

---

<sup>185</sup> “Un viejo pastor”, *Cuadernos Americanos* (1963), p.259-260.

<sup>186</sup> *Versos del merólico o del sacamuelas*, p. 49.



## VIII. NOTA FINAL

A lo largo del presente trabajo hemos intentado demostrar a través de una aproximación histórico-crítica que Walt Whitman es un punto gravitatorio de la literatura moderna, y en especial de escritores centrales dentro del canon de la literatura moderna de habla hispana: José Martí, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges y León Felipe en primer lugar, e inmediatamente después una extensa lista, que empieza con Rubén Darío y se multiplica en el tiempo y el espacio. Cada una de las apariciones de Whitman bajo cualquiera de sus modalidades receptoras *es* significativa en algún sentido y habilita nuevas líneas de indagación, que a su vez se ramifican en otras. Múltiples instancias histórico-políticas, ideológicas y estéticas desde fines del siglo XIX a fines del siglo XX pueden ser evaluadas y correlacionadas siguiendo el hilo whitmaniano. Esta multiplicidad de factores concurrentes reclamaba una perspectiva correlativa susceptible de adecuarse progresivamente a la naturaleza del tema. En consecuencia, el trabajo se planteó en diversos niveles de análisis. La importancia de Whitman en el mundo de habla hispana debe evaluarse en términos estéticos, prosódicos, temáticos, históricos, políticos e ideológicos. Seguir el hilo whitmaniano supone enfrentarse a contextos complejos, desde la democracia jeffersoniana y la guerra de Secesión hasta las dictaduras sudamericanas durante la década del '70, pasando por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Hemos adoptado una perspectiva histórico-crítica para el análisis literario bajo la hipótesis de que esa perspectiva nos permitía dar cuenta de los sucesivos contextos sin limitar la posibilidad de indagaciones en otros niveles de análisis formal. Hemos dado un espacio significativo a la dimensión biográfica como género y como registro plausible de manifestaciones receptoras porque se reveló como una fuente insoslayable de material. Esperamos no haber descuidado, sin embargo, la configuración discursiva y el carácter ciertamente literario de toda “vida escrita”. Nuestra intención fue la de

articular esos niveles en una argumentación orgánica que, siguiendo en cada capítulo y en la medida de lo posible un criterio diacrónico, manifestara la permanencia y las transformaciones de ciertas constantes.

El corpus se delimitó conforme avanzaba la investigación y surgían diversas fuentes pertinentes. En ese sentido, cabe destacar que se otorgó un mismo nivel de relevancia epistemológica a testimonios de diversa índole y género: poemas, artículos, reseñas, ensayos, epígrafes, epístolas, menciones episódicas, traducciones, conferencias y entrevistas suministraron por igual elementos valiosos para organizar las claves del whimanismo y sistematizar una masa considerable de evidencias. Cada uno de los testimonios, ya sea poéticos, críticos o biográficos, constituyen algo así como piezas de un puzzle creciente. Por otra parte, la recepción de Whitman en el mundo de habla hispana se enriquece en el marco de su recepción en otras literaturas, como la francesa o la rusa, así como en el marco de otras recepciones correlativas, especialmente la de Edgar Allan Poe. Hemos realizado algunos cruces en ese sentido, todos susceptibles de ser desarrollados.

Hemos incorporado dentro de nuestras posibilidades la mayor cantidad variables sin la intención de agotar ninguna veta, pero bajo la hipótesis de que ese método nos acercaba a la vasta dinámica del fenómeno.

## **IX. BIBLIOGRAFÍA CITADA O MENCIONADA**

### **IX.1. EDICIONES DE WALT WHITMAN EN INGLÉS**

- Leaves of Grass. Comprehensive Reader's Edition* (Edited by Harold Blodgett and Sculley Bradley), Norton & Company, New York, 1965.
- Leaves of Grass. The First (1855) Edition* (Edited, with an Introduction by Malcolm Cawley), Penguin, New York, 1986.
- Leaves of Grass: A textual variorum of the printed poems* (Edited by Harold Blodgett, Sculley Bradley, Arthur Golden and William White), New York University Press, New York, 1980.
- The best of Walt Whitman* (Edited with an Introduction and Notes by Harold W. Blodgett), The Roland Press Company, New York, 1953.
- The Complete Poems* (Edited with an Introduction and Notes by Francis Murphy), Penguin, London, 2004.
- Walt Whitman* (Selected and Notes by Mark Van Doren. Revised by Malcolm Cawley. Chronological and biographical check list by Gay Wilson Allen), The Viking Press, New York, 1973.
- Democratic Vistas*, <http://xroads.virginia.edu>
- Prose works and Collect*, <http://www.bartleby.com>

### **IX.2. EDICIONES DE WALT WHITMAN EN ESPAÑOL**

- Poemas* (Traducción y prólogo de Armando Vasseur. "Walt Whitman", por Ángel Guerra), Claudio García, Montevideo, 1939 [Primera edición en 1919].
- Hojas de Hierba* (Traducción y prólogo de Armando Vasseur. "Walt Whitman Bardo de la Democracia", por Max Eastman), Fontamara, México, 1993.
- Canto a mí mismo* (paráfrasis y "Habla el Prólogo" por León Felipe. Epílogo de Guillermo de Torre), Losada, Buenos Aires, 1950 [Primera edición en 1941].
- Hojas de Hierba*, ("Prólogo" de Sculley Bradley. Traducción y "Preámbulo del traductor" por Francisco Alexander), Novaro, México, 1964. [Primera edición en 1955].
- Hojas de Hierba* (Traducción de Francisco Alexander. Introducción y revisión de la traducción por Rolando Costa Picazo), Colihue, Buenos Aires, 2002.
- Obras escogidas* (prólogo de John van Horne. "Ensayo biográfico-crítico" y traducción de Concha Zardoya), Aguilar, Madrid, 1946.
- Hojas de Hierba* (Selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges), Juárez Editor, Buenos Aires, 1969.
- Hojas de Hierba* (selección, traducción y "Apéndice explicativo" de Leonardo Wolfson), Lautaro, Buenos Aires, 1976.
- Hojas de Hierba* (selección, traducción e introducción de Manuel Villar Raso), Alianza, Madrid, 1997.
- Saludo al mundo y otros poemas* (Selección, introducción y prólogo de Carlos Montemayor), Aldus, México, 1997.
- Perspectivas democráticas* (Estudio preliminar de Dardo Cúneo. Traducción de Luis Anzúa), Amiracalee, Buenos Aires, s/f.

### **IX.3. EDICIONES DE JOSÉ MARTÍ**

- Nuevas cartas desde Nueva York* (edición de Ernesto Mejía Sánchez), Siglo XXI, México, 1980.
- Obras Completas* (tomos I-XXVII), Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1964.
- Páginas escogidas* (tomos I-II) (Selección y prólogo de Roberto Fernández Retamar), Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1985.

#### IX.4. EDICIONES DE PABLO NERUDA

- Obras Completas I. De “Crepusculario” a “Las uvas y el viento”. 1923-1954* (Edición y notas de Hernán Loyola, con el asesoramiento de Saúl Yurkievich. Introducción General de Saúl Yurkievich. Prólogo de Enrico Mario Santí), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.
- Obras Completas II. De “Odas Elementales” a “Memorial de Isla Negra”. 1954-1964* (Edición y notas de Hernán Loyola, con el asesoramiento de Saúl Yurkievich. Prólogo de Saúl Yurkievich), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.
- Obras Completas IV. Nerudiana dispersa I. 1915-1964* (Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001.
- Obras Completas V. Nerudiana dispersa II. 1922-1973* (Edición, prólogo y notas de Hernán Loyola), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.
- Antología poética* (selección y “Algunas breves imágenes de Pablo Neruda”, por Rafael Alberti), Planeta, Madrid, 1981.
- Canto General*, Bruguera, Barcelona, 1980.
- Confieso que he vivido*, Seix Barral, México, 1974.
- Elegía*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Final de mundo*, Losada, Buenos Aires, 1974.
- Incitación al nixoncidio y alabanza de la revolución chilena*, Grijalbo, México, 1973.
- Memorial de Isla Negra* (Edición y notas de Hernán Loyola. Prólogo de José Emilio Pacheco), Mondadori, Barcelona, 2004.
- Para nacer he nacido*, Bruguera, Barcelona, 1980.

#### IX.5. EDICIONES DE JORGE LUIS BORGES

- Obras Completas 1923-1972* (Edición de Carlos V. Frías), Emecé, Buenos Aires, 1974.
- Obras Completas* (tomos I-IV), Emecé, Buenos Aires, 1996.
- Textos Recobrados* (tomos I-III), Emecé, Buenos Aires, 2007.
- Arte poética. Seis conferencias* (traducción de Justo Navarro. Prólogo de Pere Gimferrer. Edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu), Crítica, Barcelona, 2001.
- Autobiografía*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999.
- Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda (1919-1928)* (Prólogo de Joaquín Marco. Notas de Carlos García. Edición al cuidado de Cristóbal Pera), Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.
- Inquisiciones*, Alianza, Madrid, 2007.
- Introducción a la literatura norteamericana*, Emecé, Buenos Aires, 1997.
- “Whitman, Walt: *Canto a mí mismo*”, traducido por León Felipe”, “Sur”, Nº 88, enero, 1942.
- “Whitman: Man and Myth”, “Critical Inquiry” (1975), [www.jstor.org/stable/1342843](http://www.jstor.org/stable/1342843)

#### IX.6. EDICIONES DE LEÓN FELIPE

- ¡Oh, este viejo y roto violín!*, Málaga, México, 1968.
- El ciervo y otros poemas*, Málaga, México, 1968.
- El gran responsable*, Visor, Madrid, 1984.
- Español del éxodo y del llanto*, Málaga, México, 1968.
- Ganarás la luz*, Lecturas Mexicanas, México, 1990.
- La insignia y otros poemas*, Visor, Madrid, 1982.
- Versos del merólico o del sacamuelas*, Visor, Madrid, 1982.
- Versos y oraciones del caminante*, Málaga, México, 1967.
- “Tal vez me llame Jonás”, “Cuadernos Americanos”, Año I, Vol. III, mayo-junio, 1942.
- “Encuentro” y “Un viejo pastor”, “Cuadernos Americanos”, Nº 6, Vol.CXXXI, nov-dic de 1963.

### IX.3. OTRAS OBRAS

- Anderson Imbert, Enrique: *La originalidad de Rubén Darío*, centro Editor de America Latina, Buenos Aires, 1967
- Alarzaqui, Jaime: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Gredos, Madrid, 1983.
- Alberto Sánchez, Luis: *Aladino o vida y obra de Santos Chocano*, Libro Mex, México, 1960.
- Alegría, Fernando: *Literatura y Revolución*, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Alegría, Fernando: *Walt Whitman en Hispanoamérica*, Studium, México, 1954.
- Alonso, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- Ardao, Arturo: *Rodó. Su americanismo*, Biblioteca de la Marcha, Montevideo, 1970.
- Badiou, Alan: *El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005.
- Balderston, Daniel: "The *Fecal Dialectic*: Homosexual Panic and the Origin of Writing in Borges", [www.borges.pitt.edu](http://www.borges.pitt.edu)
- Barrenechea, Ana María: *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*, El Colegio de México, México, 1957.
- Baudelaire, Charles: *Edgar Allan Poe*, Fontamara, Barcelona, 1981.
- Benedetti, Mario: *Genio y figura de Enrique Rodó*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1966.
- Binding, Paul: *García Lorca o la imaginación gay*, Laertes, Barcelona, 1985.
- Bioy Casares, Adolfo: *Borges*, Ediciones Destino, Buenos Aires, 2006.
- Blanco, Manuel García: *América y Unamuno*, Gredos, Madrid, 1964.
- Bloom, Harold: *El Canon Occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Bloom, Harold: *A map of misreading*, Oxford University Press, New York, 1980.
- Brotherston, Gordon: *Latin American Poetry: origins and presence*, Cambridge University Press, London and New York, 1975
- Burgin, Richard: *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1974
- Burroughs, John: *Notes on Walt Whitman es Poet and Person*, [www.waltwhitmanarchive.org](http://www.waltwhitmanarchive.org)
- Cardenal, Ernesto: *Las ínsulas extrañas. Memorias II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.
- Cardoza y Aragón, Luis: *El río. Novelas de caballerías*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1986.
- Cardoza y Aragón, Luis: *Poesías completas y algunas prosas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1977.
- Carrizo, Antonio: *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Chumacero, Alí: *Los momentos críticos* (Prólogo de Miguel Ángel Flores), Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Cohen, Matt y Price, Rachel: "Introduction to Walt Whitman, *Poemas*, by Armando Vasseur", [www.waltwhitmanarchive.com](http://www.waltwhitmanarchive.com)
- Cuevas Cansinos, Francisco: *Bolívar en el tiempo*, El Colegio de México, México, 1982.
- Darío, Rubén: *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Ayacucho, Venezuela, 1991.
- Darío, Rubén: *Los raros*, Losada, Buenos Aires, 1994.
- Darío, Rubén: *Poesía* (tomos I-II) (Prólogo de Ángel Rama. Edición de Ernesto Mejía Sánchez), Hispamérica, Buenos Aires, 1986.
- Darío, Rubén: *Autobiografía / España contemporánea*, Porrúa, México, 1999.
- De Olaso, Ezequiel: *Jugar en serio. Aventuras de Borges*, Paidós, México, 1999.
- De Onis, José: *Los Estados Unidos vistos por escritores Hispanoamericanos*, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1956.
- Díez-Canedo, Enrique: *Letras de América. Estudios sobre literaturas continentales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- Eco, Umberto: *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1979.
- Edgar Meyer, Mary: "Walt Whitman`s popularity among Latin-American poets". *The Americas* (1952), [www.jstor.org/stable/977855](http://www.jstor.org/stable/977855)
- Eliot, T.S.: *American Literature and the American Language* (address delivered at Washington University on June 9, 1953), Committee on Publications Washington University, Missouri, 1953.

- Emerson, Ralph Waldo: *Selected Writings of Ralph Waldo Emerson* (Edited and with a foreword by William H. Gilman), The New American Library, New York, 1965.
- Englekirk, John: "Notes on Whitman in Sapinsh America". *Hispanic Review*, Vol.6, N° 2, Apr. 1938, 133-138. [www.jstor.org/stable/469722](http://www.jstor.org/stable/469722)
- Erkkila, Betsy: *Walt Whitman, The Political Poet*, Oxford University Press, New York, 1989.
- Erkkila, Betsy: *Walt Whitman Among the French. Poet and Myth*, Princeton University Press, New Jersey, 1980.
- Foucault, Michael: *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 2007.
- Fernandez Retamar, Roberto: *Calibán*, SEP/UNAM, México, 1982.
- Folsom, Ed: "Whitman Making Books/Books Making Whitman: A Catalog and a Comentary", [www.waltwhitmanarchive.org](http://www.waltwhitmanarchive.org)
- Franco, Luis: *Walt Whitman*, Americalee, Bs.As., 1945.
- García Lorca, Federico: *Antología poética* (Selección de Guillermo de Torre y Rafael Alberti), Losada, Bs.As., 1973.
- García Posada, Miguel: *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Akal, Madrid, 1981.
- Gibson, Ian: *Vida, Pasión y muerte de Federico García Lorca*,
- Gómez Carrillo, Emilio: *Whitman y otras crónicas*, Unión Panamericana, Washington-México, 1950.
- Gómez de la Serna, Ramón: *Edgar Poe. Genio de América*, Losada, Buenos Aires, 1953.
- González de la Garza, Mauricio: *Walt Whitman, racista, imperialista y antimexicano*, Málaga, México, 1971.
- González Tuñón, Raúl: *La literatura resplandeciente*, Boedo-Silbalba, Buenos Aires, 1976.
- González Tuñón, Raúl: *Poesías*, Casa de las Américas, La Habana, 1977.
- González Tuñón, Raúl: *Primer Canto Argentino*, Edición del Autor, Buenos Aires, 1945.
- Helms, Alan: "Whitman's "Live Oak, With Moss" (1992), [www.whitmanarchive.org](http://www.whitmanarchive.org)
- Humphrey, George: "Spanish-America poets of today and yesterday. II. José Santos Chocano, *el poeta de América*". *Hispania*, Vol. 3, N° 6, Dec., 1920, pp. 305-315. [www.jstor.org/stable/331051](http://www.jstor.org/stable/331051)
- Jiménez, Juan Ramón: *Guerra en España (1936-1953)*, Seix Barral, Barcelona, 1985.
- Jiménez, Juan Ramón: *Obra poética, tomo 4. Prosa* (Editado por Javier Blasco y Teresa Gómez Rueda), Espasa Calpe, Madrid, 2005.
- Kadir, Djelal: "Neruda and Whitman: short-circuiting the body electric", *Pacific Coast Philology*, Vol. 8, Apr., 1973, pp.16-21. [www.jstor.org/stable/1316733](http://www.jstor.org/stable/1316733)
- Koestler, Arthur: *El mito soviético ante la realidad*, Estela, México, s/f.
- Lawrence, D.H.: *Lady Chaterley's Lover*, Penguin, Nueva York, 1996.
- Lawrence, D.H.: *Studies on Classic American Literature*, <http://xroads.virginia.edu>
- Lefere, Robin: *Borges. Entre Autorretrato y Automitografía*, Gredos, Madrid, 2005.
- Locke, John: *The Second Treatise of Civil Government* (1690), Chapter V: "On Property", [www.constitution.org](http://www.constitution.org)
- Loving, Jerome: *Walt Whitman, el canto a sí mismo*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Loving, Jerome: *Emerson, Whitman y la musa americana*, Noema, México, 1985.
- Lugones, Leopoldo: *Obras poéticas completas* (Introducción de Pedro Miguel Obligado), Aguilar, Madrid, 1952.
- Maiakovski, Vladimir: *Vladimir Ilich Lenin* (traducido del ruso por A. Herráiz), Editorial Progreso, Moscú, 1974.
- Mariátegui, José Carlos: *Textos básicos* (Selección, prólogo y notas de Aníbal Quijano), Fondo de Cultura Económica, México, 1995.
- Martínez Nadal, Rafael: *El Público*". *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*, Hiparión, Madrid, 1988.
- Martín, Carlos: *América en Rubén Darío*, Gredos, Madrid, 1972.
- Matthiesen, F.O.: *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Oxford University Press, New York, 1941.
- Mendelsson, Maurice: *Life and Work of Walt Whitman. A Soviet View*, <http://leninist.biz/en/TAZ>
- Monguió, Luis: *Notas y estudios de literatura peruana y americana*, Libros de México, México, 1972.

- Montoliú, Cebria: *Walt Whitman. El hombre y su obra* (traducción del catalán por Ramón Escarra), Poseidón, Buenos Aires, 1943.
- Murillo González, Margarita: *León Felipe, sentido religioso de su poesía*, Málaga, México, 1968.
- Nolan, James: *Poet-Chief. The Native American Poetics of Walt Whitman and Pablo Neruda*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1994.
- O'Connor, William Douglas: *The Good Grey Poet: A Vindication*, [www.waltwhitmanarchive.org](http://www.waltwhitmanarchive.org)
- O'Gorman, Edmundo: *La invención de América*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984.
- Oliver Belmás, Antonio: *Ese otro Rubén Darío*, Aedos, Barcelona, 1960.
- Oñate Mendiola, Pedro: “¿Raúl, te acuerdas...? Neruda y González Tuñón ante la Guerra Civil Española”, [www.dialnet.unirioja.es](http://www.dialnet.unirioja.es)
- Orjuela, Héctor: *Imagen de los Estados Unidos en la poesía Hispanoamericana*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1980.
- Parker, Hershel: “The real “Live Oak, with Moss”: Staight Talk about Whitman's Gay Manifesto”, [www.whitmanarchive.org](http://www.whitmanarchive.org)
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Paz, Octavio: *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Price, Kenneth M.: *To Walt Whitman, America*, [www.waltwhitmanarchive.org](http://www.waltwhitmanarchive.org)
- Rama, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil, Barcelona, 1985.
- Rama, Julio: *La imagen de los Estados Unidos en Latinoamérica*, Secretaría de Educación Pública, México, 1975.
- Raymond, Marcel: *De Baudelaire al Surrealismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.
- Rioseco Torres, Arturo: *Ensayos sobre literatura latinoamericana*, Tezontle, México, 1953
- Rius, Luis: *León Felipe, poeta de barro*, Colección Málaga, México, 1968.
- Rodó, José Enrique: *Ariel. Liberalismo y Jacobinismo. Ensayos* (Estudio preliminar, índice biográfico-cronológico y resumen bibliográfico por Raimundo Lazo), Porrúa, México, 1972.
- Rodó, José Enrique: *Obras Completas* (Edición y Estudio preliminar de Emir Rodríguez Monegal), Aguilar, Madrid, 1967.
- Rodríguez Monegal, Emir: *Borges por él mismo*, Laia, Barcelona, 1983.
- Rodríguez Monegal, Emir: *Borges. Una biografía literaria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Santos Chocano, José: *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1965.
- Sarlo, Beatriz / Altamirano, Carlos: *Literatura / Sociedad*, Hachete, Buenos Aires, 1990.
- Sartre, Jean Paul: *Qué es la literatura*, Losada, Buenos Aires, 1990.
- Silva Herzog, Jesús: “León Felipe y Cuadernos Americanos”, “Cuadernos Americanos”, N° 6, Vol.CXXXI, nov-dic de 1963.
- Schmeling, Manfred (Ed.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Alfa, Barcelona, 1984.
- Schidgall, Gay: *Walt Whitman. A Gay Life*, Plume, New York, 1998.
- Schulman Iava A., Pedro González, Manuel: *Martí, Darío y el modernismo* (Pólogo de Cintio Vitier), Gredos, Madrid, 1969.
- Sosnowsky, Saúl: *Borges y la Cábala. La búsqueda del Verbo*, Hispamérica, Buenos Aires, 1976.
- Spitzer, Leo: *Lingüística e Historia Literaria*, Gredos, Madrid, 1974.
- T.Jaen, Didier: *Borges y Whitman*, “Hispania” (1967), [www.jstor.org/stable/336246](http://www.jstor.org/stable/336246)
- Traubel, Horace: *Walt Whitman in Camden*, [www.waltwhitmanarchive.org](http://www.waltwhitmanarchive.org)
- Unamuno, Miguel: *El espejo de la muerte*, Austral, Madrid, 1957.
- Vaccaro, Alejandro: *Borges. Vida y literatura*, Edhasa, Buenos Aires, 2006.
- Valéry, Paul: *Política del Espíritu*, Losada, Buenos Aires, 1940.
- Vázquez, María Esther: *Borges, esplendor y derrota*, TusQuets, Barcelona, 1996.
- Verdugo-Fuentes, Waldemar: *En voz de Borges*, Offset, México, 1986.
- Villaurrutia, Xavier: *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Von Sacchno, Helen: *Literatura soviética posterior a Stalin*, Guadarrama, Madrid, 1968.
- VV.AA.: *Antiborges* (Compilación y comentarios de Martín Lafforgue), Ediciones B Argentina, Buenos Aires, 1999

- VV.AA.: *Teoría Literaria*, Siglo Veintiuno, México, 1993.
- VV.AA.: *Walt Whitman Abroad* (Edited by Gay Wilson Allen), Syracuse University Press, 1955.
- VV.AA.: *A Companion to Walt Whitman* (Edited by Donald Kummings), Blackwell, Great Britain, 2006.
- VV.AA.: *El bacalao. Diatriba antinerudianas y otros textos* (compilación y prólogo de Leonardo Sanhueza), Ediciones B, Santiago de Chile, 2004.
- VV.AA.: *Estudios martianos. Seminario José Martí*, Editorial Universitaria, Puerto Rico, 1974.
- VV.AA.: *Homenaje a Fernando Alegría* (Editado por Helmy F. Giacomani), Las Américas, Madrid, 1972.
- VV.AA.: *Simposio Pablo Neruda. Actas* (Editado por Isaac Jack Lévy y Juan Loveluck), University of South Carolina, New York, 1975.
- VV.AA.: *The Contemporary American Poets* (Edited by Mark Strand), Mentor, New York, 1971.
- VV.AA.: *Walt Whitman. A Collection of Critical Essays* (Edited by Roy Harvey Pearce), Prentice Hall, New Jersey, 1962.
- VV.AA.: *Walt Whitman. An Enciclopedia*, [www.waltwhitmanarchive.org](http://www.waltwhitmanarchive.org)
- VV.AA.: *Borges y la crítica*, Centro Editor de América Latina, Bs.As., 1992.
- VV.AA.: *Estética de la recepción* (editado por Rainer Warning), Visor, Madrid, 1989.
- Weisstein Ulrico: *Introducción a la literatura comparada*, Planeta, Barcelona, 1975.
- Williamson, Edwin: *Borges, una vida*, Seix Barral, Buenos Aires, 2004.
- Wilson Allen, Gay: *A Reader's Guide to Walt Whitman*, Syracuse University Press, New York, 1997.
- Wilson Allen, Gay: *The Solitary Singer. A critical biography of Walt Whitman*, New York University Press, New York, 1955.
- Wilson Allen, Gay: "Biblical Echoes in Whitman's Works", "American Literature", Vol 6, N° 3 (Nov. 1934). [www.jstor.org/stable/2919546](http://www.jstor.org/stable/2919546)
- Wilson Allen, Gay: "Life and Work of Walt Whitman: A Soviet View" (reseña), "American Literature", Vol.49, N° 3 (nov. 1976). [www.jstor.org/stable/2925007](http://www.jstor.org/stable/2925007)
- Wilson Allen, Gay: "Biblical Echoes in Whitman's Works", "American Literature", Vol 6, N° 3 (Nov. 1934). [www.jstor.org/stable/2919546](http://www.jstor.org/stable/2919546)
- Wilson Allen, Gay: "Life and Work of Walt Whitman: A Soviet View" (reseña), "American Literature", Vol.49, N° 3 (nov. 1976). [www.jstor.org/stable/2925007](http://www.jstor.org/stable/2925007)
- Winwar, Francis: *Gigante Americano. Walt Whitman y su época* (traducción de Haydée Lange), Sudamericana, Bs.As., 1944.
- Yves Cevrel, Pierre Brunel (Ed.): *Compendio de literatura comparada*, Siglo XXI, México, 1994 (1ª edición en francés en 1989).