

BORGES CANTA A WHITMAN

Andrea Miller

Walt Whitman es una presencia fuerte en la obra de Borges. Influyó su filosofía literaria, el contenido de su obra, y su nombre aparece a menudo en la obra de aquél. Su admiración se transformó en ocasiones en un esfuerzo por convertirse en Walt Whitman. Por lo tanto, una investigación de la relación entre Borges y Whitman contribuye al entendimiento de la obra del primero.

En los dos ensayos, “Nota sobre Walt Whitman” y “El otro Whitman,” Borges examina la obra del gran poeta norteamericano. En el primero, declara que la obra de Whitman es tan poderosa que solamente se puede comprender que lo es, sin saber por qué: “Su fuerza es tan avasalladora y tan evidente que sólo percibimos que es fuerte” (1: 240). Según Borges, este poder incomprensible acaba en un malentendido sobre el autor:

El asombro, con todo, labró una falseada imagen de Whitman: la de un varón meramente saludador y mundial, un insistente Hugo inferido desconsideradamente a los hombres por reiterada vez. Que Whitman en grave número de sus páginas fue esa desdicha, es cosa que no niego; básteme demostrar que en otras mejores fue poeta de un laconismo trémulo y suficiente, hombre de destino comunicado, no proclamado. (1: 241)

En el segundo ensayo, Borges elabora sus ideas sobre la falseada imagen de Whitman. Según él, una causa de esta imagen “es la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass* como don Quijote lo es del *Quijote*” (1: 293). Ambas figuras son muy diferentes, pero cada uno desempeña un papel esencial: “Éste fue casto, reservado y más bien taciturno, aquél efusivo y orgiástico. Multipli-

car 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” (1: 294). Es decir, el protagonista Whitman es necesario en el texto, pero el poeta taciturno también lo es, y debe vérselos como dos seres distintos. Así Borges hace hincapié en leer un texto como tal y no como un reflejo de la biografía del autor.

Muchos años después de la publicación de estos ensayos, Borges explica la importancia del libro de Whitman y la significación de su invención del otro Whitman. En el prólogo a su traducción de algunos poemas de *Leaves of Grass*, escribe que “*Hojas de hierba* [fue] la inaudita revelación de un hombre de genio” (4: 188). El proyecto de Whitman era único: redefinió la epopeya. Cuando se decidió a escribir la epopeya americana sobre la democracia, tuvo que cambiar el protagonista de un héroe individual, más aristocrático, a un héroe democrático, un héroe que representara a todos. Este protagonista “tiene que ser plural, tiene que declarar o presuponer la incomparable y absoluta igualdad de todos los hombres” (4: 189). Para crear un héroe tal, “[e]laboró una extraña criatura que no hemos acabado de entender y le dio el nombre de Walt Whitman. Esa criatura es de naturaleza biforme; es el modesto protagonista Walter Whitman, oriundo de Long Island, que algún amigo apresurado saludaría en las aceras de Manhattan, y es, asimismo, el otro que el primero quería ser y no fue, un hombre de aventura y de amor, indolente, animoso, despreocupado, recorredor de América” (4: 190). Es decir, el doble Whitman que Borges describió en sus ensayos anteriores fue la solución al problema del héroe demócrata. Whitman cambió también la relación entre el héroe y el lector de la epopeya. Incluye a éste en la epopeya:

Whitman ya era plural; el autor resolvió que fuera infinito. Hizo del héroe de *Hojas de hierba* una trinidad; le sumó un tercer personaje, el lector, el cambiante y sucesivo lector [. . .] Al principio recurrió al diálogo; el lector conversa con el poeta y le pregunta qué oye y qué ve o le confía la tristeza que siente por no haberlo conocido y querido. Whitman responde a sus preguntas. (4: 190)

Hay que recordar, escribe Borges, que el proyecto de Whitman fue un experimento, porque sus cambios radicales de la epopeya implicaban un gran riesgo: “Whitman, que era un hombre de genio, sorteó prodigiosamente ese riesgo. Ejecutó con felicidad el experimento más audaz y más

vasto que la historia de la literatura registra” (4: 189). Éste tuvo tanto éxito que no se reconoce casi nunca su naturaleza experimental: “salió tan bien que propendemos a olvidar que fue un experimento” (4: 190). Según Borges, el éxito se debió a que logró su meta de representar a todos: “Whitman, insisto, es el modesto hombre que fue desde 1819 hasta 1892 y el que hubiera querido ser y no acabó de ser y también cada uno de nosotros y quienes poblarán el planeta” (4: 191). Representa no solamente a todos los hombres de su país o a todos los hombres de su época, sino a todos los hombres que son y todos los que serán, en todas partes del mundo. No escribió la epopeya americana, sino la epopeya universal.

La admiración profunda de Borges por Whitman es obvia en su obra y en algunos comentarios directos sobre éste. Por ejemplo, en ocasiones utiliza un lenguaje religioso para describirlo. En “Nota sobre Walt Whitman,” lo describe como “el héroe semidivino de *Leaves of Grass*” (1: 293). La manera en que Whitman habla lo hace como un dios. En un discurso que dio en la Universidad de Chicago en 1968, Borges dijo: “He’s speaking with a kind of divine innocence, with a kind of god-like chastity, it may be said” (“Walt” 716). El ámbito de la poesía de Whitman añade a su dimensión divina: “Walt Whitman sees the whole round world at a glance, even as if he were God” (714). Por consiguiente, el libro de esta figura divina se vuelve divino también: “it is a book that one might read in Heaven” (717). La obra de Whitman y sus cualidades divinas lo distinguen de otros poetas, y Borges se incluye en este último grupo:

we other poets who are not great poets, we can hardly speak in that way. We try to think that we are somehow different from the rest, we who are quite like everybody else. But Whitman, in a kind of divine humility, in a kind of god-like modesty, tried to think that he was Everyman, and so, he wrote those poems. (712)

Lo irónico es que Whitman, este poeta “divino” que supera las capacidades de otros poetas, se considera igual a todos los hombres. Escribió sus poemas de esa manera, pensando que era un hombre promedio. Sin embargo, su poesía sólo podría haber sido escrita por alguien de inmenso talento tal como Borges lo ha descrito.

Además, la admiración de Borges por Whitman fue una influencia durante toda su vida y no sólo el tema de una transitoria fase de entusiasmo. En su cuento “El otro,” Borges se encuentra con una versión joven de sí

mismo. Las dos figuras son muy diferentes y la única cosa que los une es la literatura. En particular, hablan de Walt Whitman y las interpretaciones de cada Borges de la obra del famoso poeta norteamericano. Como nota Kristal, “the young and the old Borges have little in common except their love of Whitman, although they appreciate different qualities of the American poet” (48). El Borges viejo piensa que Whitman escribió no sólo hechos, sino también lo que quería y no pasó: “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” (3: 18). La respuesta del Borges joven sugiere un concepto idealizado de Whitman: “Usted no lo conoce –exclamó–. Whitman es incapaz de mentir” (3: 18). La importancia de Whitman para estas dos versiones de Borges (aunque tienen ideas muy diferentes sobre el poeta) indica su efecto sobre este hombre de letras, como nota Arrojo: “the revealing dialogue between a young, expatriate persona of Borges and the cosmopolitan, world-renowned Borges, who is being honored by Harvard University, illustrates not only the extent of Borges’s investment in the character and the achievement of Whitman, but also the lasting effect of his transferential bond with the American poet” (45).

“El otro” sugiere otro logro importante de Whitman: el haber representado la felicidad a través de la escritura. En “La felicidad escrita,” Borges argumenta que no se captura bien este sentimiento en la literatura:

la presentación de una dicha, de un destino que se realiza en la felicidad, es tal vez el goce más raro [...] que puede ministrarnos el arte [...] Muchos escritores la han intentado; casi ninguno la ha conseguido, salvo de refilón. Parece desalentador afirmar que la felicidad no es menos huidiza en los libros que en el vivir, pero mi observación lo comprueba. (41)

Sin embargo, es claro que Borges piensa que la poesía de Whitman logra este propósito casi imposible. En el cuento Borges caracteriza el pasaje que los dos Borges discuten como “aquella breve pieza en que Walt Whitman rememora una compartida noche ante el mar, en que fue realmente feliz” (3: 18). Así la obra de Whitman se destaca como una rara forma de escritura que es capaz de representar realmente la felicidad. Como Balderston señala: “El hecho de que la expresión de felicidad de Whitman en este poema fuese íntimamente personal a la vez que homoiérica debería importar, incluso si, como Borges sugiere en “El otro”, era expresión de una felicidad

imaginada y no experimentada, algo que de todas formas es imposible que sepamos”(67). De hecho, la felicidad es una característica que define la obra de Whitman, según Borges. Cuando compara la obra de aquel y la de otros poetas, escribe: “Byron y Baudelaire dramatizaron, en ilustres volúmenes, sus desdichas; Whitman, su felicidad” (1: 294). Éste no sólo representa la felicidad, sino que se convierte en ella: “Whitman deriva de su manejo una relación personal con cada futuro lector. Se confunde con él y dialoga con el otro, con Whitman [...] Así se desdobló en el Whitman eterno, en ese amigo que es un viejo poeta americano de mil ochocientos y tantos y también su leyenda y también cada uno de nosotros y también la felicidad” (1: 298). De este modo, Whitman y su obra se destacan por otras razones: la capacidad extraordinaria de la obra de comunicar la felicidad y la identificación del poeta mismo con dicho sentimiento.

Borges ha dicho sobre su primer encuentro con la poesía de Whitman: “[When] I ran across Walt Whitman, I felt blinded, and dazzled and overwhelmed by him. And then I said, ‘Well, this is really shameful. I am not Walt Whitman’” (“Walt” 718). Sin embargo, varias descripciones que Borges ha hecho de Whitman pueden aplicarse a sí mismo. Por ejemplo, Fernando Alegría nota a propósito de “Nota sobre Walt Whitman”: “in defining Whitman as a double, Borges failed to point out a surprising detail: The person who wrote the poems, a ‘chaste, reserved, and rather taciturn’ man, is very much like Borges himself” (213). Otra descripción, ésta extraída de “El otro Whitman,” habla de éste como “un poeta de un laconismo trémulo y suficiente” (1: 241). Bastos observa que esta descripción fue “a singularly apt characterization of his own poetry” (225). Además, una ambición común une a los dos poetas. “Nota sobre Walt Whitman” comienza con una lista de escritores que han tratado de escribir “un libro absoluto, un libro de los libros que incluya a todos como un arquetipo platónico” (1: 292). Como observa Jaén, “[a] esta lista podríamos añadir, claro está, el nombre de Borges. Éste ha visto en la obra de Whitman la ambición de escribir un libro arquetípico, eterno e innumerable, y nosotros vemos en Borges una ambición igual” (51). Se ve esta idea en “La biblioteca de Babel,” por ejemplo, cuando el narrador relata su búsqueda del “libro que sea la cifra y el compendio perfecto de todos los demás” (1: 563). Si Borges logró escribir tal libro es discutible, pero es claro que la idea le fascinó.

Tal vez la descripción del norteamericano más aplicable a Borges es su análisis del “otro” Whitman que aparece como el protagonista de *Leaves of Grass*. En la obra del argentino se puede ver una división parecida entre Borges el escritor y el Borges que aparece en algunos cuentos, como “La forma de la espada”, “Hombre de la esquina rosada” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. Esta dicotomía entre escritor y personaje adopta la forma del conflicto entre el hombre de letras y el hombre de acción en “El Sur”. El protagonista de este cuento, Juan Dahlmann, es bibliotecario, hombre de letras, que experimenta todo a través de los libros. Cuando viaja a la estancia, por ejemplo, el narrador nota que “su directo conocimiento de la campaña era hartamente inferior a su conocimiento nostálgico y literario” (1: 635). Para Dahlmann, la vida del hombre de letras no es satisfactoria; es sólo en el momento cuando deja de leer que Dahlmann puede vivir de verdad y sentirse feliz: “La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dahlmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir” (1: 635). El momento decisivo para Dahlmann ocurre cuando los hombres en el almacén le tiran bolitas de miga y el primero tiene que elegir una respuesta. Inicialmente, Dahlmann elige la respuesta del hombre de letras y trata de distraerse con su libro para ignorar a los hombres de la otra mesa: “decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de *Las mil y una noches*, como para tapar la realidad” (1: 637). Sin embargo, Dahlmann decide pelear al final, aunque sabe la acción es equivalente a escoger la muerte: “Dahlmann se inclinó a recoger la daga y sintió dos cosas. La primera, que este acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino justificar que lo mataran” (1: 637-38). De hecho, el narrador nota que esta muerte, que resulta de la elección de la acción, era la muerte ideal para Dahlmann: “Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado” (1: 638).

Este conflicto de identidad entre el hombre de letras y el hombre de acción es particularmente interesante cuando se considera las similitudes entre Dahlmann y Borges. Hay varios ecos de la biografía de éste en la descripción de su personaje. Como Dahlmann, Borges trabajaba en una biblioteca municipal y tenía un doble linaje con antepasados criollos y europeos. Además, tuvo un accidente parecido. Se puede ver a Dahlmann como una figura que elige la acción mientras que Borges, el autor, escoge

las letras. Esta manera de imaginar la vida a través de la escritura es semejante a lo que Whitman hace en *Leaves of Grass*. Los dos Whitman que Borges describe son otra manifestación de este conflicto, el Whitman de letras y el Whitman de acción:

hay dos Whitman: el “amistoso y elocuente salvaje” de *Leaves of Grass* y el pobre literato que lo inventó. Éste jamás estuvo en California o en Platte Canyon; aquél improvisa un apóstrofe en el segundo de esos lugares [...] y ha sido minero en el otro [...] Éste, en 1859, estaba en Nueva York; aquél, el 2 de diciembre de ese año, asistió en Virginia a la ejecución del viejo abolicionista John Brown [...] Éste fue casto, reservado, y más bien taciturno, aquél efusivo y orgiástico. (1: 294)

Así se puede ver en las obras de Whitman y Borges un esfuerzo de imaginarse como hombre de acción mientras que, en realidad, han escogido la vida del hombre de letras.

En “La flor de Coleridge,” Borges propone: “Quienes minuciosamente copian a un escritor, lo hacen impersonalmente, lo hacen porque confunden a ese escritor con la literatura, lo hacen porque sospechan que apartarse de él en un punto es apartarse de la razón y de la ortodoxia” (2: 23). Después, aplica esta declaración a su propia experiencia con la literatura: “Durante muchos años, yo creí que la casi infinita literatura estaba en un hombre. Ese hombre fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos Assens, fue De Quincey” (2: 23). Reitera la importancia de Whitman en su desarrollo como escritor cuando escribe en su ensayo autobiográfico: “I thought that all poets the world over had been merely leading up to Whitman until 1855, and that not to imitate him was proof of ignorance” (*Autobiographical* 218). Entonces no sorprende que el primer ejemplo de un trabajo de Borges influido por Whitman es casi una copia de un poema de *Leaves of Grass*. Este poema, “Himno del mar,” se parece a los textos de Whitman por sus temas y dicción, tanto que una crítica nota que “is embarrassingly similar, for example, to the opening lines from section 22 of Whitman’s ‘Song of Myself’” (Arrojo 42). Un análisis breve de los dos poemas revela muchas similitudes. Borges personifica y dota de sexo al mar, al decir que es “[a]tlético y desnudo”, que “besa los pechos dorados de vírgenes playas” y tiene “raudas manos monjiles” que “acarian constantemente” (4: 30-32). La descripción se parece a las secciones 21 y 22 de “Song of Myself,” donde Whitman personifica y dota de sexo a

la naturaleza. Escribe que la noche es “bare-bosom’d” y “mad naked,” la tierra es “voluptuous” y “cool-breath’d” y el mar tiene “inviting fingers” (Whitman 41). Estas similitudes pueden indicar no sólo la influencia de Whitman sino también el deseo de ser él, como nota Santi: “a [...] way to be Whitman in practice was to identify and to write like the prodigious persona staged in *Leaves of Grass*, much as the early Borges does in poems like ‘Himno del mar’” (169). De hecho, Borges mismo admitió este intento: “It was titled ‘Hymn to the Sea’ and appeared in the magazine *Grecia*, in its issue of December 31, 1919. In the poem, I tried my hardest to be Walt Whitman” (*Autobiographical* 220). Este deseo se manifiesta en toda la obra de Borges, de modos diferentes, aunque después de su poesía temprana está presente de manera menos obvia.

Un modo menos directo en que el deseo de ser Whitman se manifiesta es evidente en su tratamiento de algunos temas recurrentes en las obras de ambos escritores. Uno de ellos, ya explorado un poco en este trabajo, es el concepto del autor. Whitman escribe: “My final merit I refuse you, / I refuse putting from me what I really am, / Encompass worlds, but never try to encompass me [...] Writing and talk do not prove me” (Whitman 46). Whitman piensa que la escritura no limita al autor, lo cual es el reverso de lo que dijo Borges, que la vida del autor no limita lo que éste escribe. Este concepto del autor sugiere la dualidad que Borges explica en sus ensayos sobre Whitman. Por consiguiente, los dos estarían de acuerdo en que todos los autores son “de naturaleza biforme” (4: 190). En “La flor de Coleridge” Borges investiga “la doctrina de que todos los autores son un autor” (2: 22). Esta idea es evidente en “Song of Myself” también. Whitman escribe, por ejemplo: “Stop this day and night with me and you shall possess the origin of all poems” (24), sugiriendo que un solo hombre puede tener el origen de todos los poemas, es decir, que hay un poeta o autor universal. En otra parte sugiere una relación entre el poeta y el lector que refleja esta idea del autor universal: “It is you talking just as much as myself, I act as the tongue of you, / Tied in your mouth, in mine it begins to be loosen’d” (73). Es decir, todos tienen la capacidad de crear la poesía, lo que sucede es que Whitman lo hace y otros no.

El tiempo circular, un tema recurrente en la obra de Borges, está igualmente presente en la de Whitman: “And as to you Life I reckon you are the leavings of many deaths, / (No doubt I have died myself ten thousand

times before)” (Whitman 75). Un cuento de Borges, “El inmortal”, propone que si todos los hombres fueran inmortales, todo lo que puede pasar le pasaría a cada persona. Whitman propone una idea semejante, pero su idea es que todos los hombres son de hecho inmortales: “I am the mate and companion of people, all just as immortal and fathomless as myself, / (They do not know how immortal, but I know)” (Whitman 28). Como todos los hombres son inmortales, todo le pasa a cada uno; cada hombre puede ser presidente o lograr una meta parecida, por ejemplo: “Have you outstript the rest? are you the President? / It is a trifle, they will more than arrive there every one, and still pass on” (Whitman 41).

La traducción es otra manera en que Borges se acerca a Whitman. Aquél pensaba que esta tarea era difícil, pero también posible y sobre todo valiosa. En “Las dos maneras de traducir,” admite: “Las dificultades de traducir son múltiples” (1: 314). Sin embargo, declara: “creo en las buenas traducciones de obras literarias [...] y opino que hasta los versos son traducibles” (1: 313). Esta creencia es evidente en el hecho de que tradujo en parte la obra de Whitman, incluso todo el poema “Song of Myself” y otros textos de *Leaves of Grass*. Además, Borges no valoraba los originales más que las traducciones, como nota Waisman: “From his very first words on the topic, Borges suggests that there is no reason to believe that a translation is necessarily inferior to the original” (44). De hecho, para Borges, todas las versiones de un texto no son sino borradores: “Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original, es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H-ya que no puede haber sino borradores. El concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio” (1: 280). Esta sugerencia que los textos definitivos no existen representa “an inversion that forces us to reconsider the very concepts of fidelity and originality” (Waisman 43). La traducción es, para Borges, más que un cambio del lenguaje de un texto: “It is a transformation of a text into another” (Kristal 32). Por lo tanto, es una especie de proceso creativo.

Como menciona Waisman, “the development of Borges’s theories of translation is so interwoven with the development of his fiction that translation and writing become nearly interchangeable practices of creation” (88). Esta filosofía de la traducción es particularmente interesante cuando se considera la relación entre Borges y la obra de Whitman. La traducción

es la única actividad que permite que Borges se ponga en la posición de Whitman como autor, y así se convierte en él de alguna manera:

it was in his translations of the American poet that he was able to somehow become a Spanish version of Whitman's poetic persona and occupy the highly desirable universe of one of his most important precursors [...] In such a safe, privileged authorial position, Borges was able, for instance, to select which poems he was going to (re)write, and produced versions, which [...] are "autonomous" poems in Spanish that do not need to be read as "dependent" on Whitman's originals. (Arrojo 48)

La traducción le dio a Borges la posibilidad de cambiar de algún modo la poesía de Whitman, es decir, le dio poder creativo sobre ésta. Sus cambios hacen de la poesía de Whitman algo suyo. Como nota Jaén:

basta con que Borges llame la atención a unos poemas de Whitman y los traduzca, para que éstos adquieran alcances desacostumbrados para el inocente lector de Whitman; inesperados visos metafísicos, no de la metafísica naturalista o panteísta que es clara en Whitman, sino de una metafísica paradójica, de "double-meanings," típicamente borgesiana [...] Borges traduce simplemente el poema, bastante fielmente y sin embargo, aparece en éste cierta cualidad que le hace casi una producción borgesiana. (49)

Borges creía que la traducción "is more than possible, that it is a site for potentialities and gain—a gain clearly linked to the creative infidelities of the translator / recreator" (Waisman 72). Por consiguiente, no es nada sorprendente que se vean muchas "infidelidades creativas" cuando se compara el texto de Whitman a la traducción de Borges. Alegría nota que éste hace algunos cambios de la forma verbal, pero los hace para conservar el sentido del texto:

Borges does take liberties as he translates, but always making an effort to stay close to Whitman's directness and bluntness. He is protected by his sense of rhythm and his understanding of lyrical nuances. We know that Borges knows, and that though he may replace some words, he does it in order to remain faithful to Whitman's sense, not only to form. He eliminates or adds words if it seems to him that by simplifying he will strengthen the text. (210)

Además, Borges hace algunos cambios de contenido, como la representación del amor en algunos poemas: "Borges transforms some of Whit-

man's poems of homoerotic love into poems of heterosexual love" (Kristal 56). Kristal sugiere que tales cambios no representan el rechazo del contenido homoerótico de los poemas, sino un esfuerzo de representar varios tipos de amor: "Borges does not delete all references to homoeroticism in the collection. He includes several poems in which a man is in love with another man. My own conjecture is that Borges did not mean to ignore the homoerotic content of Whitman's poetry, but to explore, in Whitman's voice, various types of erotic experience" (56-57). Estos cambios forman parte del proyecto más grande de convertir la poesía de Whitman en una creación de Borges a través de la traducción: "*Hojas de hierba* can be viewed as Borges's performative response to Whitman, where the 'copyist' Borges, as he likes to call himself, shows his ink. Motifs and poetic devices recurrent in Borges's own narratives and poetry reappear in his version of Whitman's text" (Tcherepashenets 188). Traducir a Whitman le proporciona a Borges la oportunidad de expresar sentimientos que no aparecen en su propia obra: "This is the language that Borges never used as an expression of sensuality in his own poetry. He has availed himself of Whitman's feelings and symbols in order to make a metaphor of his own chastity and daring" (Alegría 216). Así, la traducción de Whitman es para Borges no sólo una manera de identificarse con, sino de convertirse en, el poeta norteamericano. Así como también un medio de sobrepasar los límites de su propia identidad.

Como Borges insiste en que Whitman el poeta es distinto de Whitman el personaje del texto, es interesante considerar cuál de los dos era la versión que Borges quería ser. Se ve en la poesía temprana de Borges, e.g. "Himno del mar," la imitación de los tropos y del lenguaje poético que Whitman empleó en *Leaves of Grass*. Esta imitación técnica sugiere que quería ser el poeta Walt Whitman. Sin embargo, hay algunos indicios de que Borges quería ser también el personaje de los textos. Como Alegría señala, la traducción de la voz poética de Whitman le permite a Borges expresar sentimientos que no expresa en su propia obra. Borges admiraba la libertad y la felicidad de Whitman el personaje, por lo que se puede decir que quería ser este Whitman. Al final, estos dos deseos no son incompatibles. Borges usa el término "criatura [. . .] de naturaleza biforme" para describir a Whitman (4: 190). Este término sugiere que Whitman el poeta y Whitman el personaje no son opuestos, sino componentes complemen-

tarios de un solo organismo complejo, y parece que es este ser compuesto a quien Borges trata de emular en su obra.

¿Realizó Borges su proyecto de ser Walt Whitman? En realidad era un proyecto imposible, pero según Borges, tal proyecto todavía tiene valor: “there is something noble, I think, in the fact of attempting impossible things” (“Walt” 715). En todo caso, se acercó a Whitman de varias maneras: la imitación patente en sus primeros poemas como “Himno del mar,” el tratamiento similar de temas comunes y la traducción. El poema “Camden 1892” es interesante con respecto a esta cuestión. Es obvio que este poema trata de Walt Whitman, que murió en Camden, Nueva Jersey, en 1892. Es una reflexión sobre la vida de un poeta envejecido, como era Borges al escribirlo: “si hay algo de autobiográfico en este soneto de Borges, era cosa inevitable” (Chiappini 30). Por lo tanto, este poema puede ser el momento en el cual Borges reconoce las semejanzas entre la vida de Whitman y la suya. Él mismo declaró que Whitman forma parte de su identidad: “I remember [*Leaves of Grass*] as I read it in Geneva way back in 1916 or 1917 during the First World War. And since then I have not reread Walt Whitman. I have not reread him because Walt Whitman has become a part of myself” (Man 711). Sin embargo, sabía que, a pesar de sus esfuerzos, no podía ser Whitman en realidad. Pero este pensamiento no lo desalentó: “I try to comfort myself by thinking that Walt Whitman was not Walt Whitman either, that Walt Whitman was a man you would have liked to be” (Man 718). Incluso si Borges no podía ser Whitman en realidad, su deseo de serlo tuvo una gran influencia en su obra y la evolución de su filosofía sobre la literatura.

“Song of Myself” termina así:

You will hardly know who I am or what I mean,
 But I shall be good health to you nevertheless,
 And filter and fibre your blood.
 Failing to fetch me at first keep encouraged,
 Missing me one place search another,
 I stop somewhere waiting for you. (Whitman 76)

Estos versos podrían igualmente describir a Borges y su obra, la cual es complicada, y a veces es difícil de determinar quién es Borges o qué quiere decir. El propósito de este trabajo era investigar la relación entre Borges y Whitman para encontrar ese lugar donde Borges (y tal vez Whitman

también) nos está esperando. Como es un trabajo parcial, hay que “keep encouraged” y continuar la investigación porque “[m]issing [him] one place” podemos buscar en otro para acercarse a una comprensión más profunda de la obra, para descubrir ese lugar donde Borges “stop[s] somewhere waiting for [us].”

Andrea Miller
University of Pittsburgh

157

OBRAS CITADAS

Alegría, Fernando. "Borges's 'Song of Myself.'" *The Cambridge Companion to Walt Whitman*. Ed. Ezra Greenspan. Cambridge: Cambridge UP, 1995. 208-19.

Arrojo, Rosemary. "Translation, Transference, and the Attraction to Otherness—Borges, Menard, Whitman." *Diacritics* 34.3 (2004): 31-53.

Balderston, Daniel. "La 'dialéctica fecal': el pánico homosexual y el origen de la escritura en Borges." *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. 61-77.

Bastos, María Luisa. "Whitman as Inscribed in Borges." Trans. with Daniel Balderston. *Borges the Poet*. Ed. Carlos Cortínez. Fayetteville: U of Arkansas P, 1986. 219-31.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vols. Buenos Aires: Emecé, 2007.

---. "An Autobiographical Essay." *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*. Ed. and trans. Norman Thomas di Giovanni. New York: E.P. Dutton & Co., Inc. 1970. 203-260.

---. "La felicidad escrita." *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 2002.

---. "Walt Whitman: Man and Myth." *Critical Inquiry* 1.4 (1975): 707-18.

Chiappini, Julio. *Borges y Walt Whitman*. Rosario: Editorial Zeus, 1991.

Jaen, Didier T. "Borges y Whitman." *Hispania* 50.1 (1967): 49-53.

Kristal, Efraín. *Invisible Work: Borges and Translation*. Nashville: Vanderbilt UP, 2002.

Santí, Enrico Mario. "The Accidental Tourist: Walt Whitman in Latin America." *Do the Americas Have a Common Literature?* Ed. Gustavo Pérez Firmat. Durham: Duke UP, 1990. 156-76.

Tcherepashenets, Nataly. "Borges on Poetry and Translation in Theory and Practice." *Variaciones Borges* 19 (2005): 183-94.

Waisman, Sergio. *Borges and Translation: The Irreverence of the Periphery*.
Lewisburg: Bucknell UP, 2005.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. New York: Bantam Books, 2004.

