



HAL
open science

Anhelo y consciencia. Un estudio de "Himno del Mar" (1919) de J. L. Borges

Daniel Attala

► **To cite this version:**

Daniel Attala. Anhelo y consciencia. Un estudio de "Himno del Mar" (1919) de J. L. Borges. *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 2023, 23 (1), pp.205-236. 10.13135/1594-378X/7171 . hal-04766638

HAL Id: hal-04766638

<https://hal.science/hal-04766638v1>

Submitted on 5 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anhelo y consciencia

Un estudio de “Himno del Mar” (1919) de J. L. Borges

DANIEL ATTALA
Université Bretagne Sud

Para Carlos García

Aber die Einheit, die dieses Schaffen befiehlt und führt, sie, die Leben und Tod emporträgt in rechter und linker Hand, das heilige Meer will ich kennen.

Martin Buber (1913: 135)ⁱ.

Resumen

Se hace una crítica de la periodización de la poética de Borges según la cual a un entusiasmo e ingenuidad juveniles habría sucedido una actitud irónica y escéptica. Tomando como caso testigo el poema “Himno del Mar”, citado de ordinario como ejemplo emblemático de aquella supuesta manera juvenil, se muestra que la circunspección y el escepticismo ya están presentes en este primer poema de su producción. Son señaladas, a tal fin, las fuentes directas e indirectas del poema y se lo estudia en algunos de sus rasgos principales: evocación de una totalidad a la que el poeta no puede, aunque lo anhele, reunirse para cantar, al unísono con el mar, el *himno del Mar*. Se concluye haciendo de esa consciencia de los límites de la poesía, un rasgo esencial de la poética de Borges desde “Himno del Mar” hasta “Mateo XXV, 30”.

Palabras clave: J. L. Borges, W. Whitman, himno, entusiasmo, anhelo, consciencia.

Abstract

A critique is made of the periodisation of Borges' poetics according to which a youthful enthusiasm and naivety would have been followed by an ironic and skeptical attitude. Taking as a case in point the poem “Hymn to the Sea”, usually cited as an emblematic example of that supposedly youthful manner, it is shown that circumspection and skepticism are already present in this first poem of his production. To this end, the direct and indirect sources of the poem are pointed out and it is studied in some of its main features: evocation of a totality which the poet cannot, although he longs to, sing, in unison with the sea, the *hymn of the Sea*. The article concludes by making this awareness of poetry limits an essential feature of Borges' poetics, from “Himno del Mar” to “Mateo XXV, 30”.

Keywords: J. L. Borges, W. Whitman, hymn, enthusiasm, longing, awareness.



1. EL MITO DE LA PREHISTORIA ENTUSIASTA DE JORGE LUIS BORGES

Desde los años 1960, los críticos suelen encontrar en la voz de las primeras producciones de Borges una inflexión entusiasta que les parece desaparecer más tarde por completo o por lo menos enfriarse o apagarse bajo los efectos paralizantes de la ironía y de cierta reserva,

ⁱ “Pero quiero conocer la unidad que ordena y guía esta creación, que lleva en alto la vida y la muerte en la mano derecha y en la izquierda, el mar sagrado”.



circunspección o incredulidad anteriormente ausentes. El propio Borges contribuyó a cimentar esta idea al reeditar en la década de 1950 su obra precedente, eliminando de ella vastas zonas e inclusive al abjurar de su primigenia militancia en las filas “de la secta, de la equivocación ultraísta”, según palabras suyas de 1952 reiteradas en 1961.

No es una casualidad que el interés de la crítica por sus textos tempranos aparezca en esos años. Movidos tal vez por el destierro de dichos textos de las *Obras completas* y por las referidas condenas de la militancia vanguardista, los primeros en mostrar tal interés fueron Gloria Videla en un estudio sobre el ultraísmo de 1961 y Guillermo de Torre en un trabajo de 1964 que llevó por título “Para la prehistoria ultraísta de Borges” y que mereció, como afirmó más tarde Gloria Videla, “triple publicación” (1975: 174): en *Cuadernos Hispanoamericanos* de Madrid, en *Hispania* de Washington y finalmente en *Al pie de las letras*, obra de Torre de 1967. Es al artículo de Torre que se debe la periodización según la cual la biografía literaria de su ya célebre cuñado tendría en los años ultraístas unos “pre-orígenes”, una “prehistoria” o “proto-historia” radicalmente diferente de la historia propiamente dicha que se iniciaría hacia 1923 con *Fervor de Buenos Aires*. Desde el mismo título de un trabajo de 1975 –“Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta”– Gloria Videla hizo suya la terminología de Torre consagrando así, en cierto modo, la mentada periodización. Más tarde Emilia Zuleta – profesora de Videla en la Universidad de Cuyo, corresponsal de Torre a quien en 1962 dedicó el primer libro consagrado a su trayectoria intelectual– convalidó indirectamente la periodización y otras opiniones de Torre, añadiendo, sin explicar el porqué, el dato de que a Borges no le había gustado el artículo de su cuñado (Zuleta, 1993: 92).

En *Literaturas europeas de vanguardia*, obra publicada en 1925, Torre ya había llamado la atención sobre la inflexión entusiasta en la voz de Borges¹. Casi ningún estudio sobre ese período se priva de citar la frase con la que uno de los inventores del ultraísmo describía en aquel libro al joven que procedente de Suiza, hacia marzo o abril de 1919 había desembarcado en España: “Llegaba ebrio de Whitman, pertrechado de Stirner, secuente de Romain Rolland, habiendo visto de cerca el impulso de los expresionistas germánicos, especialmente de Ludwig Rubiner y de Wilhelm Klemm” (Torre, 1925: 62). Ya en aquel entonces, empero, esa frase tenía el cometido más o menos secreto de crear un contraste con *Fervor de Buenos Aires*, libro de 1923 que según Torre pertenecía, no al “alba ultraísta” sino a “una más reciente y discutible evolución” del autor y cuyo rasgo sobresaliente era en su opinión la circunspección reflexiva o meditabunda y los tonos apagados u opacos, defectos, al fin y al cabo, que iban en detrimento de la “pura emoción lírica” de la “primera manera ultraísta” (63). Torre se dice optimista, sin embargo; cree que el poeta volverá al redil de la vanguardia: “posee la suficiente agilidad mental para dar un nuevo salto hacia la extrema izquierda y dejar desconcertados a los antagonistas de hoy” (64). Un año después, con ocasión de la publicación de *Luna de enfrente*, Torre tiene sin embargo que reconocer la frustración de esa esperanza. De ahí la insistencia en distinguir una primitiva inflexión entusiasta y un apagamiento posterior: “En contraste con la cualidad objetiva que un día creímos fundamental en el credo moderno, no hay nada dinámico o alborozado en sus versos” (Torre, 1926: 33). Esta visión de la obra de Borges no era, en el fondo, sino una proyección de la concepción de la historia “de la poesía del último cuarto de siglo” expuesta por Torre en el prólogo a un libro de una poeta uruguaya publicado en 1945: un inicio vanguardista casi absoluto en que reinó la “imagen” o “metáfora” y que Torre describe casualmente en términos marinos como una “pleamar desbordante” a la que atribuye como característica esencial un “espíritu afirmativo, jubiloso y hasta dionisiaco que inflaba sus velas”, seguido (lamentablemente) por la consabida “reacción –excesiva como todas las reacciones”: “Tras el Carnaval, la Cuaresma. Después de la pleamar desbordante, una bajamar de restricciones” (Torre, 1945: 8-9). El esquema mismo no es por lo demás sino la simple y casi

¹ Sobre la relación entre Borges y Guillermo de Torre en la década de 1920, véase García (2017 y 2020).

mecánica aplicación del modelo según el cual la historia es una sucesión de buenas revoluciones y menos buenas contrarrevoluciones. Veinte años después, Torre aplicó esta concepción autocomplaciente y contrastada al caso personal de Borges. Y como salvo los fragmentos incluidos en la pequeña antología añadida por Gloria Videla a su artículo de 1961, el público no podía disponer de los textos de Borges en cuestión, el crítico se tomó el trabajo de ofrecer una nueva selección. Ésta no es, así pues, para nada inocente. Su cometido era cimentar la tesis de un contraste entre la vieja manera entusiasta y el "extremo opuesto" al que habría saltado o más bien retrocedido Borges tras su regreso al país natal en 1921 (Torre, 1964: 457). Fue en ese momento, en opinión de Torre, que Borges habría empezado a recoger las riendas del entusiasmo y a recluirse en aquella circunspección, reserva o reticencia ante lo afirmativo que caracterizaban su poética actual, revelando, de este modo, su predilección nativa o ingénita por la duda y las perplejidades. El propio Borges supo echar agua a este mismo molino no sólo desdiciéndose de su etapa ultraísta sino también haciendo de *Fervor de Buenos Aires* el germen de toda su obra posterior, como si antes no hubiera habido nada o como si lo que hubo, poco y nada tuviera que ver con aquello que en la década de 1950 los editores ya daban, con la anuencia del autor, por sus *obras completas* (Borges, 1982: 93).

En lo que atañe al entusiasmo, Torre da a entender que fue una característica esencial del movimiento ultraísta traicionado por Borges. Entre los fragmentos publicados por Gloria Videla en 1961 estaban los últimos versos de aquel poema que algunos lugares Borges consideró como su primer poema publicado. A pesar de ese carácter inaugural, Videla no confirió a "Himno del Mar" un lugar de privilegio. Torre sí se lo confirió, recogiendo en su antología dos largos fragmentos de este poema y acompañándolos, por todo comentario, con el de que holgaba dispensar ninguno: por sí mismos esos fragmentos bastaban –daba a entender– como demostración de lo diametral que era el contraste entre el Borges primigenio y aquel al que estaba acostumbrado el lector de 1964. No sin amargura y hasta con despecho, escribía: "no ignoro que Jorge Luis Borges reprueba, inclusive desprecia, aquellos comienzos de su obra, abominando del ultraísmo y de todo [sic] lo que con él se relaciona. Su entusiasmo de una época, de unos años –de 1919 a 1922– pronto se trocó en desdén y aun en agresividad" (Torre, 1964: 458). Torre caracterizaba la primera etapa de este enfriamiento como una contracción de las perspectivas geográficas que acaso simbolizara –en opinión que ya había dejado asentada en su crítica de 1926– una contracción equivalente de la esfera de los intereses y de la ambición y por lo tanto un empobrecimiento en toda la línea de la labor poética del argentino: "Al «entusiasmo» de tipo whitmaniano ante la pluralidad del universo, sustituye el «fervor» por el espacio acotado de una ciudad" (458)². Borges había pasado del *entusiasmo* –término en cuya etimología alentaba todavía, como en el pecho del poeta, el soplo inspirador del dios y que Borges escondía ya en su juventud detrás de vocablos más criollos como *endiosar* o *endiosado*–, al hogareño y provinciano *fervor*, término frecuentado por el propio Torre en sus escritos de juventud pero que ahora, en la cubierta del primer poemario del ultraísta descarriado, le sabía a poca o muy poca cosa.

Parte orgánica de la apologética retrospectiva del ultraísmo desplegada por Torre en este y otros escritos, esta crítica de Borges es justa sólo en parte. Para subrayar lo que toma como *escepticismo* y *provincialismo* de la nueva manera, Torre acentúa hasta la caricatura los rasgos

² El mismo juicio, aunque sin la referencia a Whitman, se encuentra en la crítica de 1926: "el poeta de *Fervor de Buenos Aires* se nos muestra cada día más adicto a los paisajes nativos y a sus modos de decir vernáculo. Vuelto de espaldas a la polifonía europea, desentendido de las pesquisas metafóricas a que un tiempo se entregó, encara hoy retrospectivamente su estilo hacia la pampa idiomática del setecentismo español y vierte su espíritu sobre la pampa aventurera y rediviva del guachaje argentino siglo XIX" (Torre, 1926: 32). Cotejando ambos textos y poniéndolos en perspectiva con el famoso debate del *meridiano* de 1927, se observa ya en estas críticas el recelo de Torre frente al porteñismo del primer libro de Borges: *cosmopolitismo* y *universalismo* son, para él, sinónimos de *européismo*, mientras que *provincialismo* o *porteñismo* vienen a ser actitudes contrarias, no sólo al *européismo*, sino también al *cosmopolitismo* y al *universalismo* encarnados para el caso en la poesía del norteamericano Whitman.

entusiastas y cosmopolitas de la vieja. Lo cierto es que apenas un mes después de publicado “Himno del Mar”, en lo que se puede designar como su primer escrito programático –“Al margen de la moderna estética”, publicado en *Grecia* el 31 de enero de 1920–, Borges no sólo ponía de manifiesto sus simpatías ultraístas sino, al mismo tiempo, su sospecha de que las “tendencias novísimas” no eran tal vez otra cosa que el “canto de cisne de la retórica” (Borges, 1920a). Frase cuya gravedad no está tanto en lo del “canto del cisne” como en lo de “retórica”. Ya Enrique Pezzoni, en su estudio sobre *Fervor de Buenos Aires*, citaba este artículo como muestra de que no todo había sido euforia en el Borges vanguardista (Pezzoni, 1986: 70). El entusiasmo del autor de “Himno del Mar”, si en verdad hubo tal cosa, no fue de una sola pieza; la duda, la circunspección, el escepticismo, ya carcomían la profesión de fe whitmaniana y ultraísta de la supuesta primera hora³.

La inflexión entusiasta en cuestión en las lecturas inauguradas por Torre es asociada invariablemente con el nombre de Whitman. Tiene, además, en “Himno del Mar”, el ejemplo más conspicuo. El poema apareció *Grecia*, Sevilla, el 30 diciembre de 1919. Adriano del Valle, jefe de redacción de la revista a quien Borges dedicó el poema, escribía poco después sobre el argentino: “Admirador fervoroso de Walt Whitman, también él parecía soportar sobre sus hombros inclinados todo el peso de los orbes líricos del viejo cantor americano” (Valle, 1921). Al menos en apariencia, los versos libres e irregulares de “Himno del Mar” cuentan la experiencia mística que asalta al poeta cuando, tras bajar de la montaña a la playa, zambullirse en el mar y alejarse, nadando, de la orilla y de su propio pasado (liberándose así de “los barrotes temporales y espaciales” que eran la cárcel de todo expresionista según el propio Borges en nota de agosto de 1920⁴), siente de súbito eclipsarse todo salvo el *Mar*, palabra que al comienzo del poema viene escrita con mayúscula. El *Mar*, de repente, lo es *todo* en la experiencia del poeta, en la que inclusive su propio yo felizmente naufraga.

La posibilidad de ver en este poema el signo de un entusiasmo sincero, la garantía, diríamos, de que lo que canta es digno de fe, reside en una circunstancia que el propio Borges y todos los comentaristas suelen mencionar las raras veces que hablan de “Himno del Mar” con

³ El propio Alejandro Vaccaro (1996a: 195-196), al reseñar el período sevillano de Borges y al citar “Al margen de la moderna estética”, olvida las dudas con las que termina este escrito: “Es el primer texto donde Borges realiza una encendida defensa del ultraísmo y donde demuestra ya una sólida honestidad intelectual, puesto que a través de sus palabras se nota el convencimiento que tenía sobre las virtudes de la estética que profesaba”. Vaccaro cita el primer pasaje de la nota que clausura “Al margen de la moderna estética” y asegura que Borges efectúa allí una afirmación de “una contundencia que años más tarde lo habría hecho sonrojar”. La afirmación en cuestión comienza sin embargo con un “quizá” que le quita cualquier contundencia: “El ultraísmo no es quizá otra cosa que la espléndida síntesis de la literatura antigua, que la última piedra redondeando su milenaria fábrica. Esa premisa tan fecunda que considera las palabras no como puente para las ideas, sino como fines en sí halla en él su apoteosis” (Borges, 1920a; bastardillas nuestras). Y como si el quizá no fuera poco, el último párrafo, que Vaccaro omite, insinúa incluso la certeza contraria a la supuesta convicción ultraísta: “Tal vez esta verdad no sea absoluta pero por un instante al menos, es sorprendente ver en las tendencias novísimas, algo así como el divino crepúsculo, como la última roja floración, como el canto de cisne de la retórica” (Borges, 1920a).

⁴ Vale la pena citar el párrafo completo del texto aquí evocado; forma parte de la nota que acompaña a una de las antologías del expresionismo alemán publicadas por Borges en aquellos meses con el título “Lírica expresionista: Síntesis”. En su definición del expresionismo, Borges parece ofrecer su propia acepción del *ultraísmo*: “Si quisiéramos definirlo y no ignoro lo carcelarias que suelen ser estas definiciones diríamos que es la tentativa de crear para esta época un arte matinalmente intuicionista, de superar la realidad ambiente y elevar sobre su madeja sensorial y emotiva una ultra realidad espiritual. [...] Su fuente la constituye esa visión cíclopea y atlética del pluriverso que ritmara Walt Whitman (partiendo a su vez de Fichte y de Hegel). Las ramificaciones occidentalistas de esta visión hallaron principalmente reflejo en las himnicas estrofas de Stadler y fueron posibles en Alemania hasta el 14, cuando gritó la guerra. Ante aquel derrumbamiento de un mundo, el occidentalismo con sus corolarios optimistas, púgiles y sensuales se vino abajo, o debió al menos transformarse hondamente. Los jóvenes poetas de Alemania se encontraron frente a una crisis decisiva de su mentalidad. Ser occidentalista significaba aplaudir la sociedad industrializada, culpable de la guerra; significaba la claudicación del espíritu ante los barrotes temporales y espaciales que eran su cárcel. La realidad tangible sólo ofrecía una demencia dolorosa y absurda. Urgía superarla, vencerla, visualizarla de manera nueva... Y fruteció el expresionismo” (bastardillas nuestras); Borges (1920c).

cierto detenimiento: la cualidad de buen nadador que Borges tenía, ya sea en el Ródano, ya en el río Uruguay o en el Mediterráneo, en la isla de Mallorca, donde al parecer el joven poeta practicó, en los meses en que debió gestarse y escribirse el himno (al parecer en Valldemosa), un tipo de incursión como la que en él se describe. Borges conocía por otro lado con qué orgullo el propio Whitman hacía gala de las mismas cualidades⁵. En su ensayo autobiográfico en inglés de 1970, Borges se refiere a su juvenil "*Hymn to the Sea*". En forma hiperbólica, dijo haber intentado en él, no ya *imitar* al norteamericano, sino inclusive *ser* Whitman: "In the poem, I tried my hardest to be Walt Whitman" (Borges, 1971: 150). Pero así como el título del himno está crucialmente mal traducido –colocando *to the Sea* allí donde debía escribirse *of the Sea*–, tampoco tenemos por qué tomar al pie de la letra esa desafortada pasión whitmaniana.

Nuestra tesis quiere en efecto que detrás de la historia del buen nadador whitmaniano, entusiasta hasta el punto de alcanzar en su zambullida la experiencia mística, "Himno del Mar" cuente también la del poeta patéticamente vencido por la tarea sobrehumana de expresar aquella divinidad por medio de la poesía. Más allá de sus signos de exclamación y sus *oh* admirativos, "Himno del Mar" está tan lejos de ser un himno whitmaniano como de adecuarse a la definición que el propio Borges –no sin algo de hipérbole y de caricatura– propuso en aquel entonces de la "actitud hímica" característica de las vanguardias. La definición en cuestión figura en un texto escrito apenas un año después de publicado "Himno del Mar". Borges la toma prestada de la obra más importante de Max Stirner, como se ha visto uno de sus filósofos de referencia hacia 1920: *actitud hímica* se llamaba al equivalente literario de "un grito de alegría sin pensamiento" (Borges 1920e)⁶. Lejos, muy lejos de tal ausencia de pensamiento, "Himno del Mar" está tan mediatizado por otros textos, y es, en el fondo, sobre todo, tan pensado, tan reflexivo, tan reservado y meditabundo, como cualquier otra pieza de la obra de madurez, lo que hace de su autor, antes que un joven ingenuo y entusiasta, un poeta muy consciente de los límites expresivos de la poesía, tan consciente, digamos, como el Borges de *Los conjurados*, último de sus poemarios cuyo postrer poema, dicho sea de paso, está dedicado a Suiza y viene como a cerrar un ciclo que biográficamente se inició con "Himno del Mar", poema al fin y al cabo mucho más empapado de lecturas suizas que de nataciones mallorquinas. Las mismas olas del mar de ese poema tienen más letras y más versos que agua salada. En cualquier caso, el tan mentado entusiasmo corresponde, en nuestra opinión, antes al nadador que al poeta. Ya que éste, amén de entusiasta, se muestra en los detalles harto reflexivo y hasta profundamente escéptico. Lo que no quita, dicho sea de paso, que sea éste uno de los primeros poemas en lengua castellana –si no el primero– en que un poeta no espera sufrir un naufragio para zambullir su humanidad en el temible mar-color-de-vino que tanto había atraído y espantado a la humanidad europea desde Ulises hasta por lo menos bien entrado el siglo XIX. Borges entra en la poesía y en la literatura de lengua española con el tema poético por excelencia de la inglesa, es decir *el mar* y muy en particular con el del *nadador*, que en la poesía

⁵ Son innumerables las ocasiones en que Borges se refiere a este punto de su biografía, tantas que acaso sería mejor considerarlo un episodio, más que de su biografía, de su *biografía literaria*. En Alifano (1988: 40-41), se transcribe una declaración en la que Borges abunda en ello e insiste en lo bravío de las aguas donde aprendió a nadar: "Este año [se refiere a 1919] fue para mí como una larga y reconfortante vacación. Nadaba todos los días y solía participar en torneos de los cuales resultaba fácil vencedor. Esto se debía a que yo era nadador de ríos rápidos y torrentosos como el Uruguay (donde aprendí) y el Ródano, en tanto que los mallorquines eran nadadores de mar tranquilo y sin mareas". De un relato de su hermana Norah, es muy otra la imagen que se desprende de la habilidad natatoria del escritor: "–A Georgie también le gustaba mucho nadar. A nadar aprendió porque lloraba mucho [...]. Cuando estábamos en Ginebra lloraba, estaba triste o neurasténico. El médico dijo que necesitaba mar y entonces fuimos a Lugano. En un botecito salíamos, nos bajábamos a veces y nadábamos como los perros. Georgie no nadaba abajo del agua, de espalda hacía la plancha y murmuraba poemas. Mi madre nos miraba desde el balcón" (Norah Borges, 2005). Sobre las cualidades de nadador de Whitman, véase Price (1996: 95 y 101).

⁶ El original alemán del texto citado por Borges (Stirner, 1845: 197) reza: "¡Aber die ungeheure Bedeutung des gedankenlosen Jauchzens konnte in der langen Nacht des Denkens und Glaubens nicht erkannt werden".

inglesa moderna había sido inaugurado por Walt Whitman, seguido de cerca por Algernon Charles Swinburne, cuyas poéticas nataciones Borges debió conocer antes que las de Whitman por vía de su padre (Borges, 1971: 138)⁷. En español, Whitman ya había sido modelo por lo menos de dos poetas del mar, aunque difícilmente Borges los conociera antes de escribir su himno: el uruguayo Armando Vasseur, autor de la primera traducción exitosa de Whitman (hecha sin embargo del francés) había publicado, tras sus *Cantos augurales* (1904) y *Cantos del nuevo mundo* (1907), unos *Cantos del otro yo* en el que por dos veces el mar se muestra cantando con cierto acento whitmaniano sin que el poeta se atreva sin embargo a meter los pies en él. A menos que se tome la whitmaniana “Canción del hombre robusto” como un canto personal, tampoco su autor, el español Ramón Pérez de Ayala, admirador no sólo de Whitman sino también de Swinburne y autor en 1916 de todo un poemario sobre el mar titulado *Sendero innumerable*, se acerca a la playa si no es para sentarse sobre una roca o echarse en la arena a escuchar la música de las olas y contemplar el espectáculo. En la “Canción del hombre robusto”, el hombre acaba, es verdad, por zambullirse al mar, lo que le impide seguir cantando no sólo porque entonces se dedica a nadar, sino porque al final acaba ahogándose y entonces la conclusión del poema queda a cargo de un narrador de tercera persona que aleja del espíritu del lector la sensación de que el “hombre robusto” pueda ser el poeta. No sabemos que Borges haya leído a Vasseur antes de escribir “Himno del Mar”. En cuanto al *Sendero innumerable*, únicamente lo cita en un artículo publicado estando ya en Argentina, en noviembre de 1921, en la revista *Cosmópolis* de Madrid.

Nuestro primer cometido será dar una idea del alto porcentaje de otros textos insinuados en “Himno del Mar”, es decir de la densa capa textual que se interpone, por así decir, entre el joven poeta y su creación. A lo poco que sobre este punto ya dijeron otros estudiosos, añadiremos dos o tres fuentes pasadas más o menos desapercibidas. Enseguida propondremos una interpretación del poema tal y como el propio autor, en nuestra opinión, lo concibió, a saber, como un *anhelo* expresado a sabiendas de lo imposible que resulta realizarlo. Buena parte de lo que diremos podrá entenderse reflexionando sobre el error de traducción que Borges o el editor de su ensayo autobiográfico en inglés comete al traducir, como se dijo, la preposición *del* del título del himno por *to* en vez de por *of*. Se tratará, así, de dar una idea del alto grado de elaboración, de esmerada o en todo caso abigarrada arquitectura que Borges introdujo en el texto, alejándolo otro poco de toda espontaneidad y arruinando, de este modo, la leyenda de la inocencia juvenil y del entusiasmo whitmaniano con que habría sido escrito. Junto con esa leyenda, tal vez acabe también por caer la idea de una *prehistoria* ultraísta de Borges.

En 1918, la familia Borges se muda de Ginebra a Lugano. Según versión de Norah citada en nota, la mudanza obedeció a un consejo del médico que se ocupaba del estado “neurasténico” de Georgie: la natación, que podría practicar en Lugano, lo ayudaría a tratar ese problema (Norah Borges, 2005). En una carta a su amigo argentino Roberto Godel escrita desde esta última ciudad, el enfermo hace una descripción grandilocuente del efecto aplastante que ejercían sobre él los “altos montes” que rodeaban a la ciudad. Y califica dicha descripción con palabras –“fantástica y macaneadamente” (Vaccaro, 2006: 74)– que aquí nos gustaría aplicar al aspecto más entusiasta del “Himno del Mar”, precisamente aquel que más ha retenido la

⁷ Decimos “poesía inglesa moderna” porque como el propio Borges explica, uno de los poemas inaugurales de la poesía inglesa, “The Seafarer”, no sólo tienen por tema “uno de los temas eternos, [una] de las constantes, de la poesía de Inglaterra” como es el mar, sino que al tratarse de dicho tema, no se interesa únicamente en “los rigores” sino también en “la fascinación que el mar ejerce” sobre el poeta; lo mismo se observa, añade Borges, en autores contemporáneos como Swinburne y Kipling (Borges, 2000: 96). En otro lugar (Borges, 1982: 150), afirma que las primeras líneas de “The Seafarer” pertenecen en realidad (en una de las tantas aplicaciones de la tesis según la cual los poetas crean a sus propios precursores) a Walt Whitman. A decir verdad, para los griegos también el mar ejercía a un tiempo fascinación y miedo, como lo muestra el episodio de las *sirenas* en el canto XII de la *Odisea*. Tal, por lo demás, uno de los más altos antecedentes del *himno del mar* evocado en el título del primer poema de Borges.

atención de la crítica en detrimento del sentido por así decir profundo del poema. Se ha privilegiado aquello en que Borges se había expresado "fantástica y macaneadamente". Al fin y al cabo, el propio Borges dedica una calificación parecida a ese poema, en el ensayo autobiográfico de 1970 cuando, con palabras de Arnold Bennett, lo llama "the third-rate grandiose", *grandioso de tercera categoría* (1971: 150).

2. ENTUSIASMO U OFICIO

Es cierto que ya en época de su publicación el propio poeta habló, a propósito de "Himno del Mar", de *ingenuidad* y de *entusiasmo*. Hacia febrero o marzo de 1919, deja Suiza junto a su familia. Al cabo de unos meses en Mallorca, en el de septiembre está en Sevilla, donde conoce a los poetas de *Grecia*, recientemente convertidos al ultraísmo lanzado por Rafael Cansinos Assens desde Madrid. Al igual que los futuristas de Marinetti o que los expresionistas alemanes, los ultraístas sevillanos se reconocían hijos o nietos de Walt Whitman, de cuyo nacimiento, por lo demás, aquel año de 1919 se conmemoraba un poco en todos lados el secular aniversario. Publicado el penúltimo día del centenario del titánico tutor espiritual de las vanguardias europeas, "Himno del Mar" tiene algo, así pues, de poema de ocasión. A los pocos días, el autor despachó a Suiza un ejemplar de *Grecia* a su amigo Maurice Abramowicz. La carta con que lo acompañó, decía en uno de sus párrafos: "Ce n'est pas grand-chose mais c'est naïf et enthousiaste. Tout ce mouvement ultraïste espagnol est proche parent de l'expressionnisme allemand et du futurisme italien. Pour moi, le Maître est toujours Whitman" (Borges, 1999: 74). *Naïf y entusiasta*, escribió Borges, aunque la lótopía y lo adversativo de la frase dan a entender que esos rasgos no eran sino efectos más o menos facticios logrados a fuerza de trabajo.

Dejando de lado el hecho de que los estados de ánimo expresados en un poema no son siempre y probablemente no son nunca el reflejo mecánico de los del poeta en el momento de escribir, el propio autor en su correspondencia de la época dice que sus poemas eran meros ensayos, es decir tentativas o pruebas, hasta el punto de describir la habilidad de fabricarlos mediante el concepto de *métier*, noción que despoja de toda inmediatez el acto creativo. Así en carta del 1º de diciembre de 1919, apenas un mes antes de la publicación de "Himno del Mar": "Moi tout ce dernier temps j'ai travaillé régulièrement comme une machine, sans grand enthousiasme" (74). Del mismo mes de diciembre es otra carta que no trasunta mayor exaltación. Y aunque sus metáforas evocan lugares comunes que expresan la tradicional inspiración poética, su propósito es negar en redondo toda idea de locura divina: "Pour le reste ma vie est toujours la même ou à peu près et aucun souffle d'ouragan agréable ou désagréable n'est venu l'ébranler"; y unas líneas más abajo: "Je suis dans une période de nirvana et de travail calme et régulier. Parfois je pense que c'est idiot d'avoir cette ambition d'être un faiseur plus ou moins médiocre de phrases. Mais c'est là mon destin" (68)⁸.

Oficio, trabajo, hacedor: tres vocablos que socavan la idea de creación poética como expresión espontánea y más o menos inmediata e irreflexiva de un estado de ánimo poderoso e ineludible. Todos introducen la mediación, entre el alma del poeta y su poema, de una labor mecánica o cuando menos trabajosa, extendida en el tiempo y acompañada inclusive de cierta resignación, como lo muestra la última frase de la cita: "Mais c'est là mon destin". La razón de tanto esfuerzo, Borges la deja sentada en su primer escrito programático publicado un mes después de "Himno del Mar". En su opinión, la "floración brusca" de la poesía de vanguardia es el resultado del "esfuerzo del poeta por expresar la milenaria juventud de la vida que, como

⁸ Nótese en esta cita, de paso, el uso del vocablo "faiseur" como definición del poeta y trasunto, cuarenta años antes, del título *El hacedor*. La edición de la carta transcribe erróneamente la palabra con dos eses (*faisseur*), pero Carlos García (ordenador y anotador del epistolario), nos comunica que la falta no es necesariamente de Borges sino, probablemente, de la transcripción del original encargada por la editorial.

él, se devora, surge y renace, en cada segundo” (Borges, 1920a). Y es que para poder expresar esa “milenaria juventud”, los jóvenes, como sugiere el oxímoron, tienen que abrirse paso a través de los más ásperos obstáculos: “Entre el mundo externo y nosotros, entre nuestras emociones más íntimas y nuestro propio yo, los fenecidos siglos han elevado espesos bardales”. También esta aguda conciencia de los obstáculos habla contra toda idea de espontaneidad o inocencia. Y ello en forma tanto más elocuente cuanto que es precisamente esa autoconciencia un rasgo característico del movimiento de vanguardia con el que Borges tuvo desde un comienzo mayor afinidad, no el dadaísmo ni el futurismo, sino el expresionismo, tal, por lo menos, como ese movimiento era percibido por el austríaco Hermann Bahr en un librito bastante conocido en el medio expresionista, publicado en 1916 y que probablemente Borges conociera en el momento de escribir “Himno del Mar”⁹.

El expresionismo era para Bahr un esfuerzo por recuperar el alma, perdida o alienada después de muchos siglos de un arte representativo cuyo colmo era el llamado impresionismo y que felizmente los expresionistas venían a clausurar. Bahr escribe: “Así, destruidos por la civilización, encontramos en nosotros una última fuerza que a pesar de todo no puede ser destruida: es a ella a la que recurrimos en nuestras angustias de muerte, la que volvemos en contra de la «civilización», la que conjuramos contra ella: el expresionismo ofrece signos de lo desconocido en nosotros, que confiamos que nos salve, signos del espíritu prisionero que quiere salir de la cárcel, signos de alarma de todas las almas inquietas” (Bahr, 1916; 1998: 107). Reléase a la luz de ese texto la frase ya citada de Borges: “Entre el mundo externo y nosotros, entre nuestras emociones más íntimas y nuestro propio yo, los fenecidos siglos han elevado espesos bardales” (Borges, 1920a).

3. FUENTES DIRECTAS E INDIRECTAS DE “HIMNO DEL MAR”

Sea la afinidad entre Bahr y Borges un signo de cierta influencia del primero sobre el segundo o una mera coincidencia de ideas en virtud de la época y del lugar, lo cierto es que cierta frase de otro escrito del austríaco podría haber estado entre los gérmenes directos de este “Himno del Mar”. Para mostrarlo, conviene recordar un texto muy posterior en el que Borges trazó un esquema de su propia situación en el momento previo a la escritura de aquel poema primerizo: “El otro”, cuento de *El libro de arena* en el que Borges narra un encuentro fantástico ocurrido, en lo que al narrador concierne, en 1969 frente al río Charles, en Boston, con un Borges muchos años menor que está, por su lado, sentado hacia el año 1918 en un banco frente al Ródano, en la ciudad de Ginebra. En el diálogo que mantienen ambos Borges, el joven se declara devoto de dos escritores, Whitman y Dostoievski¹⁰. Su pasión por éste y otros rusos aquel año, la confirma otra carta enviada desde Suiza a su amigo Roberto Godel el 23 de mayo de 1918 (Vaccaro, 1996a); su pasión por Whitman, hemos visto, la ponen de manifiesto varias cartas y textos literarios escritos entre 1919 y 1920. El joven de “El otro” va más lejos en la precisión de los recuerdos al recitar “aquella breve pieza en que Walt Whitman rememora una compartida noche ante el mar, en que fue realmente feliz” (Borges, 1975a). A lo que el viejo Borges retruca, no sin escepticismo, que si Whitman había cantado esa noche no era porque en verdad hubiera

⁹ Se conoce un volumen del opúsculo de Bahr, edición de 1916, firmado y fechado por Borges el año 1920; según Carlos García y Patricia Artundo, Borges habría regalado su ejemplar a Guillermo de Torre (García, 2001: 133). El ejemplar, otra vez según información de Carlos García, se encuentra en Fundación Pan-Klub, en Buenos Aires.

¹⁰ El paralelismo entre ambos titanes literarios llega al extremo de vincularlos con la cuestión del doble, desde luego un tema esencial del cuento “El otro”. Whitman se desdobra, por su lado, en una especie de mentira literaria en la que escribe (según el narrador), no lo que ocurrió sino lo que sería deseable que ocurriera, mientras que Dostoievski es presentado, escuetamente, como autor de la novela *El doble*. La importancia de esta novela en Borges puede apreciarse en el hecho de que Jacob Petrovich Goliadkin, personaje principal que sufre precisamente el percance de ver aparecer un doble suyo que poco a poco usurpa su lugar en la vida pública, diera su nombre al protagonista de uno de los *Seis problemas para don Isidro Parodi* (“Las noches de Goliadkin”), obra escrita en colaboración con Adolfo Bioy Casares y aparecida en 1942.

sucedido, sino "porque la deseaba"; y añade: "El poema gana si adivinamos que es la manifestación de un anhelo, no la historia de un hecho" (Borges, 1975a). El poema de Whitman al que ambos Borges se refieren es, sin duda, "When I heard at the close of the day", de la sección *Calamus*, pieza clave en el debate sobre el amor entre varones que atraviesa la recepción europea de *Leaves of grass* anterior a la guerra (Rumeau, 2019: 381-406). Es uno de los poemas de Whitman en que un hombre –en este caso, el mismo poeta– se adentra desnudo en el mar con la misma actitud jubilatoria con que lo hace el poeta de "Himno del Mar". La respuesta del joven Borges en "El otro" recrea la leyenda del joven entusiasta e inocente: "Usted no lo conoce [...]. Whitman es incapaz de mentir": aquella noche feliz, en su opinión, no pudo no suceder. De donde se desprende que el autor del "Himno del Mar" había sido, como quería cierta crítica y acaso el propio Borges, un joven inocente y desde luego entusiasta. Más adelante intentaremos mostrar que si "Himno del Mar" refleja una doctrina, es, por el contrario, la que defiende Borges a través del viejo Borges de "El otro" y en varios lugares más en los que separa cuidadosamente al Whitman biográfico, al que en no pocas oportunidades llega a calificar de "desdichado", y el Whitman mítico, el "héroe semidivino" que surge de las páginas de *Leaves of Grass* (Borges, 1974: 250; 1982: 136). Podrá creerse o no que "Himno del Mar" canta un episodio deportivo y místico efectivo, pero de lo que no cabe duda, es de que el hecho esencial del poema –lo que desde el título y en dos versos del mismo se denomina *himno del mar*– no era real en absoluto sino tan sólo el producto metafórico de una evocación, un objeto ideal, transcendente, deseable acaso, pero en cualquier caso inasequible. Bajo la especie subjetiva del anhelo, "Himno del Mar" postula esa transcendencia al tiempo que expresa con toda claridad la conciencia de que el anhelo no puede ser colmado, de que jamás podrá el poeta escribir un *himno del mar*.

El modelo –o mejor dicho: uno de los modelos– de "Himno del Mar", está desde luego en Walt Whitman. Repetiremos lo que ya se dijo: 1919 fue un año fasto para este autor, en el mundo y acaso todavía más en Ginebra, donde durante toda la guerra que acababa de terminar, *se pudo seguir el pulso del mundo*, según afirmó en un artículo de aquel mismo año el expresionista franco-alemán Ivan Goll, al que enseguida volveremos (Goll, 1919). El nombre de Whitman era casi una contraseña para el puñado de pacifistas de lengua francesa radicados en Suiza, muchos de ellos en Ginebra, y entre los que destacan el mencionado Ivan Goll, Romain Rolland, Henry Guilbeaux, Pierre Jean Jouve, Marcel Martinet, Claude Le Maguet, René Arcos y el prolífico grabador belga Frans Masereel. En *La Révolte*, cuarto volumen de la novela de Romain Rolland *Jean-Christophe*, publicado en 1907, el ricachón de Waldhaus escribía poesía a la manera de Whitman y del naturalista Arno Holz, en "versos alternativamente muy largos y muy cortos", precisamente como Borges en el "Himno del Mar" (Rolland, 1907: 60). Y desde la segunda página de la "Introduction" a los célebres artículos sobre la guerra reunidos a finales de 1915 bajo el título *Au dessus de la mêlée*, Romain Rolland también divide entre un ruso y un norteamericano la corona de la genialidad: Tolstoi y Whitman (Rolland, 1915: 2). No es extraño, dicho sea de paso, que unos años más tarde, haya sido el mismo Romain Rolland el que acuñara la fórmula, cara a la doctrina psicoanalítica, que podría expresar el momento culminante del "Himno del Mar": el *sentimiento oceánico*, descrito por el escritor francés en una carta dirigida a Sigmund Freud, quien, como el propio Borges en su himno, se mantendría más bien escéptico en cuanto a la real posibilidad de ese sentimiento (Rolland, 2019; Baldassarro, 2011). Similar escepticismo ya se había manifestado hacia las búsquedas filosóficas de la unidad y bajo la misma metáfora del mar, en un libro de Martin Buber que tuvo no poca importancia para la juventud expresionista alemana: *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*, editado en 1913 y reeditado en 1919 en Insel Verlag. Mencionado con frecuencia en las revistas juveniles –v. gr. en el almanaque de 1917 en el que Borges descubrió, como veremos, a Whitman y a Kafka (página 176)– *Daniel* también es citado con elogios por Hermann Bahr en *Expressionismus* (Bahr, 1913; 1998: 54-55).

Los dos últimos nombrados de aquel grupo de poetas, artistas y publicistas –Arcos y Masereel, éste admirado por Norah Borges y muy probablemente también por su hermano– publicaron en su sello editorial *Le Sablier*, en noviembre de 1919, una selección de poemas de Walt Whitman en versión de Léon Bazalgette. La edición incluye “When I heard at the close of the day”, el poema evocado en “El otro”. Y aunque la fecha de aparición de la obra no da tiempo para suponer que Borges la conociera antes de escribir “Himno del Mar”, la ilustración de Masereel que acompaña el poema, al margen de la pareja de varones amándose en la playa en un primer plano, podría servir para ilustrar el poema del argentino (fig. 1; Whitman, 1919). También de 1919 es *Der Wundarzt. Briefe, Aufzeichnungen und Gedichte aus dem amerikanischen Sezessionskrieg*, antología de Whitman publicada en Zúrich en Max Rascher Verlag y también reseñada en las revistas expresionistas. Dirigía la colección en la que apareció este volumen el poeta alsaciano René Schickele, también conocido por Borges. Algunas de las traducciones –todas realizadas por Gustav Landauer e Ivan Goll–, ya habían aparecido entre abril de 1915 y noviembre de 1918 en *Weissen Blätter*, revista expresionista de Zúrich dirigida a la sazón por el mismo Schickele. La primera y única publicación de Borges en Suiza –una reseña de obras de Pio Baroja, Azorín y Ruiz Amado–, apareció el 20 de agosto de 1919 en *La Feuille*, periódico pacifista ilustrado igualmente por Masereel, en una página que traía, además, el mencionado artículo de Ivan Goll, a saber una breve biografía literaria de René Schickele en cuya primera línea se citaba un verso del “Chant du Rhin”, himno pacifista de Henri Guilbeaux, a quien también volveremos más adelante. Encuadrado el artículo de Goll bajo la rúbrica “Chronique des lettres allemandes”, el de Borges aparecía bajo la de “Chronique des lettres espagnoles”. En el mes de mayo de ese año –para entonces Borges ya no estaba en Suiza, pero tal vez se hacía llegar *La Feuille*– este periódico anunció y reseñó un par de conferencias de René Arcos, editor de *Le Sablier* junto a Masereel, sobre el grupo de poetas franceses *de l’Abbaye* al que él mismo había pertenecido junto a Henri Martin Barzun, Georges Duhamel, Jules Romains, Charles Vidrac, etc. En una nota sobre esas conferencias, aparecida en *La Feuille* el 13 de marzo de 1919, se negaba la pertenencia de estos poetas al simbolismo y se les asignaba una filiación diferente: “S’il faut absolument chercher une influence, peut-être pourrait-on la trouver chez Walt Whitman (cet unanimiste sans le savoir), non dans la forme, mais parce que c’est la génération actuelle qui a découvert ce grand poète américain, l’a introduit en Europe et lui a voué un amour sans bornes” (D. R., 1919).

En cuanto al dilema juvenil entre Dostoievski y Whitman (que implicaba dilemas concomitantes entre desesperación o felicidad, narración o poesía, occidentalismo o maximalismo, etc.), Borges también lo recordó en las conferencias ofrecidas en los Estados Unidos a finales de los años 1960. Y es en una de ellas, dictada en junio 1968, que Borges citó una frase que debió leer antes de escribir “Himno del Mar” y que pudo ser uno de sus gérmenes. La crítica ignora el detalle porque quien transcribió la conferencia equivocó el nombre de su autor, que no es alemán, como dice Borges, sino austríaco, y que no se llama Hermann Bruetts como transcribió el taquígrafo, sino Hermann Bahr. Borges trata de recordar un

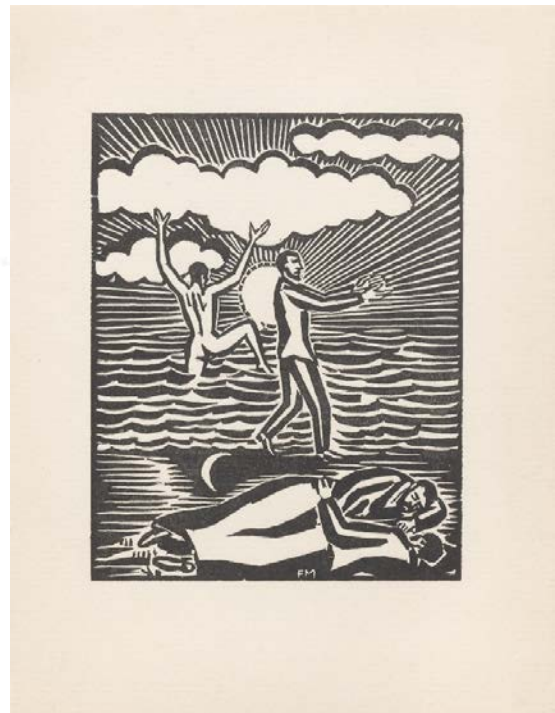


Fig. 1. Ilustración de “When I heard at the close of the day” por F. Masereel (Whitman 1919).

poema de Whitman, leído en inglés en Ginebra "allá por 1916 o 1917" y no releído desde entonces:

Now let us take, if my memory does not betray me, the poem "Starting for Paumanok." You will forgive my slips, because I have lost my sight. For the last ten years my memory has not been refreshed by reading poems. But I remember it as I read 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. And besides I know that in Walt Whitman the words are less important than what lies behind the words. A German writer, Herman Bruetts [sic], compared him to the sea. He said that words followed after words as a wave follows a wave, and that the waves were not important, for the sea was behind them. (Borges, 1975b: 711)¹¹

Puede parecer una *boutade* que Borges leyera por vez primera el *Quijote* en traducción al francés; no lo es que haya leído por primera vez a Whitman en alemán, según él mismo en la popular traducción de Johannes Schlaf (Borges, 1971: 148). Lo mismo les habría sucedido a varios expresionistas: Johannes Becher, Franz Werfel, Franz Kafka (Grünzweig 1994: 41) o al socialista francés Henri Guilbeaux (Guilbeaux, 1910a: 12). A decir verdad, el dato más preciso suministrado por Borges al narrar una de tantas veces su crucial *descubrimiento* de Whitman en Ginebra, confirma una hipótesis propuesta hace muchos años por Carlos García y según la cual la primera lectura de un poema de Whitman la hizo Borges no en la traducción de Schlaf sino de Gustav Landauer: el onceavo poema de *Starting from Paumanok*, aparecido en *Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917* (Whitman, 1917; Jaén, 1967; García, 2004). En la conferencia en que cita este *Almanaque* –ofrecida en la Universidad de Texas el año académico 1961-1962 y citada por el mencionado Jaén–, Borges afirma haber comandado de inmediato a Inglaterra una edición en inglés de la obra de Whitman. Lo mismo repetirá en su ensayo autobiográfico (1971: 148). Si la impaciencia, empero, pudo más que sus ganas de leer a Whitman en inglés, Borges pudo, mientras esperaba el correo de libros, buscar alguna de las dos ediciones en alemán mencionadas en la bibliografía incluida al final de aquel almanaque: *Grashalme*, en traducción, aquí sí, de Johannes Schlaf, o *Hymnen für die Erde*, en traducción de Franz Blei. En cuanto al poema de *Calamus* recitado por el joven Borges en "El otro" –"When I heard at the close of the day"–, Borges únicamente pudo leerlo en la de Blei (la de Schlaf no lo incluía). Lo más probable, sin embargo, es que lo leyera una vez recibido el libro de Londres: según, otra vez, hipótesis de Carlos García, debió tratarse de *Leaves of grass (1) & Democratic Vistas*, de 1916 (García, 2004; 2015: 188). En 1969, en coincidencia, esta vez, con el ciento cincuenta aniversario del nacimiento del poeta, Borges publicó una antología de Whitman que incluye el mencionado poema, cuyo título fue vertido "Cuando supe al declinar el día" (Whitman, 1969: 146).

Se habrá notado, al pasar, el título que traía la antología de Franz Blei: *Hymnen für die Erde* (1914). En el epílogo, Blei justifica el título recordando que el propio Whitman, en "Excelsior", llamaba *himnos* al conjunto de sus poesías. Precisamente en un estudio reciente sobre el poema de Borges que aquí nos ocupa, se afirma que el primer verso –"Yo he ansiado

¹¹ "Permítanme ahora tomar, si la memoria no me traiciona, el poema "Starting for Paumanok". Sabrán perdonar mis deslices, porque he perdido la vista. Desde hace diez años mi memoria no se refresca con la lectura de poemas. Pero lo recuerdo como lo leí en Ginebra, allá por 1916 o 1917, durante la Primera Guerra Mundial. Y desde entonces no he vuelto a leer a Walt Whitman. No lo he releído porque Walt Whitman se ha convertido en una parte de mí mismo. Y además, sé que en Walt Whitman las palabras son menos importantes que lo que hay detrás de las palabras. Un escritor alemán, Herman Bruetts [entiéndase Hermann Bahr] lo comparó con el mar. Decía que las palabras seguían a las palabras como una ola sigue a otra ola, y que las olas no eran importantes, pues el mar estaba detrás de ellas".

un himno del mar con ritmos amplios como las olas que gritan” –, podría ser traducción del último de “Excelsior”: “for I am mad with devouring ecstasy to make joyous hymns for the whole earth” (Díaz, 2021: 120-121). El autor va más lejos y considera que la presencia de Whitman en “Himno del Mar” es tan abrumadora, que el poema entero “parece una traducción” exagerada de uno cualquiera de *Leaves of Grass*. A nosotros esta valoración no nos parece del todo acertada, como no nos parece del todo acertada la idea de Torre de un Borges prehistórico, whitmaniano, ingenuo y entusiasta. Fundamos nuestra opinión, entre otras razones que aparecerán más adelante, en que es fácil encontrar otras fuentes alternativas a este poema. Así, por ejemplo, el mismo primer verso que a Díaz le parece de evidente raíz whitmaniana, podría ser leído como una respuesta a la interrogación que abre cada una de las cuatro estrofas de “The Sea and the Hills”, poema de Rudyard Kipling que Borges en 1919 debía conocer puesto que además de integrar una obra de 1903 (*Five Nations*), figuraba como epígrafe de un capítulo de *Kim*¹². Pregunta el verso de Kipling en cuestión: “Who hath desired the Sea?” A lo que “Himno del Mar” bien puede venir a responder: “Yo he ansiado un himno del mar con ritmos amplios como las olas que gritan”.

Es verdad: la noción de *himno* procede en buena medida de la poesía de Whitman y es característica, como la “actitud hímica” en general (1920e), del expresionismo, aunque en la poesía alemana no se puedan desconocer los antecedentes que el género encuentra en la poesía de Goethe y sobre todo de Novalis, Hölderlin, Nietzsche o, más recientemente, del simbolista Stefan George. Pero precisamente por ello, los rasgos principales del poema de Borges también podrían proceder de Whitman de manera indirecta y aún de fuentes distintas en absoluto. “Sing Hymnen, schrei Manifeste, mach Programme für den Himmel und die Erde. Für den Geist!”, proclama Ivan Goll en un “Appell an die Kunst” publicado en la cubierta de *Die Aktion* el 17 de noviembre de 1917¹³. El propio Borges, en textos de finales de 1920, habla de las “hímnicas estrofas” del alsaciano Ernst Stadler y aún, identificando *himno* con *mar* a la manera de Herman Bahr, del “oleaje de sus himnos” (Borges, 1920c y 1920e). Tal identificación, de por sí whitmaniana, se justifica además por ser Stadler autor de un poema que, como veremos, tiene gran parecido con “Himno del Mar”: “Meer”, última pieza de la tercera parte de *Der Aufbruch*, poemario publicado en Múnich en 1914, poco antes de la muerte de Stadler en la batalla de Zandvoorde, al inicio de la guerra, y cuya pieza homónima Borges traduciría y publicaría en la madrileña revista *Cervantes* (Borges, 1920d: 100-112; García, 2015: 43-50). El mismo Johannes Becher, el más whitmaniano de los expresionistas, propone el genérico título de *himno* a algunos de sus propios poemas. Uno de ellos, canto a Rosa Luxemburgo escrito poco después del asesinato de la revolucionaria a comienzos de 1919, no pudo pasar desapercibido al joven Borges porque se publicó ese mismo año en una revista que le era habitual, *Die Aktion*, aunque también se publicó en *Weissen Blätter*, en la antología de Ludwig Rubiner, *Kameraden der Menschheit* (1919: 87), así como en la antología de Kurt Pinthus, fechada en 1920 pero aparecida en el invierno de 1919 bajo el título *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung* (247-249) (véase García, 2015: 109-116).

La noción de *himno* parece haber estado en el centro de la desconocida primer poética de Borges. Es bajo su signo que en aquel entonces concibe no sólo “Himno del Mar” en particular sino el conjunto, hoy más o menos desconocido, que proyectó recoger y publicar con los títulos –según las fuentes– de *Himnos*, *Salmos* o *Ritmos rojos* (Borges, 1971: 153; 1975). Las tres nociones –*himno*, *salmo* y *ritmo*– son centrales en la recepción europea de Whitman y en particular en el expresionismo alemán. No sólo el propio Whitman ponía en el centro de su poética el *ritmo* de sus versos más o menos libres e irregulares: él mismo lo comparaba, además, con la cadencia

¹² Sobre el descubrimiento de Kipling en Ginebra habla Borges en Borges y Carrizo (1982: 155).

¹³ “Cantad himnos, escribid manifiestos, haced programas para el Cielo y la Tierra. ¡Para el Espíritu!”

de la "música de las olas" del mar ("*music of the waves*"; véase "In Cabin'd Ships at Sea"). Así en este pasaje de una entrevista de 1880:

I have rejected the rhymed and blank verse. I have a particular abhorrence of blank verse, but I cling to rhythm; not the outward, regularly measured, short foot, long foot - short foot, long foot - like the walking of a lame man, that I care nothing for. The waves of the sea do not break on the beach every so many minutes; the wind does not go jerking through the pine trees, but nevertheless in the roll of the waves and in the souging of the wind in the tree there is a beautiful rhythm. (Bergman, 1950: 164)¹⁴

Son tantos a comienzos del XX los comentarios de Whitman que ponen el mismo acento en el ritmo y que recogen la misma comparación con el mar, que huelga citarlos aquí. En el siglo XIX y en español ya lo había hecho Martí al afirmar, en mayo de 1887, que "jamás pierde la frase" de Whitman "su movimiento rítmico de ola", pero es dudoso que Borges hubiera leído en su edad temprana e inclusive en la adulta el penetrante ensayo de Martí; de hacerlo, hubiera visto que Martí dedicaba inclusive una frase a "When I heard at the close of the day" sin siquiera callar la "dicha" del poeta al "ver dormido junto así al amigo que ama" (1978: 275 y 273). Una y otra vez -para no dar más que otro ejemplo-, Léon Bazalgette, campeón de Whitman en Francia como Schlaf lo fue en Alemania, hace del ritmo en sus diversos escritos sobre Whitman el elemento esencial de su poesía y del "ritmo marino" en particular, la matriz primordial de donde procedía el "ritmo de su libro" (Bazalgette, 1907: 19; 1921: 63-66). Tampoco en las páginas de los expresionistas la asociación del ritmo con el mar es rara. "El ritmo del expresionismo ya no es un efecto sino un acontecimiento", escribe Paul Hatvani en un intento por formular la doctrina del movimiento, publicado en *Die Aktion* en 1917; y entonces acude a la comparación: "Ya no es el juego superficial de las olas de un mar muerto, sino el movimiento eterno e interminable de las corrientes en el mar"¹⁵. En el mismo artículo de Gustav Landauer que acompañaba en el almanaque berlinés la traducción del poema que reveló Whitman a Borges hacia 1918 y que Borges debió sin duda leer, se hacía del ritmo y del tempo el elemento esencial de aquella poesía (Landauer 51)¹⁶. También la del belga Émile Verhaeren -cuyo nombre forma dupla con Whitman como heraldos, uno americano y el otro europeo, de "la época magnífica de humanidad, de ciencia, de industria y de comercio" que se avecinaba (Guilbeaux, 1910b: 53 y 62; Meylan, 1970: 304-306)- venía asociada con la noción de *ritmo*. Así lo hacía el libro de Verhaeren, publicado el mismo año de 1910 a que pertenece la cita de Guilbeaux: *Les rythmes souverains*, obra traducida dos años después al alemán precisamente por Johannes Schlaf con el título *Die Hohen Rythmen*. Arno Holz -introdutor en Alemania, junto con Schlaf, del naturalismo, y valedor también de la obra de Whitman-, juzga necesario observar, al responder a una encuesta internacional realizada el 1905 por la revista *Poesia* de Filippo Tommaso Marinetti sobre el asunto del *verso libre*, que aquello que desde Gustave Kahn se denominaba en Francia de ese modo, en Alemania se conocía desde hacía mucho tiempo como "ritmo libre" (*freier Rhythmus*) (Holz, 1906; Grünzweig, 1994: 79-103). En

¹⁴ "He rechazado el verso rimado y el verso en blanco. Aborrezco especialmente el verso blanco, pero me aferro al ritmo; no al exterior, regularmente medido, pie corto, pie largo - pie corto, pie largo - como el andar de un cojo y que no me interesa. Las olas del mar no rompen en la playa ni el viento se sacude entre los pinos cada tantos minutos; sin embargo, en el balanceo de las olas y en el susurro del viento en el árbol hay un hermoso ritmo".

¹⁵ "Der Rhythmus des Expressionismus ist nicht mehr Wirkung, sondern Ereignis. Er ist nicht mehr das scheinbare Wellenspiel eines toten Meeres, sondern die Ewige, unendliche Bewegung der Ströme im Meer".

¹⁶ "Die Form Whitmans, die so wenig improvisierte Begeisterungsrede ist, wie ein impressionistisches Bild, das den Eindruck der Augenblicklichkeit schafft, mit ein paar Pinselstrichen hingeworfen wird, ist ein streng rhythmisches Gefüge, das aber nur das Gesetz des Tempos anerkennt, im übrigen sich durch keine Traditionen der Poetik binden läßt".

cuanto a la dupla *salmo-himno*, se puede decir que ambos extremos, alusivos el primero a la tradición judeo-cristiana y el segundo a la griega, encierran todo el espectro de las formas practicadas por el expresionismo. Así lo muestra en cierto modo la siguiente gradación de verbos con que Kurt Pinthus, en el primer prólogo de su crucial antología, describe la actividad de los poetas de ese movimiento: “wenn diese Dichter [...] *psalmodieren, stöhnen, klagen, schreien, rufen, hymnen*”...¹⁷.

Basta, en fin, para tomar conciencia de la presión del medio literario ginebrino en que Borges se formó, con observar de cerca la trayectoria de Henri Guilbeaux, uno de los whitmanianos y germanófilos franceses más conspicuos, recogido por ejemplo en la antología de Ludwig Rubiner que se acaba de mencionar y autor él mismo, en 1913, de una *Anthologie de lyriques allemandes contemporains depuis Nietzsche* y de una obra poética en curso que debía llevar por título nada menos que *Hymnes et Psaumes* y cuya característica principal debía ser el *dinamismo*, poética maquinista y democrática hecha a base de referencias a Whitman en Estados Unidos, a Émile Verhaeren en Bélgica, a Zola en Francia, a Kipling y H. G. Wells en Inglaterra, a Richard Dehmel, Johannes Schlaf y varios otros en Alemania y más tarde a su admirado Romain Rolland, a quien se une en Suiza -punto clave en lo que a nosotros concierne- poco después del inicio de la guerra¹⁸. Un ejemplo de lo que podían ser los *himnos* de Guilbeaux la da el mencionado “Chant du Rhin”, publicado en Ginebra en su revista *Demain* en el mes de agosto de 1916. Está dedicado a “los pueblos francés y alemán, víctimas de la guerra mundial, en signo de firme esperanza”; salvo un puñado de versos al comienzo y al final, el poema está hecho de versos largos, a veces de varias líneas y lindantes en tal sentido con la prosa y sobre todo con el versículo bíblico. El canto debe estar al servicio de la causa y mezclarse con la acción, con la que tiene en común el *ritmo*: “Rythmes musclés, battez et trépez! / Bondis et rebondis, ô Chant du Rhin!”, exclama Guilbeaux en la última estrofa. Todo un poema dedicó este mismo Guilbeaux a su composición predilecta, especie de *himno al himno* titulado “O Chant hymnique” y publicado en Francia en marzo de 1917 en la revista de vanguardia *Les Humbles*. Es sin duda a un trabajo de Guilbeaux publicado en el número precedente de la misma revista, titulado “Émile Verhaeren et le Dynamisme”, que se refiere Guillermo de Torre en *Literaturas europeas de vanguardia* al evocar el concepto de *dinamismo* (1925: 254, nota); quién sabe si también Borges no pensaba en este autor cuando calificó en diversos textos de 1920 de *dinámico* el tipo de imagen *expresionista* o *ultraísta* que él mismo intentaba cultivar (Borges, 1999: 170, 179, 184; 1920a). No sólo en virtud de la importancia que este proyecto de Guilbeaux otorga a las nociones de *himno* y de *salmo* debemos pensar en Borges; también la noción de *ritmo* es esencial en la concepción de la poesía de este admirador de Whitman, de Verhaeren y de los nuevos poetas alemanes. Ya en 1910 designaba a esos dos poetas como heraldos de los tiempos venideros en un artículo titulado “Richard Dehmel et le rythme”. En 1913, en su *Anthologie des lyriques allemandes*, traía el texto de Arno Holz según el cual *verso libre* se denominaba *ritmo libre* en alemán; y comentaba: “Arno Holz veut des rythmes seuls, des rythmes nouveaux qui seront des rythmes fidèles et strictes de la pensée” (Guilbeaux 1913: 184). Al final de su “O Chant hymnique” de 1917, Guilbeaux vuelve a hacer uso de la noción de ritmo: “Tu ne transportes pont cargaison de livres ni charge d’exitants, mais un audacieux et viril vouloir, des espoirs et des rythmes / O Chant hymnique!...”.

¹⁷ “salmodian, gimen, se lamentan, claman, gritan, entonan himnos”; Pinthus (1920: XVI; bastardillas nuestras).

¹⁸ Un recitado público de aquellos himnos y salmos realizado en Berlín es señalado en *La Revue*, núm. 9, 1-V-1914, al presentar un perfil biográfico de Guilbeaux, autor en ese número de un largo artículo titulado “La Poésie dynamique”, especie de manifiesto por una poética de ese nombre. La última página de su poemario *Du champ des horreurs*, publicado en 1917 por la ginebrina revista *demain* bajo su dirección, anuncia la próxima aparición, nunca realizada, de “*Hymnes et Psaumes* (versets)”. El mismo anuncio se lee al final de su defensa ante las acusaciones de traición que le son lanzadas desde Francia (Guilbeaux, 1918). Numerosos e interesantes datos sobre el recorrido de Guilbeaux en la Suiza que conoció Borges entre 1914 y 1919 se pueden encontrar en el libro dirigido contra él por Jean Maxe en 1922.

En Ginebra, Guilbeaux vivió bastante ruidosamente durante los mismos años que Borges en Suiza: de 1915 a 1919. En Ginebra fue fundador y director de la revista pacifista *Demain – Pages et documents*, pacifista pero que al parecer habría sido financiada en parte por los servicios de propaganda alemanes, al igual que *La Feuille*, donde Borges publicó, como se dijo, su primera nota crítica en agosto de 1919 (Elsig, 2015). Anarquista, pacifista, socialista zimmerwaldiano y a la postre bolchevique, muy nombrado en la prensa suiza al finalizar la guerra en particular por sus relaciones con Lenin, en febrero de 1919 Henri Guilbeaux salió expulsado hacia Moscú, acaso con los originales de *Hymnes et Psaumes* debajo del brazo. Hemos dicho que la antología de Rubiner *Kameraden der Menschheit* de ese mismo año recogía sus creaciones junto a las de otros franceses exiliados en Suiza como Pierre Jean Jouve y Marcel Martinet. A las de Guilbeaux, Rubiner les da el nombre genérico de “himnos” (Rubiner, 1919: 15, 94 y 169). También la familia Borges abandonaba Suiza, exactamente al mismo tiempo que Guilbeaux, sólo que en dirección a España. Acaso ya por entonces, a juzgar por el cuento “El otro”, o a más tardar unos meses después, el joven Borges estaría pensando en publicar unos *Himnos*, *Salmos* o *Ritmos rojos*...

Volvamos al pasaje en que Hermann Bahr comparaba a Whitman con el mar y a sus versos con las olas, olas y versos que en su opinión no importaban, respectivamente, tanto como el mar y el poeta tomados en su integridad. Aunque Bahr fue autor de un ensayo sobre Whitman (que apareció como prólogo de otra antología de sus versos, en traducción de Max Hayek, publicada en 1919), el pasaje al que Borges se refiere en su conferencia de 1968 procede de un ensayo sobre Dostoievski publicado en 1914¹⁹. Bahr combate la idea que el cándido joven Borges defiende en “El otro”, a saber, que el “maestro ruso” habría “penetrado más que nadie en los laberintos del alma eslava” (Borges, 1975). Bahr afirma que no es en el *alma eslava* sino en el *alma de la humanidad* que Dostoievski ha penetrado. Y sería esa alma lo que se manifiesta en todos sus personajes, como es el mar el que se manifiesta en todas sus olas. Lo mismo ocurría según Bahr con los versos de Whitman: eran “meras olas de mar”, “una devorando a la otra, sin quedar de ellas otra cosa más que el mar” (“sind alle bloß Wellen des Meers, eine verschlingt die andere, es bleibt nichts davon als das Meer”) (Bahr, 1914). No sólo la frase pudo ser uno de los gérmenes de “Himno del Mar” o estar detrás de la caracterización del movimiento de los himnos de Stadler como “oleaje”; mucho más tarde, Borges utilizaría parecidos conceptos para describir los versos de Kipling sobre el mar a que nos hemos referido²⁰.

Borges también llegaría a decir, del poeta Samuel Taylor Coleridge, que su mar, más que de agua y de olas, estaba hecho de palabras. Y del mismo y de Rimbaud, recordará la leyenda según la cual jamás habían visto el mar o por lo menos navegado antes de escribir esos dos clásicos que son “The Rime of the Ancient Mariner” y “Le bateau ivre”. Más conocida resulta la misma afirmación de Borges referida a Rafael Cansinos Assens, lo que no deja de ser extraño tratándose de un poeta nacido y criado en Sevilla, a unos kilómetros del mar²¹. Lo cierto es

¹⁹ El ensayo sobre Dostoievsky en cuestión (Bahr, 1914), se reedita en Bahr (1921: 136-150); posterior en más de un año a “Himno del Mar”, la reedición no cuenta para cimentar la hipótesis de un conocimiento previo por parte de Borges.

²⁰ En diálogo con Osvaldo Ferrari (Borges y Ferrari, 2005: 1, 231), Borges dice: “Ahora, es tan difícil expresar el mar. Quizás el mejor modo de hacerlo sea no mediante metáforas sino mediante una cadencia, que se parezca al movimiento del mar. Y aquí recuerdo, inevitablemente, aquel verso de Kipling: “Quién ha deseado el mar, / la visión de agua salada sin límite”. Pero ahí las palabras no importan, lo que importa es el ritmo de: «*Who hath desired the sea, / the sight of salt water unbounded.*» Y en esa interrogación, además –interrogación que no sé si lógicamente puede justificarse, pero que se justificaría estéticamente–, está el movimiento del mar”.

²¹ “-Sin embargo, hubo poetas y escritores que hablaron del mar sin haberlo visto y lo hicieron maravillosamente. -Sí, el caso de Coleridge; claro, es que el mar de la imaginación de Coleridge era más vasto que el mar físico. Yo recuerdo a Rafael Cansinos Assens –y siempre me es grato recordar a Cansinos Assens– que había escrito una oda al mar. Y yo la leí y, en fin, le dije mi admiración por ese poema dedicado al mar. Y él me dijo: ‘Espero verlo alguna

que el único texto lírico de Cansinos sobre el mar que hemos encontrado –un extenso poema en prosa con forma de cuento– fue publicado apenas tres semanas después de la aparición en *Grecia* del himno de Borges, tan cerca pues del 30 de diciembre de 1919, que uno podría preguntarse si no fue precisamente el poema del joven argentino la ocasión o el motivo por el que el sevillano se decidió a escribir o por lo menos a publicar el suyo, titulado “La milenaria nostalgia del mar” y aparecido en *La Correspondencia de España* el 27 de enero de 1920. Unos días más tarde –según contaría medio siglo después él mismo en su ensayo autobiográfico– Borges era recibido en Madrid por el grupo de jóvenes ultraístas que se reunían en torno de Cansinos como *un cantor del mar* (“a singer of the sea”; Borges, 1971: 150).

Antes de abandonar el tema de la espesa capa intertextual que media entre Borges y su propio texto, cabe por lo menos mencionar (estudiarlo en su detalle excede los límites de este trabajo), por lo menos dos de las fuentes principales de “Himno del Mar”. La primera, que yo sepa no ha sido anteriormente señalada por la crítica: *Meer*, poema hímnico en el que Ernst Stadler narra una incursión nocturna hacia la playa hasta la inmersión total, inmersión que es literal a su vez que metafórica en el poema de Borges y más bien únicamente metafórica en el de Stadler, preludio de una rememoración de la infancia y de una proyección hacia el porvenir. La semejanza más notable, aunque no la única, estriba en el modo en que ambos poetas se van acercando al mar. No importa que la incursión del alsaciano sea nocturna y la de Borges al amanecer. La progresión es la misma: 1) el poeta rememora *a posteriori* el hecho de haber aquel día bajado hasta el mar; 2) se refiere al camino que lo condujo hasta él; 3) describe ese camino con un par de pinceladas; 4) presenta, en fin, el mar en relación con lo que ocurre en el cielo y mediante un rasgo sonoro. En ambos, por lo demás, el asunto está sutilmente nimbado de erotismo:

Stadler (v. 1-4):

Ich mußte gleich zum Strand. In meinem Blute scholl
Schon Meer. O schon den ganzen Tag. Und jetzt die Fahrt im gelbumwitterten
Vorfrühlingsabend. Rastlos schwoll
Es auf und reckte sich in einer jähen frevelhaften Süße, wie im Spiel
Sich Geigen nach den süßen Himmelswiesen recken. Dunkel lag der Kai.
Nachtwinde wehten. Regen fiel... (Stadler, 1920: 69)²²

Borges (v. 8-13):

Hoy he bajado de la montaña al valle
y del valle hasta el mar.
El camino fue largo como un beso.
Los almendros lanzaban madejas azuladas de sombra sobre la carretera
y, al terminar el valle, el sol
gritó rubios Golcondas sobre tu glauca selva: ¡Mar! (Borges, 1919)

La inmersión en el himno de Borges –“¡Oh instante de plenitud magnífica!”– se enuncia en los versos 23 a 28:

vez’, es decir, que él no había visto nunca el mar” (Borges y Ferrari, 2005: 1, 229). En Alifano (1986: 102), se lee: “Era un hombre que casi no salía de su biblioteca. Recuerdo que había escrito un poema muy lindo, dedicado al mar. Yo lo felicité y él, con su acento andaluz, me contestó: «Sí, sí, el mar debe ser sin duda muy hermoso; espero verlo alguna vez»”.

²² “Tuve que ir derecho a la playa. En mi sangre resonaba mar. Oh, ya todo el día. Y ahora el viaje nimbado de oro en el atardecer de la joven primavera. Inquieto se hinchó y se extendió en una brusca suavidad pecaminosa, como, al tocar, los violines se extienden hacia las suaves praderas celestiales. Oscuro estaba el muelle. Vientos nocturnos ondearon. Cayó lluvia”; traducción de Carlos García.

Yo estoy contigo, Mar. Y mi cuerpo tendido como un arco
 lucha contra tus músculos raudos. Sólo tú existes.
 Mi alma desecha todo su pasado
 como en nórdico cielo que se deshoja en copos
 errantes!
 Oh instante de plenitud magnífica (Borges, 1919)

En el de Stadler, aunque el poeta se acerca físicamente al mar, llevándose por ejemplo los dedos mojados de agua salada a los labios, la inmersión completa en las aguas que se insinúa enseguida bien podría ser puramente espiritual:

Viel Dunkles fällt. Es springen Riegel. Bilder steigen. Um mich wird es rein. Ich
 schwebe
 Durch Felder tiefer Bläue [...] (Stadler, 1920: 69)²³.

Una vez la inmersión descrita, ambos poetas proceden a evocar el pasado: Borges, a fin de desprenderse de él y confesar su pertenencia, no a ese pasado, sino al "seno" del mar, que sin embargo no es sólo "padre" sino también "hermano" y "amado" y con quien al final sale de las aguas como con un amigo, tan frágil o miserable como él mismo, a recorrer el mundo; Stadler, por su lado, lo evoca, al pasado, a fin en cierto modo de justificar su pertenencia definitiva al "seno materno" (Mutterschosses), aunque el *mar* (vocablo femenino en alemán), también es visto como una "hermana" ("Du jedem Traum verschwistert") y como una mujer. Sobre tales semejanzas, una diferencia de peso se impone entre los finales de ambos himnos: el signo disfórico con que lo remata Borges, contra la euforia whitmaniana que produce en Stadler la henchida carga de promesas y amenazas que proféticamente contempla en el sueño momentáneo del mar, que guarda hasta el final la espesura semidivina o en todo caso sobre- o extra- humana que Borges únicamente al comienzo le concede.

La segunda trama intertextual de que nos ocuparemos fue señalada al pasar en su día por el editor de las obras completas de Borges en francés, Jean-Pierre Bernès, aunque sin dar, él, con el texto preciso (Borges, 1993: I, 1309). La fuente de Borges está en el segundo libro en francés del italiano Filippo Tomasso Marinetti, otro poderoso canal de influencia whitmaniana en la poesía europea y en particular española, él sí un *cantor del mar*, como se lo llama aquí y allí antes de que lanzase en 1909 el manifiesto futurista²⁴. El libro se llama *Destruction* y fue publicado en París en 1904. De este poemario y en particular del prólogo, que lleva por título "Invocation à la mer toute-puissante pour qu'elle me délivre de l'idéal", Borges pudo tomar la idea whitmaniana de la lucha muscular entre el nadador y el mar y en particular este hemistiquio -"Y mi cuerpo tendido como un arco"-, traducción literal de una línea de Marinetti: "mon corps tendu comme un grand arc" (Marinetti, 1904: 22). En Marinetti también se encuentra la imagen apocalíptica del cielo como una copa que vuelca su contenido estelar sobre el océano de los versos 6 y 7 de "Himno del Mar", aunque en este caso, Borges debió conocer, al igual sin duda que Marinetti, no sólo el *Apocalipsis* de Juan sino también "La grande ivresse", una de las *Ballades françaises* de Paul Fort, poeta de transición hacia el versolibrismo en Francia (Fort, 1902). La "Copa de Estrellas" y las "Copas Azules" del himno de Borges están, en efecto, en ese poema de Paul Fort, de quien treinta años más tarde Borges se burlará en "El Aleph".

²³ "Mucho oscuro cae. Saltan cerraduras. Ascenden imágenes. A mi alrededor todo se purifica. Floto por campos de profundo azul"; traducción de Carlos García.

²⁴ Así lo llama Gómez de la Serna (376): "También fue el cantor del mar, «el único símbolo de libertad, el gran anarquista, la sola vía abierta, la necesidad de llegar a la popularidad universal, que es algo que excita a cometer los más grandes chantajes»". La fuente de la frase, que Ramón no identifica, parece ser Tullio Panteo (1908: 15).

Pero hay otros rastros del exaltado poema de Marinetti en "Himno del Mar": la personificación del mar por medio del apóstrofe; su divinización; el juego, que en Borges es sucesión estricta, con las diversas partes del día hasta terminar con la noche; o, para dar otro ejemplo, ese "instante de plenitud magnífica" en que el alma "desecha todo su pasado" y se une y se disuelve en el mar y que en Marinetti es el "prodige" y el "beau miracle" de sentir el poeta correr por sus venas el agua del océano y de exclamar: "Tu es en moi!" (Marinetti, 1904: 15). Antes spinoziana que fichteanamente, Borges prefiere decirle: "Sólo tú existes" (verso 24). Ambos, sin embargo, también son tributarios en este punto –aquí sí francamente entusiasta– de los poemas de Walt Whitman. "You sea! I resign myself to you also", escribe Whitman antes de desnudarse, zambullirse y alejarse de la tierra para dejarse mecer como dormido por las olas (Whitman, 1969: 56: "¡Mar!, a ti me abandono también"). Y luego: "I am integral with you, I too am of one phase and of all phases" ("Soy universal como tú, soy también de una faz y de muchas faces", Whitman, 1969: 57). Lo mismo cabe decir del "Ich Schwebte / Durch Felder tiefer Bläue" del citado himno de Stadler.

Original de Borges, diferente tanto de Whitman como de Marinetti o de Stadler, parece ser la postulación desaforada de una especie de divinidad autosuficiente y por lo tanto inalcanzable sin un completo aniquilamiento personal y aún con aniquilamiento: el himno a que aspira el poeta no es un himno humano sino *del Mar*, agente cantante y sonante, por así decir, de su propio *Himno*, que por ende el poeta no podrá entonar jamar sino apenas remedar, con la certeza irrecusable del fracaso de todo intento por lograr la fusión. El mar en que el poeta se baña y nada, sólo al comienzo es un dios, como si el hecho de que el poeta entrara en él lo hubiera humanizado: el dios se aleja, el mar pierde el carácter divino en la misma proporción en que el humano se le acerca, sin poder jamás reducir la distancia. Postulación desaforada similar, si no idéntica, pondrá en práctica Borges en "Vanilocuencia", poema de *Fervor de Buenos Aires* que hace de la ciudad misma un Poema, poema que, así idealizado o *endiosado*, se vuelve, en el acto, inalcanzable: "La ciudad está en mí como un poema / que aún no he logrado detener en palabras". Por más versos que se escriban, esos versos no serán, en el fondo, sino *vanilocuencia*; el poema seguirá siendo inalcanzable: "como una boca no besada" (Borges, 1923). Por más *himnos al mar* que cante, el poeta jamás podrá entonar el verdadero *Himno del Mar*.

4. UN ERROR ELOCUENTE: HIMNO AL MAR

De manera que si bien es verdad que en cierto nivel superficial de su poema, Borges ha querido cantar en "Himno del Mar" con *entusiasmo*, es decir, como un poseído por el dios a la manera titánica de Whitman o de Marinetti en *Destruction*, no es menos cierto que en un nivel más profundo, Borges también ha constatado la más miserable lejanía que lo separaba de ese dios, dios que una vez afrontado, contactado, palpado, abrazado, revela, al fin y al cabo, no ser otra cosa –como dirían los científicos– que la sopa primigenia de donde surgieron los seres vivientes: "Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la Vida" (v. 54). La marca palmaria de esa distancia infranqueable entre el poeta y el Mar con mayúsculas, está en el título forzado del poema: "Himno del Mar". Tan poca atención han prestado por lo general los estudiosos a este punto, que más de uno corrige inadvertidamente el título reemplazando "del" por una preposición que les parece más natural: *Himno al Mar*. La misma edición de La Pléiade perpetra el cambio e incluso alguna vez elimina la mayúscula de *Mar*²⁵. La alta frecuencia con que se equivoca la preposición tiene sin embargo la virtud de demostrar, por vía negativa, que la escogida por Borges fue en su momento un desvío intencionado. Y es que el

²⁵ Además de la traducción de Bernès en La Pléiade ("Hymne à la mer"), equivocan, por ejemplo, la preposición, Cervera Salinas (1992: 15 y 51), Salas (1994: 78), Barnatán (1995: 131), Barrera López (2001: 364), Golobof (2006: 205), Kleingut de Abner (2006: 180), Magaril (2011: 102), Kodama (2012: 185), Díaz (2012: 120), etc.

título "Himno del Mar" no designa tan sólo el poema que tenemos antes los ojos ni, en el fondo, ningún otro *poema* en absoluto. Nombra, en realidad, el himno entonado por el propio Mar (de ahí la mayúscula), con esos *versos* en movimiento incesante que vienen a ser sus *olas* y que es el objeto de las ansias del poeta: lo que éste quisiera –y dar expresión a ese anhelo es uno de los dos propósitos principales de "Himno del Mar"–, es *que su poema fuera ese himno o canto al unísono con el mar*, en unión perfecta o mística del sujeto con el sujeto (sería impropio decir *del sujeto con del objeto* ya que el Mar en el "Himno" es una *persona* y, al menos al comienzo, incluso una divinidad. Véase sobre este último punto el poema "El mar" de *El otro, el mismo* (1964): "¿Quién es el mar? ¿Quién es aquel violento / y antiguo ser que roe los pilares / de la tierra y es uno y muchos mares / y abismo y resplandor y azar y viento?"; véanse también los comentarios que dedica Borges a este poema [1982: 45]).

Es verdad que el comparativo del primer verso del "Himno" contradice en cierto modo la lectura que se acaba de proponer: "Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan". Puesto que "ritmos" y "olas" son comparados entre sí, no se los puede juzgar en todo punto idénticos. Al compararlos, el primer verso separa los dos elementos cuya unión busca la preposición del título. Sin embargo, la unidad absoluta entre ambos se vuelve a insinuar, tanto al menos cuanto es dado al lenguaje insinuar esa unidad, al final del mismo primer verso, cuando las olas "gritan", realizando con ello, en el límite de su concepto, la forma hímica que, según Stirner, era algo así como un "un grito de alegría sin pensamiento" (Borges, 1920e). En la tensión entre metáfora (unitiva) y comparación (separativa), se despliega casi todo el juego metafísico-mitológico del poema. Y decimos *casi todo* porque antes que cualquier otra cosa, dicho juego no es sino el ansioso anhelo y fantaseo de un *yo*, primera palabra del primer poema publicado por Borges y por ende de todas sus creaciones poéticas: "Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan". No deja de ser curioso que fuera un primo de Borges, Guillermo Juan Borges, el autor de un "Canto del mar" publicado en la revista *Tableros*, de Madrid, el 28 de febrero de 1922, en la misma página en que aparecía "Tarde lacia" de Jorge Luis. Indirectamente, el poema de Guillermo Juan confirma nuestra lectura: es del *canto del mar* que allí se trata, es decir del sonido producido por la conjunción del viento con las olas, las arboladuras de los barcos y aún los labios del poeta y de las demás personas que lo acompañan en esa especie de coro unánime que forman los elementos vinculados al mar, el humano inclusive²⁶. Existe otro poema, en inglés esta vez, que a diferencia de los múltiples *hymn to the Sea* que han sido escritos en esa y otras muchas lenguas, intenta evocar el mismo objeto que el de Borges: "A Hymn of the Sea", del norteamericano William Cullen Bryant. Y desde luego, el uso de la preposición se justifica por cuanto al final del poema el mismo mar entona, junto a todas las demás criaturas y a la manera del salmo 98, un "himno perpetuo" ("a perpetual hymn") en homenaje al Dios que lo ha creado todo. Al estar dirigido a Dios, el poema viene a sumar a todas esas voces la del propio poeta²⁷.

Es digno de ser notado –y agradezco aquí a Lucas Adur el que me haya hecho reparar en ello–, que el propio Borges llamó la atención sobre un problema similar al de la preposición del título de su himno, nada menos que en el título de la composición más célebre de *Leaves of Grass*, "Song of Myself". Y puesto que la reflexión de Borges sucede inmediatamente al relato de su descubrimiento de Whitman en traducción alemana, no es descabellado pensar que su

²⁶ "Las olas del mar como lenguas / bebieron los rayos del sol / las manos del viento templaron el arpa de la arboladura / La bandera desenfadada / galopaba en los aires / Por los arcos triunfales de nuestras cejas / pasaron como ejércitos nuestras miradas / y nuestros labios cantaron en coro / Con las banderas / el viento / y las olas".

²⁷ Estos son los últimos versos del poema de William Cullen: "Its valleys, glorious with their summer green, / Praise thee in silent beauty, and its woods, / Swept by the murmuring winds of ocean, join / The murmuring shores in a perpetual hymn" ("Sus valles, gloriosos con su verdor estival, / te alaban en silenciosa belleza, y sus bosques, / barridos por los murmurantes vientos del océano, se unen / a las murmurantes orillas en un himno perpetuo").

título “Himno del Mar” presupone esa misma reflexión, o lo que es lo mismo, que la comparación entre “Himno del Mar” y “Song of Myself” debió ocurrir en la mente de Borges ya en aquel entonces. Se trata de una conferencia ofrecida por Borges en la Universidad de Iowa el 19 de febrero de 1967. El pasaje que interesa dice:

When I got that book I remember reading the poem that I have since done into Spanish, the poem “Song of Myself.” Not “Song to Myself”, as some translators have it, out of mere vanity, but “Song of Myself.” Not a “Song to Myself” –he was not attempting an ode to himself– he was writing about himself, trying to analyze himself. Those lines are still ringing in my memory. (Borges, 1977: 7-8)²⁸

A decir verdad, Borges se queda corto, ya que no sólo el canto es *acerca de sí mismo*. Antes que ello, la preposición indica de dónde procede: es un canto procedente *de sí mismo*. La preposición del título tiene, así pues, función genitiva y acusativa: indica el hacedor del canto y su materia (Leimberg, 1995-1996). Borges acierta plenamente, en cambio, en negar a *of* todo sentido dativo: no hay tal celebración o canto *a mí mismo*. Tan sólo de esa manera se puede explicar que para ilustrar su interpretación, Borges insertara enseguida estos versos:

These are really the thoughts of all men in all ages
and lands, they are not original with me,
If they are not yours as much as mine they are nothing,
or next to nothing.

En otras palabras: los pensamientos expresados en estos *cantos de mí mismo* son los pensamientos de todo y cada *sí mismo* humano, son el canto *de* la humanidad. Lo que no quita que haya en Whitman también el sentido de un canto de alabanzas *a* los seres humanos y *a* la naturaleza, como cuando en el prólogo de la primera edición de su libro afirma que los “pensamientos” del poeta son “himnos de alabanza de las cosas” (“hymns of the praise of things”; Whitman, 1855 [1986]). Es el matiz, curiosamente, que retiene Ramón Pérez de Ayala en el mencionado “Canto del hombre robusto” de *Sendero innumerable*: “Yo elevo mi canto en honor de mí mismo”, reza el primero de sus versos (1916: 169). Acaso en poesía, más cerca de la fecha que aquí nos interesa, la mejor comparación con el título de Borges sea el del poeta vanguardista Henri Martin Barzun –unanimista, fundador de l’Abbaye de Créteil, de la que ya se dijo que durante la guerra tenía sus propagandistas en la misma Ginebra, e iniciador y teórico del simultaneísmo. Nos referimos a *Hymne des Forces*, publicado en 1912 y definido por el propio Barzun como un *poema dramático* por el hecho de que a través suyo cantan, no el mero poeta individual que rinde culto *a* las fuerzas, sino las fuerzas mismas en cuestión a las que el hombre está encadenado y que protagonizan por intermedio del poeta y de los otros seres humanos el “Drama Universal” del que habla un poema titulado precisamente “Hymne” y que apareció en 1913, junto a una buena porción de la primera sección del libro, traducido al alemán en *Die Aktion*. Malinterpretado el título como suele hacerse con el de Borges, se pierde la esencia del ensayo simultaneísta de Barzun: la polifonía o contrapunto de la multitud de voces. Una idea de lo que se acaba de decir puede darla el comienzo de “Héros”:

Unissez vos accents en mille cathédrales!
Eclatez! Orgues, chœurs, montez! divines voix
Pour proclamer la joie du monde

²⁸ “Cuando conseguí ese libro, recuerdo haber leído el poema que más tarde he volcado al español, el poema «Canción de mí mismo». No «Canción a mí mismo», como dicen algunos traductores, por mera vanidad, sino «Canción de mí mismo». No un «Canto a mí mismo» –no intentaba una oda a sí mismo–, escribía sobre sí mismo, trataba de analizarse”.

Et son labeur et son génie,

Pour entonner l'Hymne des Forces
Joignant aux mers les plaines, les montagnes,
Aux pôles l'équateur, les rives planétaires,
Enveloppant toute la Terre
Dans un réseau de sonores vapeurs! (Barzun, 1912; Lanson, 1913: 31-32)

La ironía –en el contexto presente–, está en el hecho de que el primer verso de la segunda estrofa, *Die Aktion* lo tradujo equivocando lamentablemente la preposición. De genitivo, la partícula pasa al caso dativo: "Hebt das Preislied *an der Kräfte*", "alabanza a las Fuerzas" (Barzun, 1913: 866).

5. BREVE ESTUDIO DE "HIMNO DEL MAR"

La anterioridad y centralidad del yo en el "Himno del Mar" (en sintonía precisamente con la filosofía de Stirner) y el hecho de que la unidad y exterioridad absoluta del Mar y por lo tanto del Himno postuladas sea inasequible al poeta, son signos de un escepticismo que, una vez constatado, debería mitigar la primera impresión de *entusiasmo* que recibe el lector de este poema: separan la Poesía ansiada –el propio canto del Mar, como si dijéramos *la Substancia*–, de la mera poesía real que el lector tiene ante los ojos y que no es más que un accidente entre otros accidentes, un ensayo o un borrador, como más tarde lo serán, de hecho, algunos de los cuentos y poemas del Borges maduro. Toda la primera estrofa es una anáfora que insiste en este complejo; la preposición *del* marca reiteradamente la escisión entre, de un lado, el yo con su himno meramente verbal, y, del otro, el Mar con su Himno inmanente e inalcanzable. Nótese, de paso, el insistente ritmo yámbico en algunos tramos de la tirada, remedo del monótono desfilar de las olas:

Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan;
Del Mar cuando el sol en sus aguas cual bandera escarlata flamea;
Del Mar cuando besa los pechos dorados de vírgenes playas que aguardan sedientas;
Del Mar al aullar sus mesnadas, al lanzar sus blasfemias los vientos,
Cuando brilla en las aguas de acero la luna bruñida y sangrienta;
Del Mar cuando vierte sobre él su tristeza sin fondo
La Copa de Estrellas

Contrariamente a los himnos homéricos, que empezaban con una invocación del dios para dar luego paso a la plegaria, Borges empieza por esta última posponiendo hasta el verso 14 la invocación del Mar: "Hermano, Padre, Amado". Un análisis somero de este prólogo confirma lo que se dijo sobre el título: la plegaria, que no se dirige al Mar ni a ninguna otra instancia en particular, separa, por la lógica misma de lo que son los anhelos o las ansias, el sublime *Himno deseado* del humilde *himno real* entonado por el poeta en su intento por llegar al otro. Es verdad que el tiempo pasado del anhelo –"he ansiado"– podría crear en el lector la ilusión de que ahora está por fin leyendo (o escuchando) el himno antaño ansiado y ya logrado. Declarando la vigencia del viejo anhelo, el verso 42 se encarga de deshacer esa ilusión: "Ansío aún crearte un poema", es decir, el poema ansiado *no es* el que lector está leyendo; éste no deja de nunca de ser la expresión de un anhelo.

La totalidad astronómico-mística en que el Mar y su Himno se presentan en el prólogo o plegaria que se acaba de transcribir –desde el inicio del día hasta el final "sin fondo" de la noche– circunscribe su autosuficiencia absolviéndolos de toda dependencia respecto del poeta, quien no hace, a través de sus palabras, más que vislumbrar la esfera absoluta de la Creación desde unas vagas y lejanas *ansias* de penetrar en ella, es decir de penetrar en la perfecta

autosuficiencia que forma el Mar entre sus playas y la cúpula del cielo, y de entonar junto a él, unida su voz con la Suya, por fin, el *himno del Mar*.

El número siete de los versos (el último, quebrado para mejor marcar la clausura del absoluto) son un recuerdo de los siete días de la creación, aunque en conjunto no reflejen más que lo que en el libro del Génesis ocurre únicamente el primer día; alguna evocación de los días subsiguientes vendrá después. El primer verso es una manifestación del yo creador, palabra inaugural de toda la poesía de Borges, quien a partir de cierto momento de su vida comenzó a declarar que “Himno del Mar” había sido su primer poema publicado. El ciclo de lo absoluto arranca con la *posición* del Mar (en el sentido que tiene en Fichte la noción en bastardillas: *Setzung*) con sus olas y sus gritos, y prosigue en el segundo verso, cuyo sol flameando cual bandera en la superficie de las aguas es un recuerdo condensado del victorioso Espíritu de Dios el primer día de la Creación en dicho libro bíblico y de la primera cosa creada sobre las aguas: la luz, al principio la del sol, luego la de la luna, por fin la luz de las estrellas. El final del ciclo se anuncia en el quinto verso, en un choque agónico de metales-“aguas de acero”, “luna bruñida y sangrienta”- y tiene lugar entre el sexto y el séptimo, cuando *cae* literalmente la noche y con ella las estrellas, recuerdo de la copa derramada y de la precipitación estelar que ocurre en varios pasajes del libro del Apocalipsis (6, 13; 8, 12; 16, 10; véase también Mt 24, 29)²⁹. En conjunto, en los últimos seis versos del prólogo de “Himno del Mar” se nombra una totalidad completa de la que el poeta queda en cierto modo excluido allá en el primer verso, aun cuando muy fichteanamente sea a él -presente en el ansia soñadora que *pone* Mar e Himno por fuera de sí- a quien toda esa creación debe ser referida.

A decir verdad, también al final asoma el poeta, ya que el segundo y último trazo subjetivo que hay en estos siete versos, tras las *ansias* del principio, se sitúa en la conclusión, precisamente en la nota disfórica de una “tristeza sin fondo” que anuncia el final cataclísmico. También en esa tristeza se lee la insignificancia del poeta, devuelto por las olas del mar absoluto por él evocado como son devueltas las olas, pero no cuando éstas besan “los pechos dorados de vírgenes playas” en el verso 3, sino cuando van, como se dirá en el 17, “en fuga hacia el fracaso”. Es Carlos García, gran conocedor de las vanguardias y del joven Borges en particular, quien con razón nos hace ver, en comunicación privada, que el final patético de este verso expresa cierta idiosincrasia del padre del autor, que el hijo, aquí al menos, hace suya pulsando la cuerda negativa de la melancolía y del escepticismo cuando no, como escribe Carlos García, del nihilismo (García 2016). Acaso sirva para entender tan justo apuntamiento, la definición de Jorge Guillermo Borges que diera su amigo Macedonio Fernández, recordada por el mismo García en una reseña de los textos póstumos del primero publicados hace unos años bajo el título *La senda*: era un “temperamento negador de las posesiones de la vida” (Fernández 1989: 82; García 2016: 173). La última frase de *El caudillo*, la novela escrita y publicada por Jorge Guillermo Borges a comienzos de 1921 en Palma de Mallorca, por ejemplo,

²⁹ A propósito de esta “Copa de Estrellas” hay que decir que no es gratuitamente que Borges, en el diálogo que entabla con el inminente autor de “Himno del Mar” en el cuento “El otro” de 1970, le ofrece como contraseña de reconocimiento este verso de Victor Hugo: “L’hydre - univers tordant son corps écaillé d’astres”. El verso procede de un largo poema cosmogónico-místico donde el universo entero y cada cosa en él entonan el mismo canto absoluto que anhela el poeta de “Himno del Mar”; entre sus versos figura éste: “Prends-tu le vent des mers pour un joueur de flûte? / Crois-tu que l’océan, qui se gonfle et qui lutte, / Serait content d’ouvrir sa gueule jour et nuit / Pour souffler dans le vide une vapeur de bruit, / Et qu’il voudrait rugir, sous l’ouragan qui vole, / Si son rugissement n’était une parole?” Evidentemente, tanto en estos versos de Hugo como en el poema de Borges que estamos comentando, se debe reconocer la traza del ya citado salmo 98, en el que el mundo todo y cada cosa en él, y por cierto entre ellas el mar que *brama* (98, 7; en King James, *to roar*, y en “Himno del Mar”, v. 1, *gritar*), levanta la voz en explosión de júbilo porque al fin el ansiado Día del Juicio ha llegado. Tras la cita del verso sobre la *hydre*, sin transición el narrador de “El otro” se refiere a la mención, por parte del joven Borges en el curso de aquel mágico encuentro, de “aquella breve pieza en que Walt Whitman rememora una compartida noche ante el mar, en que fue realmente feliz”. La Biblia, Whitman, Hugo, y como veremos, algunos trazos de filosofía alemana, estaban sin duda presentes en el espíritu de Borges al componer este poema en varios sentidos inaugural.

se asemeja no poco al final de aquel verso: "rumbo al sacrificio estéril, a la causa perdida" (J. G. Borges 2009: 116). Sobre todo –y también aquí debemos agradecer a Carlos García–, debe ser citado un pasaje de la introducción escrita por el propio Jorge Guillermo Borges para su traducción de Omar Jayyám y publicada en la misma ciudad de Sevilla apenas dos meses después de "Himno del Mar", en el primer número de la revista *Gran Gvignol*. Aquí el parecido es prácticamente completo; la frase pretende describir la "actitud filosófica" perfectamente escéptica y no poco melancólica del poeta persa en cuestión: "El presente enciérralo todo, es la sombra del pasado y *va en fuga hacia la nada*." (J. G. Borges, 1920; García, 2005). El sintagma final retoma por lo demás un título que parecen haber compartido padre e hijo, el primero en un proyecto de libro que se debía titular *Hacia la nada* y del que Borges hijo habla en su ensayo autobiográfico, el segundo en un texto de idéntico título publicado en el segundo número de *Gran Guignol*, del 10 de marzo de 1920 (Barrera López, 2001: 363-364; García, 2016).

Por si no bastara por sí solo el verso 17 del himno, la densidad intertextual que ponen de manifiesto estos datos debería acabar por despejar toda duda sobre lo lejos que queda el entusiasmo vitalista e ingenuo que algunos han querido ver en este himno. La prosa poética "Hacia la nada" de Borges hijo (1920b), no reeditado hasta hoy y únicamente conocido gracias a una larga cita de Barrera López, trae todavía algunas frases en las que la muerte –tema esencial de la prosa poética así titulada– tiene ecos del verso 17 y del "Himno" en general. Por ejemplo, estas dos: "Caeré enfermo y volcaré mi cuerpo desvencijado en la cama"; y: "Mi naufragado y torpe vivir me golpeará como una afrenta". Pero "Hacia la nada" guarda todavía, en lo poco que nos ha llegado de él, una más grande revelación, cuyo enunciado reservamos para el final de este escrito.

Separado de los siete versos de la apertura del poema por un blanco, sigue una serie de cincuenta y cuatro versos que conforman una o varias tentativas de conseguir lo imposible: acercarse al Himno ansiado, evocado en el preludio. El conjunto se estructura en tres partes, separadas entre sí por dos versos entre paréntesis. La primera consta de treinta y tres versos, número tal vez producto del azar pero que, a la vista de tantas referencias bíblicas, exige mayor circunspección. Las siguientes se van reduciendo prácticamente a la mitad: trece versos la segunda, seis la tercera y última. El poeta baja de la montaña al valle y del valle al mar, sobre el que también el sol, respondiendo en el verso 13 a las olas del primero, *grita*. Más o menos como en el salmo 98, todo en este poema vocífera en un intento por recrear el Himno, inmanente y único verdadero. Los "rubios Golcondas" que cenestésicamente *grita* el sol recuerdan, por lo rubicundo del color atribuido a la pedrería y la semejanza del topónimo con el sangriento *Gólgota*, todas esas crucifixiones crepusculares de la poesía expresionista que Borges hace suyas en los primeros años de la década de 1920: "ya grita el sol", escribe en las dos versiones conocidas del poema "Guardia roja" (1921), alusión en ambas a la agonía de "Jesús-Cristo"/"Nazareno" y ejemplo suyo, según carta a Jacobo Sureda de finales de 1920, de lo que había de ser una "metáfora expresionista" y "dinámica", en consonancia, añade Borges, "con el supuesto ritmo occidentalista o *yankee* que nos empuja" (Borges, 1999: 184)³⁰. El sol *grita* colores rojos y entonces también el poeta vocífera, apostrofando a la divinidad: "¡Mar! / ¡Hermano, Padre, Amado...!" ("My lover the sea", "Mi amante, el mar", decía el representante máximo de dicho "ritmo occidentalista" [Whitman, 1969: 129]). Introducida mediante este apóstrofe la segunda persona, el poeta empieza a narrarle, en un intento por aunar acción y poema (la parte épica del himno), su propia entrada en el mar y su alejamiento progresivo respecto de "la tierra" (v. 15) o de la "costa" (v. 17), cuyos accidentes se vuelven "lívidos y absurdos como recuerdos / yertos" (v. 21-22). El poeta se despoja aquí de la categoría de

³⁰ El único testimonio de un proyectado libro de Borges titulado *Crucifixión del sol* es de marzo de 1921 y consta en una carta al poeta alemán Kurt Heynicke. Empero varios poemas anteriores ostentan la estridente imagen; véase García (2001 y 2015) y Bujaldón (2001).

espacio, primer ejercicio de ascesis que le ha de permitir la experiencia mística. Dejado por así decir su propio cadáver en la costa, la persona del poeta se funde, se disuelve en el Mar: "Sólo tú existes" (v. 24). La ascesis se vuelve a narrar a partir del verso siguiente, aunque ahora el poeta se limpiará de la categoría de *tiempo*: "Mi alma desecha todo su pasado" (v. 25). Entonces se narra el pasado, que parece aludir –si damos crédito a las variadas biografías existentes– a un nórdico paisaje o clima suizo y sobre todo a cierta iniciación erótica ("Largamente he vagado por errantes calles azules con oriflomas de faroles / Y en la sagrada media noche yo he tejido guirlandas / De Besos sobre carnes y labios que se ofrendaban, / Solemnes de silencio"). Los versos que siguen –"En una floración / Sangrienta"– dan a esa iniciación erótica un toque dramático y responden en silencio a la Pasión prefigurada por las "rubios Golcondas" *gritados* por el sol en el v. 13. Pero todo ello es el pasado, del que el poeta se deshace ahora entregándolo "a los vientos...", para llegar al mismo "instante de plenitud magnífica" (v. 28) al que ya había llegado en el v. 24: "Sólo tú existes", repite el v. 38. En los dos últimos versos de esta parte, desaparecen hablante e interlocutor en un éxtasis inverso a la "tristeza sin fondo" volcada en el mar por la apocalíptica Copa de Estrellas del v. 7. Son frases nominales; el éxtasis, una segunda creación, es un regreso a los orígenes –el Espíritu de Dios o "fresco aliento" vuelve a planear sobre las aguas–, es una especie de purificación en la que se convocan confusamente (a la manera de un Carlos Argentino Daneri...), Píndaro, Whitman y Juan el del Apocalipsis: "Atlético y desnudo. Sólo este fresco aliento y estas olas, / y las Copas Azules, y el milagro de las Copas Azules" (v. 39 y 40).

El primero de los dos versos entre paréntesis mencionados como marca de un reinicio retoma el comienzo del himno con un par de diferencias mínimas; el movimiento de las olas se erotiza, como en el poema de Stadler: "(Yo he soñado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas jadeantes.)". Lo que se ha leído no parece haber colmado la medida de las *ansias* y de los *sueños* del poeta; el Himno postulado no ha sido alcanzado en lo que antecede; consciente de ello, el poeta actualiza el antiguo deseo: "Ansío aún crearte un poema", inicio de una larga frase que ocupa, igual que la obertura, siete versos en los que otra vez el poeta se place en proyectar el Himno de sus ansias. Un fugaz adjetivo introduce al primer hombre del Génesis, al que sucede, apenas aludidos en la metonimia de sus voces pero bien presentes en las taras heredadas del trabajo, de la enfermedad y de la muerte, los marinos (metáfora por *seres humanos*): "Ansío aún crearte un poema / Con la cadencia adámica de tu oleaje, / Con tu salino y primeral aliento, / Con el trueno de las anclas sonoras ante Thulés ebrias de luz y lepra, / Con voces marineras, luces y ecos / De grietas abismales / Donde tus raudas manos monjiles acarician constantemente a los muertos..." (v. 42-48). Las islas, la tierra en la que esos hombres se afanan, enferman y perecen, son nombradas con un topónimo que no se encuentra en la Biblia sino en la tradición pagana. Y en la tradición pagana ese nombre indica los últimos bordes septentrionales del mundo conocido. En esta zona del poema, el foco cae, así pues, sobre una humanidad expulsada o puramente terrenal. Al final, cae también la mayúscula del Mar, que se convierte, igual que el sol, de dios que era, en una simple leyenda: "Oh mar! oh mito! oh sol! oh largo lecho!" También lo bíblico se eclipsa para dejar paso a la imaginaria científica. El segundo verso entre paréntesis ya no anhela un himno; más prosaico, parece extraído de un capítulo sobre las eras geológicas de una enciclopedia, o lo que es lo mismo, de un libro de Herbert Spencer: "(En la ceniza de una tarde terciaria vibré por vez primera en tu seno)." (v. 55). En los últimos seis versos, identificado con la vida biológica en su conjunto, el poeta se despide del mar, cuyo antiguo carácter divino se lexicaliza y seculariza convertido en mero adjetivo genérico, más parecido ahora a un caldo de cultivo rico en proteínas que a Proteo: "Oh proteico, yo he salido de ti." (v. 56). Y la totalidad absoluta postulada por las *ansias* y los *sueños* de un poeta inspirado o entusiasta a cuyas primeras palabras cargadas de devoción –"Yo he ansiado"– todo el universo parecía haberse puesto a vociferar, se desagrega ahora en una serie variada y heteróclita de contrastes, en nada distinta de la vida moderna que todos

conocemos y cuya última palabra –“misericordia”– nombra la cara patética de aquel atlético Yo del principio, su condición misma cuando, ni bien salido de la sopa primigenia, queda reducido a un errar esclavizado por afuera del “seno”:

Oh proteico, yo he salido de ti.
 ¡Ambos encadenados y nómadas;
 Ambos con una sed intensa de estrellas;
 Ambos con esperanza y desengaños;
 Ambos, aire, luz, fuerza, obscuridades;
 Ambos con nuestro vasto deseo y ambos con nuestra grande miseria! (v. 56-61)

6. EL HIMNO ANHELADO O EL POEMA IMPOSIBLE

Que la obra poética publicada por Borges se haya inaugurado con un poema elaborado con elementos procedentes de sus años en Suiza terminara con un poema como “Los conjurados”, en que habla del país y en particular de Ginebra, “una” de sus “patrias”, es acaso una coincidencia puramente biográfica y por ende superficial, por más que Ginebra fue finalmente la ciudad en que murió y donde sus restos se inhumaron. “Himno del Mar” no se reduce por lo demás a ser el mero rastro dejado a la posteridad por unas lecturas y experiencias ginebrinas. En una de tantas entrevistas y diálogos a que Borges se prestó a lo largo de su vida, afirmó que el poema que lleva por título “Mateo, XXV, 30” debía considerarse como el *último* poema de su obra, en el sentido concreto de que dicho poema “tendría que imprimirse en la última página de cualquier libro” suyo y aún de todos sus libros. El versículo de Mateo, como es sabido, anuncia el castigo que recibirá aquél que, habiendo recibido un pequeño capital, durante toda su vida no hubiera sido capaz de multiplicarlo. Y así sucede con el autor de ese poema, a quien el Juez final le dice: “En vano te hemos prodigado el océano; / en vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman; / has gastado los años y te han gastado, / y todavía no has escrito el poema” (Borges, 1974: 874). Pensar en “Himno del Mar” al leer o escuchar estos versos no es una casualidad: lo que se ha prodigado al poeta, se ha prodigado desde un comienzo e “Himno del Mar” es el primer poema publicado por este autor. En él, no sólo Borges imitó a Whitman. También figuran en él, desde un comienzo, los dos objetos prodigados en “Mateo, XXV; 20”: el sol y el océano. Si se recuerda ahora el primer verso de “Himno del Mar”, se verá la coherencia y el sentido de la trayectoria que va de uno a otro poema, trayectoria ya no tan sólo biográfica sino poética. Comenzada con el “Yo he ansiado un himno del Mar con ritmos amplios como las olas que gritan” y el “Ansío aún crearte un poema”, el recorrido termina, como las olas de ese mismo mar, en la “fuga hacia el fracaso” confesado en la palabra de dios expresada en el último verso del poema que debería cerrarlos a todos, es decir “Mateo, XXV, 30”: “y todavía no has escrito el poema”. Lo que decimos es que a ese anfibológico fracaso –quiebre moral y físico que reverbera en el verso 17 del “Himno del Mar”–, la poesía de Borges lo conoció desde el inicio. Y si no bastara para mostrarlo el estudio que hemos hecho del poema, el lector no negará su asentimiento cuando lea el prometido pasaje de “Hacia la nada”, prosa poética publicada por Borges en el segundo misterioso número de *Gran Gvignol*, de marzo de 1920. Reflexión sobre la muerte propia, la idea esencial de este pasaje, como se verá enseguida, es la del poema buscado y ensayado y finalmente jamás escrito, tema común a “Himno del Mar” y a “Mateo, XXV, 30”, alfa y omega de la obra:

Entre la danza de las formas veré una muy pequeña y muy tenue. Sentiré lástima.
 Y le preguntaré quién es.
 “Yo soy la poca Dicha que realizaste”, responderá con voz marchita.
 Y el silencio sonoro dirá una narración espléndida y mi alma correrá al encuentro de cada giro y cada imagen como caricias que oscuramente se buscan. Y al terminar y mientras cante todavía el ritmo de la última frase victoriosa dirá el silencio. “He aquí

el poema que deberían haber rimado tus jornadas" [...]. (Borges, 1920b; Barrera López, 2001: 364)

Ya hemos dicho que en 1970, Borges pretendió haber intentado, en su himno de juventud, nada menos que *ser Walt Whitman*. Nuestra lectura quiere no solamente que al escribir aquel poema él ya supiera, como lo dijo alguna vez, que por desgracia él no era otro que *Borges*. Sospechamos que al escribir "Himno del Mar", Borges también había adivinado la idea que, tras encontrarla acaso escrita por Unamuno, desarrollaría varios años más tarde al ocuparse una vez más del autor de *Leaves of grass*: tampoco Whitman era *Whitman* (Borges, 1947)³¹. Ni la felicidad de la noche narrada en "When I heard at the close of the day" era más que un anhelo, como un anhelo y no un hecho efectivo es en el fondo –aunque los poetas a veces quieran dar a entender lo contrario– toda la poesía que al ser humano le es dado realizar en su afán por escribir *el Poema*, por cantar *el Himno*, es decir por captar en sus versos el Mar, no el de Homero, no el de Camoens, no el de Coleridge ni el de Rimbaud o el de Kipling, sino "el otro" Mar, aquel inalcanzable que –como escribe Borges del "verdadero tigre" en la última línea de un poema de *El Hacedor*– "no está en el verso" (Borges, 1974: 825). Como el verdadero Mar, como el verdadero Tigre, tampoco los Versos del verdadero Himno del Mar ni de ningún otro Himno o Poema están ni pueden estar en el *verso* o *poema*. "This poem" –dice Borges acerca de "El otro tigre" en el mes de marzo de 1980– "stands for the fact that things are unobtainable by art" (Borges y Barnstone, 1982: 59). De ahí que la respuesta a la pregunta por "¿quién es el mar, quién soy?" del poema "El mar" de 1964, el poeta espera conocerla "el día ulterior / que sucede a la agonía", es decir jamás (Borges, 1974: 943). Todos los poetas son "descendientes" de aquél que en la "Parábola del palacio" de *Otras inquisiciones* encontró, según cuenta la leyenda, la muerte al mismo tiempo que el poema que reproducía fielmente el palacio del rey: todos "buscan aún, y no encontrarán, la palabra del universo" (Borges, 1974: 802). No es casual que una palabra similar la esperara Whitman del mar en "Out of the Cradle, Endlessly Rocking", poema anteriormente titulado "A World out of the Sea",

A word then, (for I will conquer it,
The word final, superior to all,
Subtle, sent up – what is it? – I listen;
Are you whispering it, and have been all the time, you sea-waves?
Is that it from your liquid rims and wet sands?³²

Esa palabra, Whitman dice que el mar, sin prisas, se la dijo: *death*. No así Borges, por lo menos en su poesía. La *conciencia* profundamente escéptica de que esa palabra es inasequible, de que las cosas no se pueden alcanzar por medio del arte, estaba ya expuesta en "Himno del Mar". No menos que el persistente *anhelo* de burlar esa convicción tratando de escuchar y decir esa palabra, de alcanzar las cosas, de cantar ese himno.

³¹ El artículo en que aparece la idea es de 1947; al ser incluido en una reedición de *Discusión*, obra publicada por vez primera en 1932, el artículo es subrepticamente antedatado. De todos modos, Borges debió encontrar la idea en Miguel de Unamuno. Nos referimos a un artículo publicado en *El Sol* de Madrid el 10 de marzo de 1918 y que tiene por título "El contra-mismo". También la idea central de la poesía expresada por el viejo Borges de "El otro" está en este artículo de Unamuno, que Borges aplica precisamente a Whitman: "no se canta al que es, sino al que quiere ser". Unamuno, desde luego, había leído, como sin duda Borges también leyó, el ensayo de Robert Luis Stevenson sobre Whitman, en el cual, una y otra vez el autor de *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* insiste en el carácter *deliberado* y *no espontáneo* de la poesía del norteamericano (Stevenson, 1900).

³² "Una palabra pues (porque la conquistaré) / La palabra final, superior a todas, / Sutil, ascendente –¿cuál es?– escucho: / ¿La murmuráis y la habéis murmurado siempre, olas del mar? / ¿Es la de vuestras márgenes líquidas y húmedas arenas?"

Bibliografía

- ALIFANO, Roberto (1988) *Borges. Biografía verbal*, Barcelona, Plaza & Janés.
- BAHR, Hermann (1914) *Dostojewski. Drei Essays von Hermann Bahr, Dmitri Mereschkowski, Otto Julius Bierbaum*, Múnich, Piper.
- (1916) *Expressionismus*, Múnich, Delphin.
- (1998) *Expresionismo*, trad. de T. Rocha Barco, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos.
- (1919) "Walt Whitman", *Die Neue Rundschau*, 30, pp. 555-564.
- (1921) *Summula*, Leipzig, Insel.
- BALDASSARRO, Andrea (2011) "Le «sentiment océanique» dans le négatif maternel", *Revue française de psychanalyse*, 75, pp. 1675-1680.
- BARNATÁN, Marcos (1995) *Borges. Biografía total*, Madrid, Temas de Hoy.
- BARRERA LÓPEZ, José María (2001), "«Gran Gvignol» (1920): una revista olvidada de la vanguardia sevillana en el centenario de Borges" en M. de los Reyes Peña, R. Reyes Cano, eds., *Sevilla y la literatura: homenaje al profesor Francisco López Estrada en sus 80 cumpleaños*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 255-377.
- BARZUN, Henri Martin (1912) *Hymne des Forces. Poème Dramatique*, Paris, Mercure de France, extractado en Gustave Lanson (1913: 28-42).
- (1913) "Das Drama", *Die Aktion*, 13 septiembre, pp. 865-869
- BAZALGETTE, Léon (1907) *Walt Whitman. L'Homme et son Œuvre*, París, Mercure de France.
- (1921) *Le "Poème-Évangile" de Walt Whitman*, París, Mercure de France.
- BECHER, Johannes R. (1911) *Der Ringende: Kleist-Hymne*, Berlín, Bachmair.
- (1914) "Hymne an die ewige Gelibte", *Verfall und Triumph*, Berlín, Hyperionverlag.
- (1919a) "Hymne auf Rosa Luxemburg", *Die Aktion*, 29 de marzo, pp. 174-175.
- (1919b) "Hymne auf Rosa Luxemburg", *Weissen Blätter*, 1.5, mayo, pp. 323-234.
- (1919c) "Hymne auf Rosa Luxemburg" en L. Rubiner, ed., *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung*, Potsdam, G. Kiepenheuer.
- BERGMAN, Herbert (1950) "Whitman on His Poetry and Some Poets: Two Uncollected Interviews", *American Notes and Queries*, febrero, pp. 163-166.
- BORGES, Jorge Guillermo (1920), "Del Poema de Omar Jayyám", *Gran Gvignol*, febrero.
- (2009) *El caudillo* [1921], Buenos Aires, Mansalva.
- BORGES, Guillermo Juan (1922) "Canto del mar", *Tableros*, 4, 28 de febrero.
- BORGES, Jorge Luis (1919) "Himno del Mar", *Grecia*, 37, 30 de diciembre.
- (1920a) "Al margen de la moderna estética", *Grecia*, 39, 31 de enero.

- BORGES, Jorge Luis (1920b) "Hacia la nada", *Gran Gvignol*, 10 de marzo de 1920.
- (1920c) "Lírica expresionista: Síntesis", *Grecia*, 47, 9 de agosto.
- (1920d) "Antología expresionista", *Cervantes*, octubre.
- (1920e) "Vertical", *Reflector*, núm. 1, diciembre.
- (1921a) "Guardia roja", *Ultra*, núm. 5, 17 de marzo.
- (1921b) "Guardia roja", *Tableros*, 1, 15 de noviembre.
- (1921e) "La metáfora", *Cosmópolis*, 35, noviembre.
- (1923) *Fervor de Buenos Aires. Poemas*, Buenos Aires.
- (1947) "Nota sobre Walt Whitman", *Los Anales de Buenos Aires*, 13, marzo, pp. 41-45.
- (1952) "Macedonio Fernández. 1874-1952", *Sur*, 209-210, marzo-abril, pp. 145-147.
- (1961) *Antología personal*, Buenos Aires, Sur.
- (1971) "An Autobiographical Essay", en *The Aleph and Other Stories, 1933-1969*, Nueva York, Bantam, pp. 135-185.
- (1974) *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé.
- (1975a) "El otro", en *El libro de arena*, Buenos Aires, Emecé.
- (1975b) "Walt Whitman: Man and Myth", *Critical Inquiry*, 1.4, junio, pp. 707-718.
- (1977) "A Writer's Destiny", *The Iowa Review*, 8.3, 1977, pp. 1-12.
- (1993) *Ceuvres complètes*, París, La Pléiade, 2. vols.
- (1999) *Cartas del fervor. Correspondencia con Maurice Abramowicz y Jacobo Sureda, 1919-1928*, prólogo de J. Marco, traducción de M. Gargataglia; datación, notas, semblanzas, bibliografía de C. García, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2000) *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé.
- y Roberto ALIFANO (1986) *Conversaciones con Borges*, Madrid, Debate.
- y Willis BARNSTONE (1982) *Borges at eighty. Conversations*, Bloomington, Indiana University Press.
- y Antonio CARRIZO (1982) *Borges el memorioso*, México, Fondo de Cultura Económica.
- y Osvaldo FERRARI (2005) *En diálogo*, México, Siglo XXI, 2 vols.
- BORGES, Norah (2005), "Borges, el hermano de Norah", *La Nación*, 18 de septiembre.
- BUBER, Martin (1913) *Daniel. Gespräche von der Verwirklichung*, Leipzig, Insel Verlag.
- BUJALDÓN DE ESTEVES, Lila (2001) "Cuando Borges escribía en alemán. Otro texto recobrado", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 261-262, julio-diciembre, pp. 387-403.
- CHARRIER, Landry (2011) "Romain Rolland, les relations franco-allemandes et la Suisse (1914-1919)", *Les Cahiers Irice*, 8, pp. 91-109.

- CERVERA SALINAS, Vicente (1992) *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Murcia, Universidad de Murcia.
- CORTÍNEZ, Carlos (1985) "«Himno del mar»: El primer poema de Borges", *Revista chilena de Literatura*, 25, pp. 73-86.
- CULLEN BRYANT, William (1875), *Poems*, New York, vol. 2.
- DÍAZ, Hernán (2012) *Borges, Between History and Eternity*, Londres, Continuum.
- D. R. (1919), "Salle de l'Athenée. 2me conférence sur les «Poètes de l'Abbaye», par René Arcos", *La Feuille*, Ginebra, 13 de mayo.
- ELSIG, Alexandre (2015) "La paix, rien que la paix? La propagande allemande et la dissidence pacifiste de Suisse romande (1916-1919)", en L. Charrier, R. y Roudil, eds., *Centenaire d'«Au-dessus de la mêlée» de Romain Rolland. Regards sur un texte de combat*, Dijon, EUD, pp. 143-160.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1989) *Obras Completas*, vol. IV. *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada*, Buenos Aires, Corregidor.
- FORT, Paul (1902) *Ballades françaises VI. Paris sentimental*, Paris, Mercure de France.
- GARCÍA, Carlos (2001) "Borges y el expresionismo: Kurt Heynicke", *Variaciones Borges*, 11, p. 121-135; reproducido con variantes en García (2015: cap. V).
- (2004) "Borges y Walt Whitman (II)", *El Trujamán. Revista diaria de traducción*, 13 de enero, en línea, https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_04/13012004.htm
- (2005) "Jorge Guillermo Borges y Omar Jayyam", *El Trujamán*, 19 y 30 de septiembre.
- (2015) *El joven Borges y el expresionismo literario alemán*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.
- (2016) "Jorge Guillermo Borges. *La senda*. Pittsburgh: Borges Center, University of Pittsburgh, 2016", *Badebec*, 5.10, marzo, pp. 171-175; reproducido con variantes en García (2018: cap. 36).
- (2017) "Memoranda estética. Un manuscrito desconocido de Guillermo de Torre (1924)", *Boletín de estética*, 39, pp. 99-120.
- (2020) "Jorge Luis Borges vs Guillermo de Torre (1920-1925)", *Letras, Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época*, 81, enero-junio, pp. 46-55.
- GOLDBERG, Nancy Sloan (1991) "French Pacifist Poetry of World War I", *Journal of European Studies*, 21, pp. 139-158.
- GOLL, Ivan (1917) "Appell an die Kunst", *Die Aktion*, 17 de noviembre, pp. 599-600.
- (1919) "Chronique des lettres allemandes. Un poète alsacien", *La Feuille*, 20 de agosto.
- GOLOBOFF, Mario (2006) *Leer Borges*, Buenos Aires, Catálogo.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2005) "Futurismo", en *Ismos, Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, t. 16.
- GUILBEAUX, Henri (1910a) *Portrait d'hier. Walt Whitman*, 37, 15 de septiembre.
- (1910b) "Richard Dehmel et le rythme", *Mercure de France*, 1 de septiembre.

- GUILBEAUX, Henri (1912) "Whitmanisme", *L'effort libre*, 15-18, mayo-junio, pp. 575-579.
- (1913) *Anthologie des lyriques allemandes contemporains depuis Nietzsche*, París, Eugène Figuière & Co.
- (1916) "Le Chant du Rhin", *demain*, 8, agosto.
- (1917a) *Du champ des horreurs*, Ginebra, Édition de la Revue *demain*.
- (1917b) "O Chant hymnique", *Les Humbles*, 11, marzo.
- (1917c) "Émile Verhaeren et le Dynamisme", *Les Humbles*, París, 9-10, enero-febrero.
- (1918) *Mon crime. Contre-attaque et offensive*, Ginebra, Édition de la revue *demain*.
- GRÜNZWEIG, Walter (1994) *Constructing the German Walt Whitman*, Iowa, University of Iowa Press, p. 41.
- HATVANI, Paul (1917) "Versuch über den Expressionismus", *Die Aktion*, julio, pp. 146-150.
- HOLZ, Arno (1906) "Arno Holz responde", "Inchiesta Internazionale di «Poesia» sul Verso Libero", *Poesia*, 5-7-8, julio-agosto-septiembre, pp. 49-51.
- JAÉN, Didier (1967) "Borges y Whitman", *Hispania*, 50.1, marzo, pp. 49-53.
- KLEINGUT DE ABNER, Berta (2006) *Marcel Schwob-Jorge Luis Borges: marginalidad y trascendencia*, San Juan, Universidad Nacional de San Juan.
- KODAMA, María (2012) "Borges y España" en F. Fernández Beltrán y L. Casajús, eds., *España y América en el Bicentenario de las Independencias*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I.
- LANDAUER, Gustav (1917) "Walt Whitman", *Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1907*, Berlín, Verlag Neue Jugend, pp. 43-52.
- LANSON, Gustave (1913) *Anthologie des poètes nouveaux*, París, Eugène Figuière et & Co.
- LEIMBERG, Inge (1995-1996) "The Myth of the Self in Whitman's «Song of Myself»", *Connotations*, 5.2-3, pp. 167-186.
- MAGARIL, Nicolás (2011) *Poetas del Futuro. Recepciones de Walt Whitman en el mundo de habla hispana. Ensayo*, San Luis, San Luis Libro.
- MAIER, Linda (2018) "Un estudio del primer poema de Borges", *Variaciones Borges*, 45, pp. 119-130.
- MARTÍ, José (1978) "El poeta Walt Whitman" [1887], *Obra literaria*, Caracas, Ayacucho, pp. 267-276.
- MAXE, Jean (1922) *Les Cahiers de l'Anti-France. L'alliance du défaitisme et du bolchevisme en Suisse. 1914-1919*, París, Éditions Bossard.
- MENESES, Carlos (1978) "El primer poema que publicó Borges", *Hispanamérica: revista de literatura*, 19, abril, pp. 57-59.
- MEYLAN, Jean-Pierre (1970) "Les expressionnistes allemands et la littérature française, la Revue «Die Aktion»", *Études littéraires*, 3.3, diciembre, pp. 303-328.
- PÁNTEO, Tullio (1908) *Il poeta Marinetti*, Milán, Società Editrice Milanese.

- PÉREZ DE AYALA, Ramón (1916), *La paz del sendero. El sendero innumerable*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- PEZZONI, Enrique (1986) "Fervor de Buenos Aires: autobiografía y autorretrato", *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 67-96.
- PINTHUS, Kurt (1920) *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*, Berlin, Ernest Rowohlt Verlag.
- PRICE, Kenneth, ed. (1996) *Walt Whitman: The Contemporary Reviews*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROLLAND, Romain (1907) *Jean-Christophe. IV. La Révolte*, París, P. Ollendorff.
- (1915) *Au-dessus de la mêlée*, París, P. Ollendorff.
- (2019) "La sensation océanique. Une lettre à Sigmund Freud" [1927], *Psychanalyse YETU*, 43, pp. 21-22.
- RUBINER, Ludwig (1919) *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution. Eine Sammlung*, Potsdam.
- RUMEAU, Delphine (2019) *Fortunes de Walt Whitman. Enjeux d'une réception transatlantique*, Paris, Garnier.
- SALAS, Horacio (1994) *Borges. Una biografía*, Buenos Aires, Planeta.
- STADLER, Ernst (1914), *Der Aufbruch*, Múnich, Verlag der Weissen Blätter.
- (1920), *Der Aufbruch. Gedichte*, 2ª ed., Múnich, Kurt Wolff Verlag.
- STEVENSON, Robert Louis (1900) *The Essay on Walt Whitman*, East Aurora, The Roycroft Shop.
- TORRE, Guillermo de (1925) *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, Rafael Caro Raggio.
- (1926) "Luna de enfrente. Poemas", *Revista de Occidente*, 11, enero-marzo, pp. 309-441, reeditado por Jaime Alazraki, *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus [1976], 1986.
- (1945) "Estudio preliminar", en Clara Silva, *La cabellera oscura*, Buenos Aires, Nova.
- (1964) "Para la prehistoria ultraísta de Borges", *Hispania*, 47.3, septiembre, pp. 457-463.
- (1967) *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada.
- UNAMUNO, Miguel de (1918) "El contra-mismo", *El Sol*, Madrid, 10 de marzo.
- VACCARO, Alejandro (1996b) "Cartas del poeta adolescente", *La Nación*, 9 de junio.
- (1996a) "Georgie: Sevilla", *Variaciones Borges*, 2, pp. 195-196.
- (2006) *Borges: vida y literatura*, Buenos Aires, Edhasa.
- VALLE, Adriano del (1921) "Rompecabezas. Comedia escrita por Isaac del Vando-Villar y Luis Mosquera. - Decoraciones de Barradas", *El Noticiero Sevillano*, 6 de octubre.
- VASSEUR, Armando (1909) *Cantos del otro yo*, San Sebastián, J. Baroja e Hijos.
- VIDELA, Gloria (1961a) "Presencia americana en el ultraísmo español" *Revista de literatura argentina e iberoamericana*, 3, pp. 7-25

- (1961b) “Poemas y prosas olvidadas de Borges”, *Revista de literatura argentina e iberoamericana*, 3, pp. 101-105.
- (1975) “Anticipos del mundo literario de Borges en su prehistoria ultraísta”, *Iberoromania* 3, pp. 173-195.
- WHITMAN, Walt (1907) *Grashalme*, traducción de J. Schlaf, Leipzig, Reclam.
- (1914) *Hymnen für die Erde*, traducción de F. Blei, Leipzig, Insel Verlag.
- (1917) “Aus dem Zyklus: Ausgehend von Paumanok”, trad. G. Landauer, *Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1907*, Berlín, Verlag Neue Jugend, p. 42.
- (1919) *Calamus*, trad. de L. Bazalguette, Ginebra, Le Sablier.
- (1919) *Der Wundarzt. Briefe, Aufzeichnungen und Gedichte aus dem amerikanischen Sezessionskrieg*, trad. de I. Goll y G. Landauer, Zürich, Max Rascher Verlag.
- (1919) *Ich singe das Leben*, trad. de M. Hayek y prólogo de H. Bahr, Leipzig-Viena, E. P. Tal & Co. Verlag.
- (1986) *Leaves of grass. The first (1955) edition*, Nueva York, Penguin.
- (1969) *Hojas de hierba*, traducción de J. L. Borges, Barcelona, Lumen.
- ZULETA, Emilia (1993) *Guillermo de Torre entre España y América*, Mendoza, EDIUNC.

