



PENGUIN  CLÁSICOS

WALT WHITMAN

Obra escogida

Introducción de EDGARDO DOBRY

WALT WHITMAN

Obra escogida

Introducción de
EDGARDO DOBRY

Traducción de
CONCHA ZARDOYA

SÍGUENOS EN
megustaleer



@Ebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

INTRODUCCIÓN

WHITMAN Y LA CONSTITUCIÓN LÍRICA DE AMÉRICA

En la partida de nacimiento de la poesía americana figura Walt Whitman (1819-1892) en el lugar del «Nombre del padre». «Americana», aquí, debe entenderse en sentido continental, no limitado a Estados Unidos. ¿Sigue teniendo vigencia ese certificado, a ciento veinticinco años de la muerte del poeta? Así parece, por ahora, si juzgamos la presencia continua de su influjo a partir de finales del siglo XIX, desde la muerte de Whitman y la edición definitiva de *Hojas de hierba* hasta nuestros días. Whitman es, a la vez, una voz y una figura: esta es una creación de aquella. El eco de su voz es evidente en el último Rubén Darío, a través de José Martí, quien, exiliado en Nueva York, introdujo a Whitman en las letras hispanoamericanas con una de las notas más admirables de su prosa exaltada, en la crónica (publicada en diarios de México y de Buenos Aires) de una lectura pública en abril de 1887 del libro de poemas *Memorias del presidente Lincoln*: «hímnica fuga», «profético lenguaje», «portentoso extravío», son algunos de los epítetos que Martí le dedica. El Whitman anciano y profeta que presenta Darío en *Azul* está construido a partir de la crónica de Martí: «En su país de hierro vive el gran viejo / bello como un patriarca, sereno y santo». La voz de Whitman está muy presente, también, en el Neruda de *Residencia en la tierra*; en la versificación expansiva de las

vanguardias en América Latina, como en Vicente Huidobro, Pablo de Rokha u Olga Orozco; y, en otra tesitura, en la búsqueda de un decir *popular* en los poetas coloquialistas que irrumpen a mediados del siglo xx. Uno de los padres de esa escuela, Nicanor Parra, dijo en una entrevista de 1969 haber leído mucho a Whitman en sus «primeras incursiones hacia un lenguaje más democrático y hacia una poesía más de la calle».

La figura de Whitman —la construcción de una imagen de poeta nacional no salido de las aulas ni de las bibliotecas sino de la fuerza y la empatía con la comunidad— es determinante para Martí, para el García Lorca vanguardista de *Poeta en Nueva York* y para Borges, aunque quizá más para el cuentista que para el poeta: en «El Aleph», sobre todo, donde Borges, imitando a Whitman, se inventa a sí mismo como personaje literario que lleva su propio nombre, como protagonista de una composición (falsamente) autobiográfica. En la poesía de Estados Unidos la presencia de Whitman es tan capilarmente generalizada que sería más fácil enumerar los poetas que se resistieron a su influjo. El fraseo y el versículo de John Ashbery, por ejemplo, el último de los grandes poetas estadounidenses del siglo xx, es impensable sin Whitman: eso que Ashbery llama la «ola» (a wave), una proliferación magmática que todo lo arrastra, un poder de entonación inagotable, sigue teniendo en Whitman su venero. En una entrevista de 1994 preguntaron a Ashbery si era verdad que su poesía se alimentaba de la lectura de ensayos sobre lírica y teoría de la literatura, y él lo negó: «Para cantar, un pájaro no necesita ser especialista en ornitología». Estaba parafraseando el «Canto a mí mismo» y su persistente afirmación de que la simple existencia es más sabia que cualquier

saber: «La chova, que jamás ha estudiado la escala musical, trina bastante bien para mí», en la traducción de Concha Zardoya; en traducción de Borges: «El grajo de monte, que no ha estudiado nunca la escala, canta bastante bien para mí». Antes, el principal representante de la poesía de vanguardia en Estados Unidos, William Carlos Williams, erigió a Whitman en la referencia ineludible de una dicción americana radicalmente apartada y distinta de la deriva inglesa y conservadora de T. S. Eliot. Y también el magma de los *Cantos* de Ezra Pound, como una lava que todo lo disuelve y lo densifica, son una deriva del «Canto a mí mismo»; y el también desbordante A. R. Ammons en su irónica oda al vertedero avistado desde la autopista (*Basura y otros poemas*, publicado por Lumen); o la grandiosa visión de Dereck Walcott en su *Omeros* antillano. En los años cincuenta, Allen Ginsberg, el poeta más importante de la generación *beat*, publicó *Aullido*, otro torrente impregnado de Whitman. El propio Ginsberg lo hace explícito en un poema de ese volumen, «Un supermercado en California»: «Cuánto he pensado en ti esta noche, Walt Whitman, mientras caminaba por calles laterales bajo los árboles con un consciente dolor de cabeza, mirando la luna llena». Aquí el versículo whitmaniano ya casi se ha vuelto prosa, sin perder la cadencia perentoria. Y permanece el gerundio —insistencia en el presente, en lo que está pasando ahora mismo—, que nunca antes de Whitman había alcanzado dignidad estética. Y, más recientemente, *El canto pos-11S* de C. K. Williams tiene, en su entonación, un evidente diapasón de prosodia whitmaniana.

Cuando un poeta alcanza tal dimensión, su presencia va más allá del ámbito literario. Harold Bloom, un crítico a veces hiperbólico pero nunca gratuito, escribió: «Si eres estadouni-

dense, Walt Whitman es tu padre y tu madre imaginarios, incluso para quienes, como yo mismo, nunca han escrito un verso». Se podría objetar a esta afirmación que si Whitman es el padre, la madre es Emily Dickinson, que opone al desborde de *Hojas de hierba* y al poeta que parece estar siempre en la calle el poderoso fragmento, el encierro voluntario y el casi silencio murmurado de sus breves poemas. Bloom cree que Whitman es «Adán de buena mañana, enfrentado a un Dios que no lo había creado y que lo necesitaba para ser Dios». Afirmación significativa si se tiene en cuenta que Whitman se consagra a sí mismo como un nuevo Adán por la misma época en que el pensamiento europeo —que difícilmente él podría haber conocido— proclamaba la muerte de Dios. No ha faltado quien viera en la potencia de salmo apodíctico de *Hojas de hierba* un aire de familia con las enseñanzas del Zaratustra de Nietzsche. «El poeta de los cantos adánicos», se llama a sí mismo Whitman: el que da nombre a las cosas. El Adán y el *myself* parecen, en muchos pasajes, hermanos del superhombre nietzscheano, sobre todo en su impugnación de la debilidad y el miedo al pecado, y la celebración de la voluntad humana y la alegría de la vida:

Límpida y tierna es mi alma. Y límpido y tierno [...].

Me siento feliz: veo, danzo, río, canto...

Cuando mi acariciador y afectuoso camarada, que ha dormido
a mi lado toda la noche, se aleja a pasos furtivos al amanecer...

En un ensayo reciente, el poeta estadounidense Ben Lerner sostiene que hasta los discursos de los políticos están atravesados por *Hojas de hierba*: «A la hora de la verdad, republicanos y demócratas ofrecen una versión degradada de

su retórica». Es una manera más explícita de decir lo que ya había observado Ezra Pound: que Whitman es a Estados Unidos lo que Dante es a Italia.

La pregunta que persiste es cómo un poeta, un único poeta, a través de las sucesivas ediciones aumentadas de un libro que empezó siendo poco más que un cuadernillo, pudo convertirse en el fundador del canto de todo un continente. Cualquier lector que recorra este volumen podrá intuir una parte sustancial de la respuesta: Whitman inventó un tono a la vez potente e íntimo, sabiamente ingenuo, que le habla a la multitud con altavoz y a cada uno al oído, provocador y admonitorio, con una cadencia que se graba en la memoria (incluso leída en traducción) como el anuncio perentorio de una nueva era. Una era en la que los hombres y las mujeres son hermanos y nadie es más que su prójimo, en la que todas las formas del amor y del goce físico del amor no solo dejan de ser pecado sino que pasan a ser virtud, en la que nada que sea solo mío puede darme satisfacción si no es a la vez tuyo y de todos, en la que el cuerpo humano y el cuerpo de la naturaleza se suman en una unidad superior y armónica. Esa nueva era, como es de rigor anotar siempre que se habla de *Hojas de hierba*, tenía un nombre ineludible: la democracia americana. Estados Unidos se inventa, hacia sí misma y hacia el mundo, como la cuna de lo definitivamente moderno: la democracia parlamentaria. No hay un Nuevo Régimen opuesto y en lucha con otro antiguo, que quiere resurgir e imponer otra vez sus dinastías y privilegios de sangre. Hay un nacimiento —o el imaginario de un nacimiento—, la conformación política de un enorme territorio a partir de la idea de soberanía y democracia. *Hojas de hierba* es la resonancia poética de grandeza, fraternidad e inocencia que

esa fundación requería. Por eso este libro excede como pocos en la época moderna el ámbito de lo literario, convirtiéndose en la materialización más contundente de una profecía que atravesaba América desde el Descubrimiento: la del Nuevo Mundo como lugar del recomienzo de la civilización occidental, como segunda oportunidad para esa cultura que, en Europa, estaba envejecida y lastrada por las guerras, las disputas entre naciones vecinas, las dinastías, las iglesias, los cismas, los rencores seculares. Veinticinco años después de la muerte de Whitman, la Gran Guerra y el eclipse del viejo orden europeo dieron a esa idea de América como nueva oportunidad de Occidente un impulso definitivo: de ahí la presencia de Whitman no solo en el continente americano sino también en algunos de los grandes poetas periféricos de Europa, como Fernando Pessoa, sobre todo en su heterónimo autor de las grandes odas, Álvaro de Campos.

La voz de Whitman suena profética en muchos pasajes porque su canto no evoca un pasado glorioso, una gesta legendaria, un héroe ejemplar y fundador de una nacionalidad, como en las grandes epopeyas: se dirige al presente y al futuro, al momento en que cada hombre y cada mujer será un ciudadano y un héroe en sí mismo, no inferior a nadie, no superior a nadie; en que no habrá un enemigo, un infiel contra el que se contrastan los ideales fundadores de la nacionalidad, porque esos ideales son intrínsecos a la nueva era que funda a la nación y viceversa. El nacionalismo de Whitman no se erige sobre el pilar de un enemigo externo sino sobre la idea de construcción de una sociedad capaz de integrar y fundir en su seno todas las diferencias, todas las costumbres y formas de vida de un país enorme, cuyo principal desafío político era la cohesión en torno de una única bandera. Por

eso no es casualidad que *Hojas de hierba* empiece a consolidarse como una suerte de Constitución poética de Estados Unidos después de la guerra civil o de Secesión (1861-1865), de la que Whitman fue uno de los grandes cronistas.

En el prólogo a su traducción de *Hojas de hierba* dice Borges:

En cada uno de los modelos ilustres [de epopeya] que el joven Whitman conocía y que llamó «feudales», hay un personaje central —Aquiles, Ulises, Eneas, Rolando, El Cid, Sigfrido, Cristo— cuya estatura resulta superior a la de los otros, que están supeditados a él. Esta primacía, se dijo Whitman, corresponde a un mundo abolido o que aspiramos a abolir: el de la aristocracia. Mi epopeya no puede ser así: tiene que ser plural, tiene que declarar o presuponer la incomparable y absoluta igualdad de todos los hombres. [...] [Whitman] Ejecutó con felicidad el experimento más audaz y más vasto que la historia de la literatura registra. Elaboró una extraña criatura que no hemos acabado de entender y le dio el nombre de Walt Whitman.

La cuestión del género literario de *Hojas de hierba* es importante porque señala la conjunción particular de oportunidad histórica y genio individual en que se inscribe, en su día y para siempre, este libro que parece vivo y fresco como el elemento vegetal al que refiere su título. No hay que tomarse a la ligera esa prosopopeya que equipara el poema a la forma más sencilla y silvestre de vida vegetal en un poeta que recurre poco al adorno metafórico. Borges propone la idea de que *Hojas de hierba* inventa un género: el de la epopeya en el que el héroe no es superior a los demás sino, al contrario, un igual, un semejante: «El mayor experimento que la historia de la literatura registra». Resolución brillante

pero problemática, porque el experimento parece incompatible con la epopeya, género basado en un hecho legendario y escrito por un poeta anónimo en los casos más importantes, como en *Beowulf*, *El cantar de Mio Cid*, *La chanson de Roland* o incluso el padre de todos, ese Homero del que nada sabemos salvo el nombre, que acaso es un invento posterior derivado de sus obras. Aunque la independencia de Estados Unidos, proclamada en 1776, antecede en cerca de cuarenta años a la de Argentina, México o Perú, el problema al que se enfrentaban los poetas de esos países era semejante: en primer lugar, cómo escribir en la lengua de la antigua metrópolis creando, sin embargo, una literatura genuinamente soberana, del todo distinta de la europea; una poesía que se injertara en el tronco de lenguas con mil años de literatura siendo a la vez nuevas y originales, no lastradas por el peso de los siglos o estableciendo con ese pasado un vínculo libérrimo dirigido hacia el futuro. En segundo lugar, cómo escribir el poema fundacional de una nación en una época en que las epopeyas genuinas («feudales») eran ya imposibles. Hay una serie de obras que intentaron, en modos muy diversos, afrontar el desafío: en el Río de la Plata, la poesía gauchesca, cuya culminación, el *Martín Fierro* (1872-1879) de José Hernández, es un grandioso remedo de esa epopeya imposible, cuyo protagonista no es un héroe sino un gaucho al que los padecimientos convierten en maleante y asesino. José Lezama Lima, en *La expresión americana* (1957), asoció «la anchurosa guitarra de Martín Fierro» con «la ballena teológica» (*Moby Dick*) y «el cuerpo whitmaniano». Distintas modulaciones de un impulso épico (pero que no puede materializarse en un poema épico): en la novela de Melville (1851), gran amigo de Whitman, el Mal es encarnado en la ballena

blanca; en *Hojas de hierba*, el Bien es la fraternidad cuyo tejido se erige en uno de los pilares de una identidad nacional:

Me celebro y me canto a mí mismo,
y lo que me atribuyo también quiero que os lo atribuyáis,
pues cada átomo que me pertenece también os pertenece
a vosotros.

Son los primeros versos del «Song of Myself», el «Canto a mí mismo», como traduce Concha Zardoya, o el «Canto de mí mismo», en traducción de Borges. Una de las claves está en el tiempo verbal: el presente. El poema americano no llega al presente como consecuencia de un pasado; parte del ahora para construir el futuro: el mesianismo ingénito a *Hojas de hierba*, que tanto se iba a repetir en la poesía americana del siglo xx, parte enteramente de esta decisión. En uno de los escritos en prosa recogidos en el presente volumen (*Perspectivas democráticas*), Whitman demuestra que se trata de una elección meditada: «Así como las más grandes lecciones de la Naturaleza en el universo son, acaso, las lecciones de la variedad y de la libertad, el presente mismo es la más grande lección también en la política y el progreso del Nuevo Mundo [...] América, colmado el presente con los más grandes hechos y problemas [...] cuenta para su justificación y éxito [...] casi enteramente con el futuro». Frente al rico pasado europeo, cuyo nombre altisonante es «tradición», Whitman propone la riqueza del futuro, donde todos los grandes augurios son realizables. Por eso su entonación está siempre más cerca del himno que de la elegía; por eso su voz no invoca una antigüedad gloriosa sino una fuerza que surge a cada instante desde el porvenir:

¡Poetas del porvenir! ¡Oradores, cantantes, músicos del
porvenir!

No es el día de hoy quien debe justificarme y explicar quién soy.
Sois vosotros, la nueva generación, nativa, atlética, continental,
más grande que todas las conocidas.

¡Levantaos! ¡Debéis justificarme!

La diferencia es fundamental: la tendencia elegíaca será predominante en la poesía moderna, cuando el poeta se siente cada vez más incómodo en un mundo que, como dirá el mayor poeta europeo de la segunda mitad del siglo XIX, Stéphane Mallarmé, «tiene olor de cocina». En la tradición inaugurada por Whitman predomina la actitud hímica, la felicidad de estar en un mundo que huele a hojas de hierba. El poeta no podía saber hasta qué punto las generaciones futuras iban a responder a su llamado, iban a «justificarlo». El «mí mismo» que entonaba el canto, el Walt Whitman personaje literario, que dice haber estado en lugares y situaciones en que el autor no pudo haberse encontrado, es el «yo» que el poeta propone al devenir de la lírica moderna justo cuando el «yo» tradicional, unívoco e indivisible, empezaba a quebrantarse. En mayo de 1871, Arthur Rimbaud escribía a su amigo Georges Izambard, en la que más tarde se iba a conocer como «carta del vidente»: «Je est un autre»: («Yo es otro»). Así, ponía en cuestión no solo la identidad individual, principio de toda psicología, sino también la ley sintáctica, al colocar ese «yo» en la situación de un objeto ajeno a él mismo y, por lo tanto, predicado por un verbo en tercera persona. Esa carta fue (¿casualmente?) escrita durante la efímera Comuna de París, breve y última fulguración del espíritu revolucionario francés, a la que Rimbaud seguramente no asis-

tió pero cuyos ecos lo alcanzaron en su Charleville natal, poco antes de su decisivo y escandaloso encuentro en París con Paul Verlaine. Hay quien ha dicho que, por entonces, Rimbaud empezó a usar las palabras como se utilizaban, durante la Comuna, los materiales para erigir barricadas: amalgamando toda clase de cosas, lo áureo y lo abyecto, lo sublime y el lodo, el cultismo y el exabrupto. Por esos mismos años Emily Dickinson escribía (en su fragmento 288): «I'm Nobody! Who are you? / Are you-Nobody-too?»: «¡Yo no soy Nadie! ¿Quién eres tú? / ¿Tú también eres nadie?». Pueden leerse, ambos, como modulaciones del nihilismo que iba conquistando todo el terreno de la cultura occidental: si no hay sentido trascendental, da igual ser uno que otro, puesto que nadie es el gran Alguien. También son las manifestaciones contemporáneas de la ruptura del yo monolítico e indivisible, que la poesía anuncia y que, treinta años más tarde, en el umbral del siglo xx, Sigmund Freud iba a formular en *La interpretación de los sueños*, fundación del psicoanálisis y justificación de que, en efecto, el «yo» no es un bloque estable sino la sede de una permanente lucha de fuerzas. La solución cartesiana empezaba a caducar, pues ¿quién es ese que, por decir «yo pienso», puede saber que existe? ¿Quién era ya capaz de decir «yo» y saberse idéntico a sí mismo? Whitman prefiere, al pensar y al existir, celebrarse y cantarse a sí mismo y al mundo presente: «Nunca ha habido otro comienzo que este de ahora, ni más juventud que esta, ni más vejez que esta, y nunca habrá más perfección que la que tenemos, ni más cielo, ni más infierno que este de ahora». Es una manera más gozosa de decir lo de Rimbaud y lo de Dickinson: yo solo soy si soy también los otros; yo y tú somos nadie si no somos, a

la vez, juntos, alguien. En la sección VII del «Canto a mí mismo» dice:

Agonizo con los moribundos y nazco con los niños que abrigan
 los pañales; mi yo no está solo contenido entre mis zapatos y
 mi sombrero.

Examino la multiplicidad de los objetos: no existen dos iguales
 y cada uno es bueno.

Como Dios en la Biblia, el «yo» del poeta está en todas partes, todo lo ve, todo lo registra. Pero a diferencia de Dios no juzga, no sentencia, no exige sacrificios. El «Canto a mí mismo», que se abre con el famoso verso «Sing myself and celebrate myself» —Zardoya (como citamos más arriba) traduce «Me celebro y me canto a mí mismo»; Borges: «Yo me celebro y yo me canto»; Eduardo Moga: «Yo me celebro y me canto»—, podría encontrar antecedentes en muchos pasajes de los salmos bíblicos. Richard Chase elige el número 8 («Hijos de Adán» es una parte significativa de *Hojas de hierba*):

¿Qué es el hombre para que de él Te acuerdes,
 el hijo de Adán para que de él Te cuides?
 Apenas inferior a un dios lo hiciste,
 coronándolo de gloria y esplendor...

La semejanza de la entonación es tan evidente como la diferencia de intención: en los salmos cristianos, el hombre se dirige a Dios para declarar su propia nimiedad y expresar su gratitud; en su canto, el poeta americano se dirige a su semejante: lo invoca, lo llama, lo inviste de dignidad democrática. Hay una proximidad, en esto, con el primer poema de