

Jorge Luis Borges: leitor de Walt Whitman

Ian Anderson Maximiano Costa⁹⁸
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

O objetivo desta reflexão é analisar os rastros de leitura de Walt Whitman na obra borgeana – tanto a ensaística quanto a ficcional. Borges foi um leitor atento do poeta norte-americano, notadamente de *Leaves of Grass* (1855). Descobre Whitman em sua estadia na Europa e, a partir desse momento, passa a deliberadamente imitá-lo. É nesse contexto que publica *Los Salmos Rojos* (1919), um livro de poemas em versos livres de inspiração claramente whitmanianos. Logo depois, a partir de 1930, Borges descarta essas primeiras experiências poéticas e passa a reler Whitman desde outra perspectiva, chave nesse processo de transição são os ensaios “El otro Whitman” e “Nota de Whitman” de *Discusión* (1932), o poema “Camden, 1982” de *El otro, el mismo* (1964) e a tradução e o prólogo de apresentação de *Leaves of Grass, Hojas de Hierba* (1969). É por meio desses textos que Borges constrói outro Whitman ligado aos procedimentos das máscaras como disfarce, fuga de uma leitura mimética.

Palavras-chave

Leitor. Borges. Walt Whitman. Folhas de Relva. Máscaras.

⁹⁸ Mestrando em Teoria Literária e Literatura Comparada do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil. Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Bolsista Capes. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8686304615832613>. E-mail: iananderson14@hotmail.com.

“El Walt Whitman del libro es un personaje plural; es el autor y es a la vez cada uno de sus lectores, presentes o futuros”.
Borges/Zemboirain⁹⁹

Borges e Whitman: aproximações

Página | 201

¿Qué es un lector? Essa é uma das perguntas que guiam Ricardo Piglia em *El último Lector* (2017) e que suscitam múltiplas respostas, uma delas passa por Borges e a assunção da ideia de um *lector miope*, o leitor que pega o livro ao rosto, em que a visão incide nos diversos espaços da folha e das interpretações, uma leitura minuciosa, dos pequenos índices, do detalhe: “Una lectura que ve detalles, rastros mínimos y que luego pone relación, como en un mapa, esos puntos aislados que ha entrevisto, como si buscara una ruta perdida” (PIGLIA, 2001, p.149). Isso não é dizer algo de exclusivamente novo, é repisar um terreno já assinalado pela crítica, o da anterioridade da leitura em Borges, posição fortemente marcada por Emir R. Monegal (1980) e a ideia de uma *poética da leitura*. Entretanto, o leitor e sua configuração são importantes na consecução da nossa argumentação.

O paradigma desse *lector miope* na obra borgeana é a imagem do conto “El Aleph” (1949), o leitor que vê todos os pontos do espaço e inclusive a si mesmo vendo-o, leituras que comportam a mínima distância, é o leitor que cola o olho a página do livro ou espaço e descortina-se toda uma cosmologia.

Tal visão do Aleph parece demandar um olhar apurado. No entanto, mesmo o ver de perto não garante a completude, principalmente tendo em conta as sombras, ou seja, Borges e a cegueira. O *miopismo* dificulta a leitura, a embaça, a subverte, a desloca. Nessa perspectiva, a *miopia no Aleph* como espaço das leituras é também o lugar da *perspectiva estrábica*, do olhar assíncrono, que olha o presente e o passado, o verso e o reverso, o anacronismo, ou, o inglês antes do espanhol ou o alemão antes do inglês: é o leitor (Borges) que lê o *Quijote* primeiro em inglês e ao lê-lo em espanhol acha uma cópia mal feita do inglês. Ou, o leitor que lê Walt Whitman primeiro em alemão para só depois sondá-lo em inglês e por intermédio de uma livraria de Londres:

Foi também em Genebra que descobri Walt Whitman, graças a uma tradução alemã de Johannes Schlaf (“*Als ich in Alabama meinen Morgengang machte*” – “*As I have walk'd in Alabama my morning walk*”). Tinha consciência, é claro, do absurdo que era ler em alemão um poeta norte-americano, assim

⁹⁹ Trecho retirado do livro *Introducción a la literatura norteamericana* publicado a quatro mãos por Jorge Luis Borges e Esther Zemborain em 1967.

encomendei em Londres um exemplar de *Leaves of Grass* [Folhas de relva] (BORGES, 2009, p.28).

A escolha de Londres se explica por uma medida pragmática e geográfica, por Borges estar na Europa era mais prático e fácil encomendar uma edição do livro de Whitman, *Leaves of Grass*, na Inglaterra do que nos Estados Unidos. Apesar das facilidades de comunicação e transporte do século XX, nas primeiras décadas as viagens entre continentes eram realizadas por meio de navios e de maneira extremamente lenta. No entanto, o deslocamento da leitura da *miopia* e do *estrabismo* é notado de maneira consciente por Borges, a leitura de Whitman em alemão antes do inglês é nomeadamente chamada de “absurda”¹⁰⁰, seu caráter heterodoxo, desviante, é assumido. Antes de ser um elemento anódino e conjuntural parece se constituir em atividade deliberada construtora de uma poética de leitura. De Whitman, como veremos.

Página | 202

Não obstante, essa característica heterodoxa das leituras borgeanas merece um comentário à parte e uma pequena digressão. Essa postura se relaciona com o ensaísmo borgeano e o modo como suas leituras constroem uma estratégia que direciona o leitor para o deslindamento de sua obra. Borges, no seu contexto de enunciação, formula um espaço de leitura que foge ao cânone tradicional e a crítica. Para Piglia (2001),

Cuando uno mira la historia de la literatura argentina lo que encuentra es una gran tradición de ensayos, e intervenciones y polémicas de los escritores que forman una suerte de corpus secreto. Por supuesto Borges es constitutivo de ese espacio. Me parece uno de los representantes más nítidos de esa tradición de la crítica que se aleja de las normas definidas por la crítica establecida. ¿Cuáles son las diferencias? Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos (PIGLIA, 2001, p.153).

Podemos tecer dois comentários dialógicos (e que no final compõem um só argumento) sobre esse espaço de leitura que o escritor cria para sua obra e que se relacionam com nosso Borges leitor de Whitman. Um primeiro é que a heterodoxia está posta nas margens dessa estratégia de leitura aquém e além dos cânones coetâneos.

O segundo comentário se refere à posição a qual a ensaística de Borges se direciona, a saber: uma conformação diametralmente oposta à crítica literária. Isso terá um peso em um dos ensaios de Borges sobre Whitman que analisaremos, “El otro Whitman” (1932).

¹⁰⁰ Esse caráter “absurdo” pode ser levado ao paroxismo se pensarmos que Borges dominava de maneira eximia o inglês. Aprendeu com sua avó paterna Fanny Haslam, uma inglesa. A biblioteca inglesa será um dos temas constantes na poética borgeana, se constitui como tradição e forma par com outra tradição, essa nacional, a gauchesca.

O desdobramento desse modo intempestivo convoca seu ensaio “Kafka y sus precursores” (1952) e a metamorfose dele mesmo, Borges, em um precursor. Em outras palavras, Borges pinça na “tradição menor” aqueles escritores que mais se parecem com sua poética ou que passam a estabelecer ligações a partir da poética borgeana – como Kafka faz com Aristóteles, Kierkegaard e Léon Bloy. Num movimento anacrônico do presente ao passado, formula uma “tradição imaginária” a partir de si mesmo. Tal postura do *Borges-precursor* serve não só para a narrativa como para a poesia, indícios desse procedimento aparecem em suas leituras de Walt Whitman, principalmente, por meio de um grupo ensaístico-ficcional formado pelo ensaio “Nota sobre Walt Whitman” (1932), do poema “Camden, 1892” do livro *El otro, el mismo* (1964) e o prólogo e a tradução *Hojas de Hierba* (1969).

Fechada essa pequena digressão que, de maneira plural, estabelece relações com Borges e Whitman, guiar-nos-emos primeiramente na postura heterodoxa de Borges, a contrapelo da crítica assentada, para acompanhar e aclarar a forma como Walt Whitman irrompe no ensaio “El otro Whitman” (1932), em que Borges procura fugir de uma leitura de Whitman que o inscreve numa posição redutora, visto como o poeta do “verso livre” e dos “catálogos” pela crítica francesa. Em oposição, Borges desvela uma das máscaras: o “Whitman humano”, imperfeito e falho como todo homem.

Para logo em seguida encaminhar as discussões para a ideia das “máscaras” em Whitman. Nessa configuração, formam par o ensaio “Nota sobre Walt Whitman” (1932), o poema “Camden, 1892” do livro *El otro, el mismo* (1964) e o prólogo e a tradução *Hojas de Hierba* (1969). Numa aproximação metafórica ao conto “Pierre Menard, autor del Quijote” (1939), o *corpus* aqui escolhido faz parte da leitura “visível” de Whitman na obra borgeana, a “invisível” teria que ser melhor analisada em outro estudo, mas aqui indicaremos pequenos rastros dessas *leituras do invisível*. Entretanto, nos dois momentos assinalados, as leituras de Whitman por Borges são leituras de *Leaves of Grass* (1855).

Esse segundo tópico que envolve a relação entre poesia e o “outro” quiçá estabeleça uma relação mais próxima com a própria poética borgeana. De outro lado, também se cola a crítica da poesia lírica moderna, se pensamos, principalmente, no poeta de muitas faces, na assunção das “máscaras” como “verdade da poesia” moderna em Hamburger (2007).

Conquanto, uma primeira crítica poderia ser tecida sobre a aproximação de Borges e Whitman que desmontaria os objetos deste trabalho, qual seja: as leituras de

Whitman por Borges não passariam de elementos conjunturais, ligados exclusivamente à juventude. Estamos nos referindo à estadia de Borges em Genebra. Como vimos, o escritor tem contato com Whitman na temporada que passou com a família na Europa, a década de 1910. Não faltariam outros elementos que corresponderiam à objeção, citemos outro trecho do *Ensaio autobiográfico* (1970) de Borges:

Durante certo tempo, pensei em Whitman não apenas como um grande poeta, senão como o *único* poeta. Na verdade, cheguei a pensar que todos os poetas do mundo até 1855 haviam se limitado a nos conduzir a Whitman e que não imitá-lo era um prova de ignorância. Já tivera essa mesma sensação lendo a prosa de Carlyle, que agora acho insuportável, e com a poesia de Swinburne. Foram fases que atravessei (BORGES, 2009, p.28).

Ao acreditarmos no relato, a leitura exagerada de Whitman seria colocada na conta dos arroubos da juventude, uma “fase”, simplesmente. Já havia tido tal atitude com outros autores, não era exclusiva com Whitman, experimentou isso com a prosa de Carlyle e a poesia de Swinburne. Nessa perspectiva, não teríamos porque realçar uma aproximação que é dada como conjuntural, como explicita o mesmo Borges, não imitar Whitman “era uma prova de ignorância”. Ou seja, o contexto explicaria por si essa fascinação efêmera. Basta pensar no livro publicado por Borges nesse período, *Los salmos rojos* ou *Los ritmos rojos* (1919)¹⁰¹ foi um livro de poesia de clara inspiração whitmaniana e *a posteriori* destruído por Borges:

Era uma coleção de poemas em verso livre – uns vinte no total – que elogiavam a Revolução Russa, a fraternidade do homem e o pacifismo. Três ou quatro chegaram a aparecer em revistas: *Épica bolchevique*, *Trinchera* e *Rusia*. Esse livro eu destruí na Espanha, na véspera de nossa partida. Já estava preparado para voltar a meu país (BORGES, 2009, p.35).

O título do livro alude aos versos sálmicos ou ao ritmo livre de Whitman¹⁰² e o vermelho é a cor dos bolcheviques, por metonímia, da revolução. No livro, temos um sujeito poético que canta o novo proporcionado pela Revolução Russa de 1917, como a democracia americana do século XIX para Whitman, a revolução é a nova panaceia dos homens do século XX, cantá-la é glorificá-lo e ao mesmo tempo espalhar a palavra dos “homens comuns” da revolução pelo mundo. Mas como o mesmo Whitman, Borges em seu homólogo de *Leave of Grass*, deve cantar o todo, o imiscuir do homem à natureza. No poema “Himno al mar” (1919) é a esta que o sujeito lírico dedica seu canto, citemos

¹⁰¹ O livro *Los Salmos Rojos* (1919) apesar de ter sido destruído por Borges, seus poemas foram republicados após a morte do autor como *Textos recobrados* (1919-1929).

¹⁰² Os versos sálmicos de Whitman possuem uma relação estreita com a bíblia.

o último trecho do poema:

[...]
Oh mar! oh mito! oh sol! oh largo lecho!
Y sé por qué te amo. Sé que somos muy viejos.
Que ambos nos conocemos desde siglos.
Sé que en tus aguas venerandas y rientes ardió la aurora de la Vida.
(En la ceniza de una tarde terciaria vibré por vez primera en tu 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!
(BORGES, 1997, p.11-12).

O homem e a natureza parecem se fundir, tanto o sujeito lírico quanto o mar se conhecem de séculos. Todos os elementos whitmanianos se encontram presentes: o verso livre; o erotismo, o sujeito lírico surge da ejaculação do mar (Oh proteico, yo salido de ti); bem como o “cantar” que espelha a totalidade, o mal como o bem, a luz como a obscuridade (ambos, aire, luz, fuerza, obscuridades). Borges comenta sobre a publicação de “Himno al mar” relembrando o evento, transcrevemos:

“Passamos o inverno de 1919-1920 em Sevilha, onde vi publicado meu primeiro poema. Chamava-se “Himno al mar” e apareceu na revista *Grecia*, no número de 31 de dezembro de 1919. **Nesse poema eu fiz o possível para ser Walt Whitman**” (BORGES, 2009, p.31, grifo nossos). Para dizer logo em seguida: “Hoje, custa-me pensar no mar, ou em mim mesmo, com sede de estrelas” (BORGES, 2009, p.31).

Todos os comentários tecidos sobre este contexto em *Ensaio autobiográfico* passam pela ótica do repúdio, do rechaço. O escritor estabelece um distanciamento crítico ao Borges desse período, renega o poema e o livro *Los Salmos Rojos* (1919). É simbólico o ato de rasgar o livro antes de embarcar para Buenos Aires, é quase um ritual de purificação, se desfaz de todas as crenças, desejos e projetos europeus. Então, tudo leva a concluir que a aproximação a Whitman não passa de uma circunstância específica. Ao voltar a Buenos Aires em 1921 e romper com os anos vanguardistas do Ultraísmo isso teria chegado ao fim.

Ainda assim, também não faltariam objeções a essas outras objeções. Borges não abandona sua relação com Whitman após a volta a Buenos Aires, transforma-o em cânone pessoal conjuntamente com Dante e Shakespeare, mas ocorre fatalmente uma mudança. Já não são os anos exacerbados e de experimentalismo da juventude, a poética de Borges vai ganhando corpo, como expressa Piglia (2001), a poética de Borges ganha

forma entre 1932 e 1952, antes disso “[...] estaba caminando a oscuras tratando de ver cuál iba a ser su poética. Hasta que descubre que lo suyo es la microscopía, las formas breves, anda dando vueltas” (PIGLIA, 2001, p.165).

Dessa forma, a mudança se explica por uma modificação na poética borgeana, mais madura e próxima da microscopia que deseja. No entanto, essa nova fase não pressupõe em si abandonar as leituras de Whitman, mas se afastar de uma aproximação entusiástica e não crítica. Por isso, o escritor olha com distanciamento para as experiências da juventude. Ocorre uma releitura da obra de Whitman, notadamente *Leaves of Grass*, assinalada em *Esse ofício do verso* (1967-1968):

Deve ter sido em 1916 que topei com Walt Whitman, e senti vergonha de minha infelicidade. Senti vergonha porque tentara ficar ainda mais infeliz lendo Dostoiévski. Agora que **reli** Walt Whitman, e também biografias dele, imagino que talvez, ao ler *Leaves of grass* [Folhas de Relva], Walt Whitman tenha dito consigo: “Oh! If only I were Walt Whitman, a Kosmos, of Manhattan the son” [Ah! Quisera fosse Walt Whitman, um cosmos, de Manhattan o filho!]. Porque sem dúvida ele era um tipo muito diferente de homem. Sem dúvida derivou “Walt Whitman” de si próprio – uma espécie de projeção fantástica (BORGES, 2019, p.101, grifo nosso).

Aqui já não interessa o Whitman dos versos livres, que canta a democracia, a comunhão dos homens, o erotismo, o poeta do corpo e da alma, o eu cósmico. Interessa a Borges agora algo que exploraremos posteriormente, o duplo em Whitman, as máscaras: o “Whitman real” de carne e osso, sujeito biográfico; e um “Whitman lírico”, artifício do poema.

Leaves of Grass ou *Hojas de Hierba* é (re)lido por Borges. Assim sendo, doravante essas releituras que Borges faz de Whitman possibilitam propor dois poetas: o da década de 1910-20 ligado aos anos vanguardistas de Borges na Europa e sua aproximação da dicção de Whitman em *Los Salmos Rojos* (1919). E um segundo Whitman, que se desdobra em muitos outros, que iremos começar a apresentar daqui para frente através dos ensaios, do prólogo, da tradução e do poema. Nesse momento, Borges já não busca imitar Whitman como na juventude, abandona os versos livres, devido principalmente à cegueira, adota o soneto e o Whitman que irá ficar será aquele ligado a “outridade”. Aquele que cria projeções fantásticas de si.

Whitman lacunar: “El otro Whitman”

Walt Whitman no contexto de publicação de *Leaves of grass*, 1855, contou

com uma recepção bastante polêmica por parte da crítica, foi saudado pelo grande poeta americano à época, Ralph Waldo Emerson, mas numa perspectiva geral, recebeu inúmeras críticas; a linguagem cotidiana, o erotismo, os versos livres foram veementemente repudiados. O escritor foi alcunhado por uma crítica de estrato conservador e moralista de adorador fálico pelos versos homoeróticos do poema. Durante todo o século XIX persistiu esse caráter abstruso entre Whitman e a crítica.

Não obstante, o poeta norte-americano também permaneceu no século XX fora dos grandes sistemas críticos de interpretação da lírica moderna, essa privilegiou uma poesia de estrato românico, principalmente francesa: Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud foram eleitos os grandes modelos da chamada *poesia pura*, tendo seu principal formulador o teórico Hugo Friedrich.

Berardinelli (2007) já havia percebido a notável ausência da tradição de língua germânica, principalmente de Walt Whitman. Para o crítico italiano, a “poesia pura” seria apenas uma voz numa constelação de vozes de que é feita a poesia moderna, o título do seu ensaio é indicador dessa perspectiva: “As muitas vozes da poesia moderna”. Entre elas, a de Whitman:

De fato, mais que na centralidade de Mallarmé, a poesia do século XX parece inspirar-se em modelos mais “impuros” e contraditórios: Baudelaire, Rimbaud e Whitman. Sobre Whitman quase nada se fala no livro de Friedrich (só é citado uma vez, de passagem, a propósito do verso livre de Saint-John Perse). Mas Whitman não foi apenas um mestre para a poesia norte-americana (que de resto parece nunca ter atribuído muita importância a Poe). O eco de Whitman também é ouvido em muita poesia europeia do início do século XX, e a prática do verso livre deve muito à sua memorável prosódia salmódica. Um dos procedimentos mais recorrentes e típicos de muita poesia moderna, a “enunciação caótica” de que Leo Spitzer falou num célebre ensaio, tem em Whitman o seu iniciador e o seu máximo representante (BERARDINELLI, 2007, p.23).

Contudo, veja-se como o crítico fixa a modernidade em Whitman na utilização dos versos livres e na “enunciação poética”, ou, em outras palavras, os catálogos. Mesmo suplantando a ausência da poética de Whitman na “estrutura” de Friedrich, Berardinelli, irá cair num lugar comum de avaliação do poeta norte-americano. E será justamente essa postura da crítica com que Borges irá se defrontar em “El otro Whitman” (1932).

Todavia, a oposição de Borges é direcionada para a crítica francesa e ao isolamento do continente americano. Segundo o escritor criou-se uma imagem de Whitman pautada só na sua “grandiosidade” em que todos os outros aspectos foram relegados a segundo plano. Fixa-se na crítica a imagem de um Whitman eloquente,

grandioso: “Su fuerza es tan avasalladora y tan evidente que sólo percibimos que es fuerte” (BORGES, 1998, p.64). Essa força é tão inexorável que é quase impossível de se ver algo fora dessa inflexibilidade. Para Borges, contudo, não se deve procurar culpado por tal visão, ainda assim e já marcando os culpados, ela pode ser rastreada no isolamento das Américas e, por conseguinte, na Europa e essa é sinédoque de Paris. Vejamos: “La culpa no es substancialmente de nadie. Los hombres de las diversas Américas permanecemos tan incomunicados que apenas nos conocemos por referencia, contados por Europa. En tales casos, Europa suele ser sinédoque de París” (BORGES, 1998, p.65).

O trecho marca o isolamento e o desconhecimento da poética Whitman nas Américas. Quando conhecido é através do filtro europeu. Nesse momento intervalar entre o isolamento e o filtro europeu (Paris) desenvolve-se essa imagem descomunal e redutora do poeta. Borges se posiciona com conhecimento de causa, lembremos que o escritor argentino toma contato com Whitman através do filtro, ou seja, quando se encontrava na Europa, em Genebra. E em alemão antes do inglês.

Mas logo depois o escritor expressa todo seu descontentamento com a crítica parisiense, a do filtro, por se preocupar mais com a política da arte do que com a arte em si. E é também desse processo que se alimenta a má interpretação de Whitman.

A crítica de Borges se dirige a todos os movimentos de vanguarda que atuavam na França nesse momento, os “ismos”, que tinham seu “quartel general” em Paris. Aqueles, que, segundo Borges, se circunscreviam ao espaço político, formavam grupos que se digladiavam – haja vista o surrealismo e todas suas vertentes –, se dividiam entre direita e esquerda, porém se esqueciam do objeto estético. Destarte, não conseguiram captar o caráter inaudito da poética de Whitman, não se encaixava nos modelos pré-estabelecidos. Quando o incorporaram, foi por uma série de clichês.

O escritor, em seguida, nomeia os movimentos vanguardistas: “futurismo” e “unanimismo”. Para Borges, ao invés de compreender Whitman preferiram classificá-lo e incensá-lo. Optaram pelo mesmo caminho que indicamos em Berardinelli (2007) muito tempo depois: um Whitman precursor do verso livre na poesia moderna – “[...] lo hicieron precursor de los muchos inventores caseros del verso libre” (BORGES, 1998, p.65-66) – ; e sabujaram o procedimento mais desarmável na dicção de Whitman na ótica borgeana, a “enumeração caótica”, que não possuía nada de caótico para Borges – “[...] delicado ajuste verbal” (BORGES, 1998, p.65-66) –, ou catálogo, ou, ainda, enumeração¹⁰³. Esse

¹⁰³ Tanto “enumeração caótica”, “catálogo” ou “enumeração” se referem ao mesmo procedimento.

procedimento é historicizado, não foi inventado por Whitman e nem se constitui em um princípio que surge com a poesia moderna: “[...] es uno de los procedimientos poéticos más antiguos” (BORGES, 1998, p.65-66), foi utilizado na bíblia, por Homero na *Iliada* e por Ésquilo em *Os Persas* na tragédia grega.

A interpretação da poesia de Whitman não escapa dessas visões redutoras e que se retroalimentam, produto de uma crítica que láurea a poética whitmaniana e constrói a imagem quimérica do demiurgo. É o vate dos versos livres e dos catálogos. Todavia, o acabamento desse “bardo” não deve ser pensado somente nos elementos formais, Borges está desconstruindo diretamente a redução da imagem da poética de Whitman a ideia do vate da democracia, do amor homoerótico, da liberdade. Aquele mesmo Whitman que Borges havia se aproximado de forma entusiástica nos anos 1910-1920. Isso fica mais evidente no seguinte trecho: “[...] un varón meramente saludador y mundial...” (BORGES, 1998, p.66).

A cegueira velou a perquirição da miríade de faces de Whitman. Borges, ato contínuo, não nega que se pode encontrar essa imagem do bardo conciliador, ele mesmo tinha “imitado” tal poética em *Los salmos rojos* (1919), mas existiria “outro” Whitman ou muitos outros: “Que Whitman en grave número de sus páginas fue esa desdicha, es cosa que no niego; bástame demostrar que en otras mejores fue poeta de un laconismo trémulo y suficiente, hombre de destino comunicado, no proclamado” (BORGES, 1998, p.66).

Não só o bardo afirmativo, é também uma poética da dúvida, das lacunas e do contraditório, é a inscrição dos homens, essencialmente humana. E para dar autoridade a seu argumento, ao seu “outro Whitman”, Borges traduz uma série de trechos de *Leaves of Grass*: “Ninguna demostración como traducir alguna de sus poesías”(BORGES, 1998, p.67). Aqui já começa a se desenhar o Borges tradutor de Whitman para o espanhol, escolhemos um dos poemas, citemos:

WHEN I READ THE BOOK

Cuando leí el libro, la biografía famosa,
Y esto es entonces (dije yo) lo que el escritor llama la
vida de un hombre,
¿Y así piensa escribir alguno de mí cuando yo esté
muerto?
(Como si alguien pudiera saber algo sobre mi vida;
Yo mismo suelo pensar que sé poco o nada sobre mi
vida real.
Sólo unas cuantas señas, unas cuantas borrosas claves
e indicaciones
Intento, para mi propia información, resolver aquí.)

(WHITMAN *apud* BORGES, 1998, p.67-68).

Temos no trecho de *Leaves of Grass* (1855) um sujeito poético que dúvida sobre a cognoscibilidade da “vida real”. Indaga e questiona sobre a possibilidade de um escritor poder fazer sua biografia, com fatos, se nem ele mesmo (sujeito poético) pode afirmar com certeza quem é. O que ele sabe (sujeito poético) são coisas pequenas, rastros, chaves e indicações, mas todos os elementos se desvanecem, se borram. É justamente através dessa dúvida que Borges vê “outro Whitman”, das lacunas. É a máscara do “Whitman humano” que Borges está propondo ou lendo na poética de Whitman.

Página | 210

Whitman: “muitos outros”

Grosso modo, já está anunciada em “El otro Whitman”, em germe, a perspectiva primordial que Borges vê no poeta americano, o Whitman de “muitas faces”, em resumo, a visão do duplo: o Whitman biográfico, o autor de *Leaves of Grass*, e o Whitman universal, produto do texto ficcional. Entretanto, numa postura *mise en abyme*, esse duplo é exponencialmente expandido na leitura borgeana de Whitman, desdobra-se na figura do leitor e do universo.

“Nota sobre Walt Whitman” (1932) abre sob essa sombra, Borges assinala na história literária aqueles projetos estéticos ousados que visaram transformar o livro em metáfora do universo estabelecendo uma relação de homonímia, como Apolônio de Rodas, César, Camões.

O catálogo, a maneira de Whitman, é extenso. Borges registra todos aqueles escritores que escolheram assuntos elevados para criarem obras igualmente elevadas, a medida do universo, obras imperecíveis. Cita não só os grandes épicos da antiguidade como os projetos da modernidade, de Mallarmé, por exemplo. Todavia, essa lista, com cânones, é utilizada como forma de introduzir o feito realizado por Whitman, observemos:

[...] “Casi todo lo escrito sobre Whitman está falseado por dos interminables errores. Uno es la sumaria identificación de Whitman, hombre de letras, con Whitman, héroe semidivino de *Leaves of Grass* como don Quijote lo es del *Quijote*; otro, la insensata adopción del estilo y vocabulario de sus poemas, vale decir, del mismo sorprendente fenómeno que se quiere explicar” (BORGES, 1998, p.152).

Está enunciado o modo de funcionamento do procedimento de Whitman, qual seja: as “máscaras”. Borges chega a essa conclusão através de dois autores desconhecidos,

Lascelles Abercrombie e Sir Edmund Gosse, que colocam em dúvida a identificação entre “Whitman, autor” e “Whitman, persona literária”. Volta novamente ao embate com a crítica coetânea, a heterodoxia: “Casi todo lo escrito sobre Whitman está falseado por dos interminables errores”.

O primeiro erro está relacionado à tese do leitor Borges: supuseram uma vinculação equivocada entre autor e obra em *Leave of Grass*. O segundo se refere aquilo que já comentamos anteriormente, adotaram de maneira entusiástica e pouco crítica os versos livres, a linguagem do homem comum e os catálogos de Whitman.

Esse artifício utilizado por Whitman também é observado por Borges, novamente de maneira alegórica, em seu livro de poemas *El otro, mismo* (1964), duplicação já expressa no título da mesma forma que no poema “Camden, 1892”;

CAMDEN, 1892

El olor del café y de los periódicos,
El domingo y su tedio. La mañana
y en la entrevista página esa vana
publicación de versos alegóricos
de un colega feliz. El hombre viejo
está postrado y blanco en su decente
habitación de pobre. Ociosamente
mira su cara en el cansado espejo.
Piensa, ya sin asombro, que esa cara
es él. La distraída mano toca
la turbia barba y la saqueada boca.
No está lejos el fin. Su voz declara:
Casi no soy, pero mis versos ritman
la vida y su esplendor. Yo fui Walt Whitman.
(BORGES, 2016, p.224)

O poema em versos livres reporta-se à morte de Walt Whitman na cidade de Camden, New Jersey, no ano de 1892. Borges introduz uma sequência de elementos realistas: o jornal, que direciona o leitor para a profissão de Whitman, foi jornalista até o fim, escrevia textos para os jornais locais como forma de arrimo; o branco, a conspícua barba branca que o poeta cultivava e o aspecto pobre da habitação aos anos de dificuldades e privações no final da vida. Por meio da menção desses elementos realistas postula uma situação imaginária.

Numa primeira imagem o velho bardo está sentado em sua parca habitação lendo um jornal e na seguinte olha para o espelho. Whitman, o escritor e jornalista, olha e vê a si mesmo. E nesse movimento, o espelho é adjetivado, é um “espelho cansado”. Pensemos nessa metáfora do “espelho cansado”, de fato os espelhos são caros a poética borgeana, o comparemos, então, a uma citação do conto “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”

(1940): “[...] los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (BORGES, 2015, p.91). Nesse exemplo, vemos como os espelhos organizam-se como signos da multiplicação e da expansão. Já no poema, o espelho parece cansado de se multiplicar, a cara que devolve é somente a de Whitman. Logo após olhar-se ao espelho, num inventário inconsciente do corpo, Whitman toca sua barba e sua “saqueada boca”. Saqueada? Por quem? Pelo personagem Walt Whitman, o “vagabundo universal”, roubou a identidade do Walt Whitman, autor. A ficção que invadiu a realidade.

O poeta está quase no fim: “No está lejos el fin”. Porém, isso não parece assustá-lo, enfrenta a situação de maneira resignada e estoica sabendo que escreveu *Leaves of Grass*. Aqui, a resignação também está pautada pela entrega da sua identidade ao personagem. Ele quase já não é, seu “eu” é uma construção precária pela entrega ao personagem e a morte, esta se aproxima, mas seus versos são: “mis versos ritman/la vida y su esplendor”. Seus versos cantam o diverso, a vida e todas suas possibilidades, a multiplicidade já não plasmada pelos espelhos é ainda organizada pela obra. A morte, a identidade e o espelho que já não múltipla não importam ao poeta, o passado o consola, já foi muitos outros: “Yo fui Walt Whitman”. Como será no futuro.

A partir disso, podemos postular como Borges faz uma leitura da poética de Whitman bem próximo dos elementos estéticos que o próprio autor havia proposto insidiosamente quando da divulgação de *Leaves of Grass* e não notados pela crítica. Imediatamente após a publicação o escritor norte-americano publicou uma série de resenhas – de forma anônima – sobre o livro e por meio desses textos o escritor disseminou a forma que deveria ser lido. Como aponta Lopes: “Começava aí a longa construção autoral de ‘Walt Whitman’” (LOPES, 2019, p.271). Ou seja, é o próprio Whitman que constrói esse “fingimento” na vinculação entre autor e obra e que se transforma em apanágio da crítica: “E, se no caso de Whitman, seu livro e sua vida são inseparáveis, ele mesmo foi responsável por essa fusão” (LOPES, 2019, p.272). É um projeto estético, lido de maneira atenta pelo leitor de Whitman, Borges.

A leitura do projeto whitmaniano de dissimulação é minuciosa. O fito de Whitman, segundo Borges, não é só se duplicar, é assumir a identidade do outro de maneira mais extrema, assumir a alteridade absoluta, deseja ser todos os homens: “[...] Whitman, con impetuosa humildad, quiere parecerse a todos los hombres. *Leave of Grass* advierte “es el canto de un gran individuo colectivo, popular, varón o mujer” (Complete Writings, v, 192)” (BORGES, 1998, p.154).

É o desiderato da imortalidade do poeta. Borges termina “Nota sobre Walt

Whitman” marcando essa característica e sua bem lograda execução. Conquanto, para compreender de modo mais detido essa “outridade” absoluta que desemboca na imortalidade e a bem lograda vitória de Whitman, a tradução de Borges, *Hojas de Hierba* (1969), acompanhada do seu prólogo de apresentação são elementos necessários à discussão.

Hojas de Hierba (1969)

Borges além de contista, ensaísta e poeta, foi um tradutor da língua inglesa, exercício que remata a constituição do *leitor-aleph-estrábico*: aquele que lê, re-lê, escreve, traduz. A tradução é a última imagem do leitor. O leitor, Borges, verteu para o espanhol os grandes autores do século XX: trechos de *Ulysses* de James Joyce, *Orlando* de Virgínia Woolf e *Las palmeras salvajes* de William Faulkner. No século XIX, de que temos notícia em língua inglesa, traduziu Melville e *Leaves of Grass* de Walt Whitman¹⁰⁴.

Como insigne autor da brevidade, ou microscopia segundo Piglia (2001), Borges não irá traduzir de modo completo *Leaves of Grass*¹⁰⁵, seleciona alguns poemas do livro, aqueles mais representativos, como: “Canto de mí mismo” (Song of Myself), “Yo canto al cuerpo eléctrico” (I Sing the Body Electric). Os mais representativos, por serem os mais conhecidos e canônicos do poeta, foram aqueles que apareceram na primeira edição de 1855. Os outros poemas traduzidos por Borges foram incorporados por Whitman ao *Leaves of Grass* durante quase toda a vida: “Logo após a primeira publicação, a partir de 1856, Whitman foi vertiginosamente expandindo seu livro em sucessivas edições” (LOPES, 2019, p.219).

A última, do leito de morte, a nona edição, é de 1892. É exatamente essa edição que Borges utiliza como modelo para sua tradução, acrescentando os poemas: “Al partir de Paumanok” (Starting from Paumanok), “Hijos de Adán” (Children of Adam), “Cálamus” (Calamus), “Riachos de Otoño” (Autumn Rivulets) e “Cantos de despedida” (Songs of parting).

A grande maioria dos poemas não é traduzida em sua completude, Borges retalha o original, exerce aquilo que chama de “traição” em seu ensaio “Música da palavra e tradução” em *Esse ofício do verso* (1967-1968):

¹⁰⁴ As traduções de Borges desses autores são um tesouro notável de crítica, pensando em um Borges-tradutor. Contudo, não fáceis de localizar e são pouco estudadas.

¹⁰⁵ Assim como o *Ulysses* de Joyce.

Segundo uma superstição amplamente difundida, todas as traduções traem os seus inigualáveis originais. Isso é expresso pelo conhecido trocadilho italiano, “Traduttore, traditore”, que se julga irretorquível. Sendo esse trocadilho bastante popular, há de existir um núcleo de verdade, um âmago de verdade, oculto em seu interior (BORGES, 2019, p.59).

Nesse mesmo ensaio, Borges, faz um pequeno passeio pela história da tradução, e em determinado momento assinala como a tradução na Antiguidade era vista como um exercício de originalidade, traduzir uma obra de maneira literal era a verdadeira traição: “Isso teria parecido um *crime* aos tradutores em épocas passadas. Eles pensavam em algo bem mais valioso. Queriam provar que o vernáculo era capaz de um grande poema como o original” (BORGES, 2019, p.71). Esse dado é importante se constatamos que apesar de Borges não intencional produzir um “vernáculo” tão grande quanto *Leaves of Grass*, destaca no prólogo como sua versão em espanhol é atravessada por sua interpretação pessoal. Estaria se aproximando dos tradutores da Antiguidade? Verifiquemos:

El idioma de Whitman es un idioma contemporáneo; centenares de años pasarán antes que sea una lengua muerta. Entonces podremos traducirlo y recrearlo con plena libertad, como Jáuregui lo hizo con la *Farsalia*, o Chapman, Pop y Lawrence con la *Odisea*. Mientras tanto, no entreveo otra posibilidad que la de una versión como la mía, que oscila entre la interpretación personal y el rigor resignado (BORGES, 1969, p.22).

Borges, no trecho, se vanglória de sua própria tradução, a marca como a única possível – “no entreveo otra posibilidad que la de una versión como la mía” – enquanto a linguagem de Whitman é ainda uma língua viva e não pode ser recriada como a *Odisseia* e a *Farsália*. Nisso, *Hojas de Hierba* oscila entre uma interpretação pessoal e o rigor. O último é exatamente uma postura de vinculação estrita ao original, uma vinculação resignada à primeira vista. No entanto, tal situação parece provocar algum incômodo ao *leitor-tradutor*.

A interpretação pessoal, quiçá, seja um indício dessa “recriação” na tradução do original, todavia, preferimos sugerir outra hipótese, qual seja: antes do que exercer o papel do tradutor “traidor-criador” essa “interpretação pessoal” passa pela maneira como Borges compreende a poética whitmaniana, o objetivo é mostrar um Whitman concorde com os elementos já apontados nos ensaios: a duplicidade. E acrescentar outros, tenuamente comentados: o leitor e a eternidade. Isso de alguma maneira explica o “recorte” que Borges faz em *Hojas de Hierba*. Para entender essas hipóteses é preciso ler

o prólogo e retirar trechos da tradução como exemplos¹⁰⁶.

No prólogo, Borges, lê a poética de Whitman – o que já havia apontado de maneira indireta nos ensaios “El otro Whitman” e “Nota sobre Whitman” – como um procedimento, um experimento. A democracia americana era um acontecimento novo e cantá-la exigia uma linguagem e uma forma também novas: “Pensó que la democracia era un hecho nuevo y que su exaltación requería un procedimiento no menos nuevo” (BORGES, 1969, p.20). Não podia escrever aos moldes tradicionais, não podia escrever uma epopeia como a *Odisseia* ou a *Eneida* que privilegiavam a saga dos heróis, *Leaves of Grass* devia exaltar o homem comum. Para conseguir esse feito, Whitman, tinha que adotar uma forma experimental, destaca Borges: “El experimento de Whitman salió tan bien que propendemos a olvidar que fue un experimento” (BORGES, 1969, p.20). É Borges lendo a “duplicação” de Whitman como um aparato estético, aquilo que o próprio poeta marcou na sua contemporaneidade acerca de *Leaves of Grass*: “Às vezes penso que o livro inteiro é só uma experiência de linguagem [...]” (WHITMAN *apud* LOPES, 2019, p.217). Aí se encontra o erro na leitura dos vanguardistas franceses de Whitman e toda uma crítica assinalada por Borges, inclusive de Berardinelli (2007). O duplo é produto estético, efeito da linguagem.

Na locução teórica da lírica moderna, como no crítico Hamburguer (2007), a poética de Whitman se utiliza do recurso das máscaras. Comentando a utilização desse disfarce na escrita de Yeats o crítico expande-o para outros poetas:

Elas sintetizam não só a palavra de Yeats como poeta, mas a situação de todos aqueles poetas posteriores a Baudelaire – bem como Whitman e Browning, contemporâneos mais velhos de Baudelaire – que recorreram a máscaras a fim de fazer do homem só uma multidão, da identidade negativa a multiplicidade positiva ou a universalidade do ser (HAMBURGUER, 2007, p.107).

Borges se aproxima da crítica literária da lírica moderna na sua leitura de Whitman, rompe com todo resquício de leitura que vincula autor e obra. Como expressa Hamburguer: “Quer fundamentalmente confessional quer fundamentalmente dramática, a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos” (HAMBURGUER, 2007, p.115). São as máscaras como aspiração fundamental da poética de Whitman, da poesia moderna em si. Nesse sentido, a inscrição “Whitman” que aparece em “Canto de mí mismo” não é uma

¹⁰⁶ É necessário apontar como os prólogos em Borges não são uma simples apresentação, são uma forma de crítica: “O prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica [...]” (BORGES, 2010, p.9).

nota autoral, na tradução de Borges:

Walt Whitman, un cosmos, de Manhattan el hijo,
Turbulento, carnal, sensual, comiendo, bebiendo,
engendrando,
Ni sentimental, ni sintiéndose superior a otros
Hombres y mujeres, ni alejado de ellos,
No menos modesto que inmodesto.
[...]
(WHITMAN-BORGES, 1969, p.59, grifos nossos).

O sujeito poético (“Walt Whitman”) é plural, um cosmos. Nele o binarismo redutor não funciona, é modesto como imodesto, homem e mulher, aspira ao todo. Como indicamos, e como também Hamburger (2007) designa nas máscaras, Whitman (lírico) deseja multiplicar-se ao paroxismo até que atinja a universalidade. Foge da duplicidade (“Whitman, escritor”, “Whitman, personagem”) e fixa uma nova máscara, a do leitor: “Whitman ya era plural; el autor resolvió que fuera infinito. Hizo del héroe de *Hojas de Hierba* una trinidad; le sumó un tercer personaje, el lector, el cambiante y sucesivo lector” (BORGES, 1969, p.21). Para notar essa premissa é necessário irmos novamente à tradução de *Hojas de Hierba*, no poema “Lleno de vida ahora”, vejamos:

LLENO DE VIDA AHORA

Lleno de vida ahora, concreto, visible,
Yo, de cuarenta años de edad, en el año octogésimo
tercero de los Estados,
A quien viva dentro de un siglo, dentro de cualquier
cifra de siglos,
A ti, que nos has nacido aún, a ti te buscan estos cantos.
[...]
(WHITMAN-BORGES, 1969, p.151, grifos nossos).

No último verso, o sujeito lírico se dirige diretamente ao leitor, estabelece um diálogo. Borges explica esse procedimento de Whitman: “Al principio recurrió al diálogo; el lector conversa con el poeta y le pregunta qué oye y qué ve o le confía la tristeza que siente por no haberlo conocido y querido” (BORGES, 1969, p.21). Mas reparemos, em “Lleno de vida ahora” o diálogo estabelecido e indicado pelo sujeito poético é com o leitor do futuro, esses cantos (*Leaves of Grass*) são dedicados a ele, aqueles que ainda não nasceram, a Borges, por exemplo: “A ti, que nos has nacido aún, a ti te buscan estos cantos”.

Isto é, já na máscara do leitor se semeia outra máscara, a da imortalidade, do poeta que vive em todos os tempos, onisciente: “Whitman, insisto, es el modesto hombre que fue desde 1819 hasta 1892 y el que hubiera querido ser y no acabó de ser y también

cada uno de nosotros y de quienes poblarán el planeta” (BORGES, 1969, p.22). E, para encerrar nossa excursão por *Hojas de Hierba*, essa imagem da imortalidade se completa na metáfora do poeta como adão:

CÍCLICAMENTE VUELVO AL CABO DE LARGAS EDADES

Página | 217

Cíclicamente vuelvo al cabo de largas edades,
Ileso, vagabundo, **inmortal**,
Fálico, animoso, con las potentes entrañas elementales,
Yo, cantor de cantos Adánicos,
Llamando desde el nuevo jardín, el oeste, a las grandes
ciudades,
Deliro, preludiando lo engendrado, ofreciendo estos
cantos, ofreciéndome,
Bañándome, bañando en el Sexo mis cantos,
Hijos de mis entrañas.
(WHITMAN-BORGES, 1969, p.133, grifos nossos).

É o poeta imortal, erótico, que engendra seus cantos como os homens, é cíclico, volta sempre. É o Adão e seus versos são “adánicos”. Essa máscara do *poeta-adão* lhe permite ser o primeiro dos homens que vê e descobre o mundo como também lhe permite ser aquele que irá descobrir o que virá no futuro, é o disfarce do poeta imortal. Sendo todas essas máscaras – o duplo, o leitor, o adão (imortal) – produtos da “experiência de linguagem” de *Leaves of Grass*, do texto, ou, das leituras e da tradução de *Hojas de Hierba*, de Borges.

Podemos pensar e propor como a proeza e o acerto que Borges vê no procedimento, experimento de Whitman com as “máscaras” na poesia moderna se liga a sua própria poética, também se está elogiando de maneira indireta. A escritura borgeana, tanto na poesia quanto na prosa – principalmente essa última –, se utilizou fartamente desse princípio da “outridade”, que é em outras palavras, uma forma de se estabelecer uma distância do realismo, rejeitá-lo.

Nisso, o *borges-precursor* é ao mesmo tempo aquele que cria o próprio espaço em que deve ser lido, se apropria da poética de Whitman, ou, numa outra hipótese, vê muito de si em Whitman. Para reforçar esse argumento observemos como esse distanciamento de uma postura referencial e mimética é utilizado em inúmeras narrativas em que o narrador personagem ganha o nome do autor, Borges.

Por exemplo, em “Tlon, Uqbar, Orbius Tertius” (1940) e nos “contos cuchilleros” de *El informe de Brodie* (1970). Ou, naquelas ficções e poemas que trabalham diretamente com o duplo, dois Borges, como “Borges y yo” e “Los Borges” de *El hacedor* (1960), “Yo” de *La Rosa Profunda* (1975) “El otro” de *El libro de Arena*

(1975), “Agosto 25, 1983” de *La memoria de Shakespeare* (1983). E muitos outros aqui não citados. Essas seriam as sendas “invisíveis” das leituras de Whitman em Borges.

Referências

BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. In: _____. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 17-41.

BORGES, J. L. **Cuentos completos**. Barcelona: Debolsillo, 2015.

BORGES, J. L. **Discusión**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

BORGES, J. L. **Esse officio do verso**. Trad. José Marcos Macedo. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BORGES, J. L. **Ensaio autobiográfico (1899-1970)**. Trad. Maria Carolina de Jesus e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORGES, J. L. **Poesía completa**. Buenos Aires: Debolsillo, 2016.

BORGES, J. L. **Textos recobrados (1919-1929)**. Buenos Aires: Emecé, 1997.

EMIR, R. Monegal. **Borges: uma poética da leitura**. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LOPES, Rodrigo Garcia. “‘Uma experiência de linguagem’: Whitman e a primeira edição de Folhas de Relva”. In: WHITMAN, Walt. **Folhas de Relva**. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2ª ed. revista e ampliada, 2019. p. 213-318.

PIGLIA, Ricardo. “Borges como crítico”. In: _____. **Crítica y ficción**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001. p.149-171.

PIGLIA, Ricardo. **El último lector**. Buenos Aires: Debolsillo, 2017.

WHITMAN, Walt. **Hojas de Hierba**. Selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges. Buenos Aires: Editorial Lumen, 1969.

JORGE LUIS BORGES: LECTOR DE WALT WHITMAN

Resumen

Página | 219

El objetivo de esta reflexión es analizar las huellas de lectura de Walt Whitman en la obra borgeana – tanto la ensayista cuanto la ficcional. Borges fue un lector atento del poeta norteamericano, notablemente de *Hojas de Hierba* (1855). Descubre Whitman en su estadía en Europa y a partir de ese momento pasa a deliberadamente imitarlo. Es en ese contexto que publica *Los Salmos Rojos* (1919), un libro de poemas en versos libres de inspiración claramente whitmanianos. Luego después, a partir de 1930, Borges descarta esas primeras experiencias poéticas y pasa a releer Whitman desde otra perspectiva, clave en este proceso de transición son los ensayos “El otro Whitman” y “Nota de Whitman” de *Discusión* (1932), el poema “Camden, 1982” de *El otro, el mismo* (1964) y la traducción y el prólogo de presentación de *Hojas de Hierba* (1969). Es por medio de esos textos que Borges construye otro Whitman ligado a los procedimientos de las máscaras como disfrace, fuga de una lectura mimética.

Palabras clave

Lector. Borges. Walt Whitman. Hojas de Hierba. Máscaras.

Recibido em: 01/07/2021

Aprovado em: 06/08/2021