

BORGES Y LA POESÍA MODERNISTA*

ANNA HOUSKOVÁ

Universidad Carolina de Praga

BORGES AND MODERNIST POETRY

Like other avant-garde poets, in his youth, Jorge Luis Borges rejected modernism. He increasingly came to recognise, however, its central influence on twentieth-century Hispanophone poetry. The article draws attention to Borges' profound affinity with the symbolism of the end of the nineteenth century, beginning with his writings about his predecessor Walt Whitman as the progenitor of modern poetry. Its principal focus is the influence of the modernist renovation of poetic language which is consonant with Borges' emphasis on the intonation and breathing (*entonación y respiración*) of verse, his reflections on the relationship between distance and emotion, and on the conscious autonomy of literature and its relationship to personal experience.

Key words: modernism, Spanish American poetry, Jorge Luis Borges, Walt Whitman, Rubén Darío

Palabras clave: modernismo, poesía hispanoamericana, Jorge Luis Borges, Walt Whitman, Rubén Darío

La relación de Borges con el modernismo es más profunda y menos contradictoria de lo que puede parecer. Fue lector de la poesía de la generación anterior, no sólo en su juventud: su interés por la literatura de fines del siglo XIX se nota a primera vista, por ejemplo, en su edición *Biblioteca personal* que preparaba en su vejez (Maeterlink, Ibsen, Eça de Queirós, Lugones, Conrad, Wilde, Schwob, Shaw, Meyrink, etc.).

Como los escritores jóvenes en general, y los de la vanguardia en especial, Jorge Luis Borges al comienzo se distanció de la poética “acabada” de la generación anterior. En su artículo “Ultraísmo” (1921) apuntó:

La belleza rubeniana es ya una cosa madura y colmada, semejante a la belleza de un lienzo antiguo, cumplida y eficaz en la limitación de sus métodos y en nuestra aquiescencia al

* Este artículo forma parte del proyecto GAČR 14-01821S *Pokus o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století*.

dejarnos herir por sus previstos recursos; pero por eso mismo, es una cosa acabada, concluida, anonadada.¹

En el rechazo generacional fue más tajante César Vallejo que en 1926 afirmó: “De la generación que nos precede no tenemos, pues, nada que esperar. Ella es un fracaso para nosotros y para todos los tiempos.”² Hay que agregar que los dos aluden, principalmente, a los autores “de la escuela” o epígonos de “previstos recursos” (del mismo modo, Vallejo criticaba también a los epígonos peruanos de la vanguardia europea de su propia generación) – en cambio, la poesía del mismo Rubén Darío la aprecian.

Sea como fuere, más de cincuenta años después, en el prólogo a su libro de poemas *El oro de los tigres* (1972), Borges ve en el modernismo una fuente de su poesía:

Descreo de las escuelas literarias, que juzgo simulacros didácticos para simplificar lo que enseñan, pero si me obligaran a declarar de dónde proceden mis versos, diría que del modernismo, esa gran libertad, que renovó muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano y que llegó, por cierto, hasta España.³

La vanguardia se distanciaba del modernismo en cuanto a lo decorativo y obsoleto de su poética, pero en lo profundo parte de su renovación del lenguaje poético. Es así que la renovación modernista y la reacción de los poetas de la vanguardia no se contradicen, pues la primera abre un nuevo período que abarcará a la segunda –como nota Borges hablando de la cualidad mundial de las literaturas en lengua española:

... esto es obra del modernismo. No, acaso, de los libros que fueron expresión de esta escuela, pero sí del impulso que ella dio a las letras españolas y americanas. Hasta la reacción contra el modernismo, que se observa a partir de mil novecientos veintitantos, es consecuencia o parte del modernismo, y hereda su ímpetu.⁴

¿Qué es lo que fue para Borges –y para el siglo XX– el impulso fundamental de aquella época literaria y espiritual?

La palabra clave es “impulso”. El modernismo abre el camino a la literatura del siglo XX. En esto Borges coincide con otros críticos: “... los simbolistas americanos preparan caminos. *Introducen* una nueva literatura americana y lo que sigue no es epílogo ni secuela, sino desarrollo de lo principal”⁵. El giro fundamental con el que la literatura de fines del siglo XIX inicia todo el siglo XX consiste en la estetización de la palabra, la concepción del idioma como un estrato autónomo.

¹ Borges, Jorge Luis. “Ultraísmo”. En N. Osorio (ed.). *Manifiestos, proclamaciones y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 112.

² César Vallejo “Estado de la literatura hispanoamericana”, citado por Vélez, Julio. “César Vallejo: del modernismo a la cólera de los mozos”. En *Modernismo Hispánico. Primeras jornadas. Ponencias*. Madrid : Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988, p. 447.

³ Borges, Jorge Luis. *Obras completas* II. Barcelona : Emecé, 1999, p. 457.

⁴ Borges, Jorge Luis, en colaboración con Betina Edelberg. *Leopoldo Lugones*, 2ª ed. Buenos Aires : Editorial Pleamar, 1965, p. 25.

⁵ Earle, Peter. “El ensayo hispanoamericano, del modernismo a la modernidad”. *Revista Iberoamericana*, 1982, n. 118–119, p. 50.

Walt Whitman

La lírica europea moderna comienza con Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud⁶. En cambio, en la selección de escritores que Borges considera fundamentales para él y para la literatura moderna, no figuran tanto estos nombres como el de Walt Whitman. “La literatura moderna actual es inconcebible sin Whitman y sin Poe”, escribe a fines de su vida en la *Biblioteca personal* (1988)⁷. En el “Prólogo” que en 1969 agregó a la reedición de su primer libro *Fervor de Buenos Aires* (1923) subraya a los autores preferidos tanto por el joven Borges como por el de setenta años: “los dos somos devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman”⁸. Esta idea de “los dos somos devotos” la transformará narrativamente en el cuento “El otro” (*El libro de arena*, 1975) en que el viejo Borges discute con su doble joven sobre Whitman: el narrador viejo comenta con ironía un poema

en que Walt Whitman rememora una compartida noche ante el mar, en que fue realmente feliz.

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

Se quedó mirándome.

– Usted no lo conoce –exclamó–. Whitman es incapaz de mentir.⁹

Jorge Luis Borges dedicó a Whitman tres ensayos: “El otro Whitman” (1929, luego en *Discusión*, 1932), “Nota sobre Walt Whitman” (1947, incluido en la edición de *Discusión* de 1955¹⁰) y el prólogo “Walt Whitman: Hojas de hierba” (1969); y lo menciona con frecuencia en otros textos: en el índice de referencias en la obra de Borges aparece el nombre de Walt Whitman casi noventa veces¹¹. Es una preferencia personal pero también una conciencia compartida de la significación de *Hojas de hierba* como antecedente o comienzo de la poesía contemporánea. Compartida por otros poetas hispanoamericanos, desde Martí y Darío hasta Octavio Paz, y también por poetas europeos –aunque en Europa, la crítica suele atribuir el papel iniciador a Baudelaire, coetáneo de Whitman. Borges critica, con ironía, la poca comprensión europea de Whitman: “Europa suele ser sinécdoque de París. A París le interesa menos el arte que la política del arte.”¹²

Sin embargo, también los poetas europeos se entusiasmaron por la obra de Whitman. En la poesía francesa se nota su influencia (también por medio del poeta belga Maurice Maeterlinck) hasta tal punto que en una antología de los nuevos poetas reunidos en la revista *L'Effort*, Whitman fue incluido entre los poetas franceses. –De modo similar en el ambiente checo, Karel Čapek (quien reseñó *Antologie de l'Effort* en 1911) encabezó su

⁶ Ver Friedrich, Hugo. *Struktura moderní lyriky*. Brno : Host, 2005.

⁷ Borges, Jorge Luis. *Obras completas* IV. Barcelona : Emecé, 2000, p. 520.

⁸ Borges, Jorge Luis. *Obras completas* I. Barcelona : Emecé, 1999, p. 13.

⁹ Borges, Jorge Luis. *Obras completas* III. Barcelona : Emecé, 2000, p. 15.

¹⁰ Ver Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires : Editorial Biblos, 2000, p. 64.

¹¹ Balderston, Daniel. *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Person, Titles, and Places in His Writing*. New York; Westport, Connecticut; London : Greenwood Press, 1986, p. 161. Los datos de los textos de Borges son accesibles en: http://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Bibliografía_de_Jorge_Luis_Borges.

¹² Borges, Jorge Luis. “El otro Whitman”. *Obras completas* I. Barcelona : Emecé, 1999, p. 206.

selección “La lírica francesa moderna”, en la revista *Lumír* en 1913, por la traducción de un poema de Whitman¹³.

Para Borges era clara la sucesión de poetas norteamericanos, franceses e hispánicos: “Dos poetas norteamericanos, Edgar Allan Poe y Walt Whitman, habían influido, por su teoría y por su obra, en la literatura francesa; Rubén Darío, hombre de Hispanoamérica, recoge este influjo a través de la escuela simbolista, y lo lleva a España.”¹⁴ Es elocuente que el libro que inicia el modernismo hispanoamericano, *Azul* de Rubén Darío, incluye un soneto en homenaje a Whitman. Borges valora más los poemas posteriores de Darío y en *Azul* apreció sólo este soneto: “quizás lo único que sobreviva sea algún soneto como el dedicado a Walt Whitman”¹⁵.

Entre los modernistas hispanoamericanos fue José Martí quien leyó a Whitman directa e intensamente, sin hacerlo vía París. En su ensayo “El poeta Walt Whitman” (1887), Martí ve su poesía como el nacimiento de una era en que la poesía va a engendrar la libertad, y “la libertad pone alas a la ostra”¹⁶. La confianza en el futuro, lleno de belleza y libertad (aunque también con cierta preocupación¹⁷), es lo que diferencia el simbolismo de las dos Américas del francés o del inglés. En este ensayo Martí formula la siguiente idea: “en la vida total han de ajustarse con gozo los elementos que en la porción actual de vida que atravesamos parecen desunidos y hostiles”¹⁸. Borges escribirá una frase parecida: “los verbos *conservar* y *crear*, tan enemistados aquí, son sinónimos en el Cielo”¹⁹. Es un aspecto esencial que vincula la poesía posterior y el modernismo: su visión del conjunto del mundo. Octavio Paz verá su resumen en el verso de Martí: “el universo / habla mejor que el hombre”²⁰.

Es curioso que Borges casi no menciona en sus textos a José Martí, tal vez por identificar su poesía sólo con la línea de “versos sencillos”, sin prestar atención a la línea whitmaniana de los “versos libres” de Martí y a sus ensayos. Se puede suponer que Borges hace caso a lo sencillo en la poesía de Martí por su propio interés por un aspecto del modernismo: la música del lenguaje y su concisión.

En el ensayo “El otro Whitman” (1929) Borges no aprecia a Whitman en sus páginas de “gesto saludador”, sino que “en otras mejores fue poeta de un laconismo trémulo y

¹³ Matějka, Ladislav. “Různé čtení Walta Whitmana v české literatuře”. *Eстетika*, 2002, n. 2–4, p. 161. Se trata del poema “Bostonská balada” traducido por Jiří Foustka. Más tarde, en su amplia antología de la nueva poesía francesa *Francoúzká poezie nové doby* (1920), muy influyente en la poesía checa, Karel Čapek ya no incluye a Whitman. Como demuestra L. Matějka, la recepción checa de Walt Whitman fue intensa especialmente a fines del siglo XIX (Vrchlický, Březina, Neumann).

¹⁴ Borges, Jorge Luis, en colaboración con Betina Edelberg. *Leopoldo Lugones*, 2ª ed. Buenos Aires : Editorial Pleamar, 1965, p. 22.

¹⁵ *Ibid.*, p. 21. En su artículo citado, Matějka comenta un caso análogo –un soneto dedicado a Whitman por el poeta checo Vrchlický– considerando inadecuada la forma de soneto para rendir homenaje al poeta que niega la estética tradicional e inicia el verso libre. Sin embargo, el ejemplo de Darío insinúa que la forma de soneto no es “vieja” frente a la nueva poesía, sino más bien es una joya eterna de la lírica.

¹⁶ Martí, José. “El poeta Walt Whitman”. *Páginas escogidas II*. La Habana : Editorial Ciencias Sociales, 1971, p. 172.

¹⁷ Poláková, Dora. “Blízké a daleké obzory. Pár slov k hispanoamerickému modernismu”. En *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2012, p. 186.

¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

¹⁹ Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Barcelona : Emecé, 1999, p. 363.

²⁰ Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona : Seix Barral, 1987, p. 143.

suficiente”²¹. También en su ensayo sobre Oscar Wilde, publicado en *El tamaño de mi esperanza* (1926), subraya la simplificación de su estilo y su “austeridad”²². Durante los años veinte, Borges buscaba su propio estilo más conciso, abandonando los adornos verbales rebuscados y la sintaxis complicada de sus textos tempranos. Tal vez por lo mismo sentía en el simbolismo ambos estilos, no sólo el decorativo y espléndido, rechazado por su generación, sino también el lenguaje preciso y denso.

Renovación modernista de la lengua poética

En Hispanoamérica (y también en España) es más visible el hecho de que a fines del siglo XIX el modernismo radicaliza el problema del lenguaje –a la cual no acudió el romanticismo hispanoamericano que era relativamente pobre. Y, en cierto sentido, tampoco el romanticismo europeo, hasta Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, iniciadores de nueva concepción de la lírica moderna que destruye el “antiguo sistema de referencias, en el sentido de hacer coincidir la literatura con la utilización literaria de lenguaje”²³. Darío realiza esta renovación; no se contenta con la novedad de una temática autóctona de la Hispanoamérica independiente, y le “opone la independencia más drástica que corresponde a una reelaboración de la lengua poética”²⁴. Las palabras fundan un mundo, reconociendo –con deshumanización– su invención. Darío lo formula concisamente: “En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola.”²⁵

Para Jorge Luis Borges, Darío es un gran poeta que vale por sí solo toda una época literaria: “De igual manera que el romanticismo francés cabe en el solo nombre de Hugo, así lo que será el modernismo –su nostalgia, sus excesos decorativos, su esplendor verbal– cabe en el de Darío.”²⁶ Temas, metáforas, aquellos excesos decorativos del modernismo están “muy lejos para nosotros”; pero lo que es principal para Borges es la musicalidad del lenguaje poético: en *Prosas profanas* “entró en el idioma español una nueva música, un nuevo juego de posibilidades sonoras”²⁷. Es obvio y se menciona en todos los manuales de historia literaria lo musical del modernismo hispanoamericano, igual que del simbolismo europeo (con los violines de Paul Verlaine o el oboe de Karel Hlaváček). Pero para Borges, para su propia concepción de la poesía, tiene una importancia clave. Ni siquiera él mismo dice explícitamente lo que debe al modernismo. Tiene razón Teodosio Fernández que aunque Borges subrayó el impulso del modernismo, sus referencias a esta

²¹ Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Barcelona : Emecé, 1999, p. 207.

²² Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires : Seix Barral, 1993, p. 119.

²³ Jozef, Bella. “Modernismo y vanguardia (del modernismo a la modernidad)”. En I. Schulman (ed.). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid : Taurus, 1978, p. 64.

²⁴ Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas–Barcelona : Alfadil Ediciones, 1985, p. 7.

²⁵ Darío, Rubén. *El modernismo y otros ensayos*. Madrid : Alianza Editorial, 1989, p. 62.

²⁶ Borges, Jorge Luis, en colaboración con Betina Edelberg. *Leopoldo Lugones*. Ed. cit., p. 20.

²⁷ *Ibid.*, p. 21.

corriente quedan a la superficie: “Nunca aclarada del todo, la filiación modernista de Borges es tal vez más profunda de lo que esas referencias permiten deducir.”²⁸

En la relación del poema con la música y, en este sentido, con la oralidad consiste la esencia de la poesía para Borges y para la poesía moderna a partir del simbolismo. La poesía de fines del siglo XIX no es signo semántico, igual que no lo es la música: el poema se parece a la partitura. La cualidad estética de la palabra consiste en su aspecto sonoro.

Otra vez, la obra de Whitman es oportunidad para notarlo; en “Nota sobre Walt Whitman” Borges menciona a Mallarmé, agregando: “Como Pater, sintió que todas las artes propenden a la música, el arte en que la forma es el fondo.”²⁹ Es característico que Borges (a diferencia de Darío) no se oriente a la fuente francesa sino a la anglófona, comparando a Mallarmé con el crítico inglés Walter Pater, de la misma época (traducido también al checo, a comienzos del siglo XX).

Varias veces, Borges describe su descubrimiento de la esencia de la poesía como una simple vivencia de su infancia:

De lo que estoy seguro es la brusca revelación que esos versos me depararon. Hasta esa noche el lenguaje no había sido otra cosa para mí que un medio de comunicación, un mecanismo cotidiano de signos; los versos de Almafuerte que Evaristo Carriego nos recitó me revelaron que podía ser también una música, una pasión y un sueño.³⁰

En otro lugar recuerda la misma excitación y comprensión de que el lenguaje poético es diferente del idioma como medio de comunicación, al escuchar a su padre leyendo en voz alta a Keats³¹.

La entonación, la voz, lo oral le importaba más de lo que se podría esperar en un escritor de tipo libresco, desde su juventud. Por ejemplo, Borges afirma en “El idioma de los Argentinos”: “Mejor lo hicieron nuestro mayores. El tono de su escritura fue el de su voz.”³² Su concepción de la esencia de la poesía Borges la resumió en el prólogo “Macedonio Fernández”: Macedonio “Opinaba que la poesía está en los caracteres, en las ideas o en una justificación estética del universo; yo, al cabo de los años, sospecho que está en la entonación, en cierta respiración de la frase”³³. O una variante de la misma idea apareció ya antes en su observación sobre *Martín Fierro*: “Está en la entonación y en la respiración de los versos.”³⁴

²⁸ Fernández, Teodosio. “Borges y el modernismo: esbozo de una poética.” *Revista Iberoamericana*, 1989, n. 146–147, p. 12.

²⁹ Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Barcelona : Emecé, 1999, p. 249.

³⁰ Borges, Jorge Luis. *Obras completas IV*. Barcelona : Emecé, 2000, p. 15.

³¹ Borges, Jorge Luis. *Ars poetica*. Praha : Mladá fronta, 2005, p. 10.

³² Borges, Jorge Luis. “El idioma de los Argentinos”. En J. L. Borges, J. E. Clemente. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires : Emecé Editores, 1963, p. 29.

³³ Borges, Jorge Luis. *Obras completas IV*. Barcelona : Emecé, 2000, p. 57.

³⁴ Borges, Jorge Luis, en colaboración con Margarita Guerrero. *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires : Editorial Columbia, 1953.

Distancia y emoción

En los ensayos sobre Walt Whitman, Borges plantea el problema de la relación entre la vida y la literatura, el mundo vivido y el mundo creado por las palabras. La autonomía del mundo literario, su invención consciente es para Borges natural –aunque no lo fue para los escritores anteriores al modernismo (y tampoco lo es para muchos lectores de hoy). Fueron los modernistas los que instauraron la “deshumanización”, fundando la poesía contemporánea. Para Darío o Lugones, “la realidad imaginada se reconoce como invención”³⁵. A su vez, Jorge Luis Borges tematiza la contradicción entre el “héroe lírico” y su autor como una decepción para el lector. En “Nota sobre Walt Whitman”, Borges recuerda aquella decepción que sintió al conocer la biografía del autor de *Hojas de hierba* y distingue a “dos Whitman: el ‘amistoso y elocuente salvaje’ de *Leaves of Grass* y el pobre literato que lo inventó”³⁶. Esta idea la repite en su cuento “El otro”, desdoblando a sí mismo en dos Borges, el joven, encantado por Whitman, y el viejo que ha logrado unir la emoción con la distancia: sabe lo inventado de los versos que, sin embargo, adquieren más intensidad precisamente como una invención de lo deseado y no mera ilustración de lo vivido. En su prólogo a *Hojas de hierba* (escrito unos quince años después de la “Nota”) Borges vuelve al tema de la contradicción entre el deslumbramiento por estos versos y la decepción por la biografía de su autor, y desarrolla en adelante “una explicación de esa desconcertante discordia”³⁷. En la creación whitmaniana de una “epopeya plural” de la democracia ve un experimento y se le ocurre una observación ingeniosa sobre experimentos en general:

Hablar de experimentos literarios es hablar de ejercicios que han fracasado de una manera más o menos brillante, como las *Soledades* de Góngora o la obra de Joyce. El experimento de Whitman salió tan bien que propendemos a olvidar que fue un experimento.³⁸

Cambia la relación entre el autor biográfico y su personaje: “Esa criatura es de naturaleza biforme”, o sea incluye al “modesto periodista Walter Whitman” que ahora ya no se encuentra fuera de la obra sino que está adentro. Y sus versos incluyen también al lector:

... casi no hay página en que no se confundan el Whitman de su mera biografía y el Whitman que anhelaba ser y que ahora es, en la imaginación y en el afecto de las generaciones humanas.

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.³⁹

El poema está abierto a diversas lecturas futuras. “Tramar un personaje doble y triple y a la larga infinito”⁴⁰ tiene dos sentidos: una tensión literaria (distancia e identificación) de

³⁵ Jozef, Bella. Op. Cit., p. 67.

³⁶ Borges, Jorge Luis. *Obras completas* I. Barcelona : Emecé, 1999, p. 250.

³⁷ Borges, Jorge Luis. “Walt Whitman: Hojas de hierba”. *Obras completas* IV. Barcelona : Emecé, 2000, p. 157.

³⁸ Ibid., p. 158.

³⁹ Ibid., p. 159.

⁴⁰ Ibid., p. 160.

autor–personaje–lector; y la visión panteísta del mundo. El principio de identidad, reelaborada muchas veces por filósofos y escritores, es forma y fondo en la variante cumbre de Whitman. Borges cita sus versos, en su propia traducción:

Éstos son en verdad los pensamientos de todos los
Hombres en todos los lugares y épocas; no son originales míos.
Si son menos tuyos que míos, son nada o casi nada.
Si no son el enigma y la solución del enigma, son nada.
Si no están lejos y cerca, son nada.

Éste es el pasto que crece donde hay tierra y hay agua,
Éste es el aire que baña el planeta.

En ese aire común brilla el Aleph. Recreando el principio de identidad, Jorge Luis Borges siente, por ejemplo, al recibir regalos inmerecidos que “las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos”⁴¹; identifica su propio destino con el de otros en un “yo plural” en su “Poema de los dones”; ve que el héroe y el traidor son el mismo hombre, etc. Sin embargo, sería fácil echar mano del panteísmo para solucionar el problema de la relación entre el autor y su personaje –y para Borges toda su obra que, en última instancia, llega a dibujar un personaje de su propia cara.⁴²

Sigamos leyendo el ensayo “Prosa y poesía de Almafuerte”, ya citado: el lenguaje “podría ser también una música, una pasión y un sueño. Housman ha escrito que la poesía es algo que sentimos físicamente, con la carne y la sangre”⁴³. Hay una necesidad de vivencia intensa de la poesía, sea física o sentimental: carne, sangre, respiración, emoción. La palabra emoción es clave para su percepción del arte, desde su manifiesto “Anatomía de mi Ultra” (1921), en el que Borges subraya: “anhelo un arte que traduzca la emoción desnuda, depurada de los adicionales datos que la preceden”⁴⁴.

Podemos relacionarlo con el “impulso” modernista en su reflexión de la autenticidad. Darío les recomendaba a los poetas jóvenes: “¡Sé tú mismo!” En este sentido José Martí confiaba en la creación (en contraste con la imitación) que posibilita volver a lo auténtico: lo difícil es “distinguir en nuestra existencia la vida pegadiza y postadquirida de la espontánea y prenatal”⁴⁵. No se trata de una máxima ética de la vida, Martí lo escribe pensando en la poesía, en su ensayo clave “El poema de Niágara”. Pedro Henríquez Ureña hablará de “ansia de perfección” con la cual el escritor puede encontrar en sí mismo lo auténtico no sólo en el sentido personal sino a la vez “americano”. Ser hispanoamericano no es cuestión temática, como saben los modernistas y como Borges lo formulará en su ensayo “El escritor argentino y su tradición”.

⁴¹ Borges, Jorge Luis. *Obras completas* I. Barcelona : Emecé, 1999, p. 9.

⁴² Ver Machová, Mariana. “Autor ‘Borgese’ Jorge Luis Borges”. En Borges, J. L. *Spisy* VI. Praha : Argo, 2013.

⁴³ Borges, Jorge Luis. *Obras completas* IV. Barcelona : Emecé, 2000, p. 15. La composición de *Prólogos* da importancia a estos dos ensayos: con el texto sobre Almafuerte el libro comienza, y el texto sobre Whitman lo cierra.

⁴⁴ Borges, Jorge Luis. “Anatomía de mi Ultra”. En N. Osorio (ed.). *Manifiestos, proclamaciones y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1988, p. 83.

⁴⁵ Martí, José. *Páginas escogidas* II. La Habana : Editorial Ciencias Sociales, 1971, p. 209.

La autorreflexión de los modernistas no es egocéntrica. A diferencia de la concepción de la autonomía del “yo”, atributo de la modernidad occidental⁴⁶, los escritores finiseculares insinúan una concepción del sujeto abierto a la pluralidad y a lo cósmico. Un “yo” que abarca a muchos, Darío lo encuentra en sí mismo: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de un indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués.”⁴⁷ La transformación del sujeto, filosófica en Nietzsche, es estética en Darío, en Borges, en su precursor Whitman. El poeta cambia de registro de pronto, “por relámpago” se encuentra en la belleza autónoma. No hace falta distinguir racionalmente: la belleza es total y puede “asaltarnos en cualquier momento”⁴⁸.

El personaje infinito no es filosófico sino poético, llevado por la entonación, la respiración, la música de las palabras. Jorge Luis Borges incluye en sus textos, irónicamente, la contradicción entre lo infinito del personaje y lo finito del autor: la finitud está presente en el poema, casi imperceptiblemente, como el límite entre lo intencional y lo no intencional⁴⁹. En este sentido, podemos leer de nuevo la frase inagotable al final del ensayo “Borges y yo”: “No sé quién de los dos escribe esta página.”⁵⁰

BIBLIOGRAFÍA

- Balderston, Daniel. *The Literary Universe of Jorge Luis Borges. An Index to References and Allusions to Person, Titles, and Places in His Writing*. New York; Westport, Connecticut; London : Greenwood Press, 1986.
- Balderston, Daniel. *Borges: realidades y simulacros*. Buenos Aires : Editorial Biblos, 2000.
- Borges, Jorge Luis, en colaboración con Margarita Guerrero. *El “Martín Fierro”*. Buenos Aires : Editorial Columbia, 1953.
- Borges, Jorge Luis. “El idioma de los Argentinos”. En J. L. Borges, J. E. Clemente. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires : Emecé Editores, 1963, pp. 13–36.
- Borges, Jorge Luis, en colaboración con Betina Edelberg. *Leopoldo Lugones*, 2ª ed. Buenos Aires : Editorial Pleamar, 1965.
- Borges, Jorge Luis. “Anatomía de mi Ultra”, “Ultraísmo”. En N. Osorio (ed.). *Manifestos, proclamaciones y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1988, pp. 83, 112–116.
- Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires : Seix Barral, 1993.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*, 5ª ed. Barcelona : Emecé, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas II*, 3ª ed. Barcelona : Emecé, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas III*, 3ª ed. Barcelona : Emecé, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas IV*, 4ª ed. Barcelona : Emecé, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Ars poetica* (This Craft of Verse). Trad. M. Housková. Praha : Mladá fronta, 2005.
- Darío, Rubén. *El modernismo y otros ensayos*. Ed. I. M. Zavala. Madrid : Alianza Editorial, 1989.
- Darío, Rubén. “Palabras liminares”. *Prosas profanas*. Madrid : Alianza, 1992.
- Earle, Peter. “El ensayo hispanoamericano, del modernismo a la modernidad”. *Revista Iberoamericana*, 1982, n. 118–119.

⁴⁶ Ver Welsch, Wolfgang. “Postmoderna: pluralita. Mezi konsensem a dissensem”. *Host*, 1994, n. 4.

⁴⁷ Darío, Rubén. “Palabras liminares”. *Prosas profanas*. Madrid : Alianza, 1992, p. 36.

⁴⁸ Borges, Jorge Luis. *Ars poetica*. Praha : Mladá fronta, 2005, p. 8.

⁴⁹ Ver Mukařovský, Jan. “La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte”. *Signo, funición y valor*. Bogotá : Plaza y Janés, 2000, pp. 415–456.

⁵⁰ Borges, Jorge Luis. *Obras completas II*. Barcelona : Emecé, 1999, p. 186.

- Fernández, Teodosio. "Borges y el modernismo: esbozo de una poética". *Revista Iberoamericana*, 1989, n. 146–147, pp. 7–15.
- Friedrich, Hugo. *Struktura moderní lyriky*. Brno : Host, 2005.
- Jiménez, José Olivio. *La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*, Valencia : Pre-textos, 1993.
- Jozef, Bella. "Modernismo y vanguardia (del modernismo a la modernidad)". En I. Schulman (ed.). *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid : Taurus, 1978, pp. 62–75.
- Machová, Mariana. "Autor 'Borgese' Jorge Luis Borges". En Borges, J. L. *Spisy VI*. Praha : Argo, 2013, pp. 243–265.
- Martí, José. "El poeta Walt Whitman", "El poema del Niágara". *Páginas escogidas II*. Ed. R. Fernández Retamar. La Habana : Editorial Ciencias Sociales, 1971.
- Matějka, Ladislav. "Různé čtení Walta Whitmana v české literatuře". *Eстетika*, 2002, n. 2–4.
- Mukařovský, Jan. "La intencionalidad y la no intencionalidad en el arte". *Signo, función y valor*. Eds. J. Jandová y E. Volek. Bogotá : Plaza y Janés, 2000, pp. 415–456.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona : Seix Barral, 1987.
- Poláková, Dora. "Blízké a daleké obzory. Pár slov k hispanoamerickému modernismu". En A. Housková y V. Svatoň (eds.). *Konec a počátek. Literatura na přelomu dvou staletí*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2012, pp. 180–188.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas–Barcelona : Alfadil Ediciones, 1985.
- Vélez, Julio. "César Vallejo: del modernismo a la cólera de los mozos". En *Modernismo Hispánico. Primeras jornadas. Ponencias*. Madrid : Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1988, pp. 447–450.
- Welsch, Wolfgang. "Postmoderna: pluralita. Mezi konsensem a dissemem". *Host*, 1994, n. 4.

Anna Housková

Instituto de Estudios Románicos

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Carolina de Praga

nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1

anna.houskova@ff.cuni.cz