

LECTORES DE JOYCE: BORGES Y WILCOCK FRENTE AL MODERNISMO INGLÉS

Carina González

Borges no se cansó nunca de sostener la universalidad del escritor. Esta actitud desafiante carga de nuevos atributos a las literaturas periféricas, aquellas que, como el pueblo judío, “sobresalen en la cultura occidental, porque actúan dentro de esa cultura y al mismo tiempo no se sienten atados a ella por una devoción especial” (OC 272). De esta manera, la tradición deja de ser el lugar común del folklore local para desarrollarse como un juego de citas, inter-textos y diálogos que trascienden las fronteras nacionales. Legitimada en este intercambio, la capacidad para irrumpir en la literatura europea impulsa el espíritu libertario en otros escritores que, tanto desde los márgenes como desde la experiencia del exilio, comienzan a practicar la irreverencia y a “manejar los temas europeos sin supersticiones” (OC 273).

Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) es uno de ellos. Vinculado desde joven con el grupo *Sur* a través de sus colaboraciones en la revista y a partir de su productiva amistad con Silvina Ocampo, encuentra en Borges la línea estética que autoriza su exploración de lo universal. Como en todo reconocimiento, hay revelaciones, ideas compartidas y ciertas deudas estéticas pero también un desvío necesario en el que, como nos recuerda Harold Bloom, se producen las “malas lecturas”. Wilcock se define a partir de esta violencia contra el padre enfatizando la fuerza de atracción y distancia ejercida por Borges. Ya instalado en Italia, describe sus primeros años de formación intelectual refiriéndose a la relación que lo vinculó, desde muy temprano, al triángulo cultural de Borges, Bioy y Silvina:

Estos tres nombres y estas tres personas fueron la constelación y la trinidad de cuya gravitación extraje, especialmente, esa leve tendencia, que puede advertirse en mi vida y en mis obras, a elevarme, aunque sea modestamente, por encima de mi gris, humano nivel original. Borges representaba el genio total, ocioso e indolente, Bioy Casares la inteligencia activa, Silvina Ocampo era, entre ambos, la Sibila y la Maga, que les recordaba con cada uno de sus movimientos y con cada una de sus palabras la extrañeza y lo misterioso del universo. Yo, espectador inconsciente de este espectáculo, quedé deslumbrado para siempre, y guardo el recuerdo indescriptible que podría guardar, precisamente, quien ha conocido la felicidad mística de ver y oír el juego de luces y de sonidos que constituye una determinada trinidad divina. (*wilcock.it*)

Esta afirmación, realizada en 1967 desde una Italia que es ya su tierra de adopción, inscribe el genio de Borges dentro de una “trinidad divina” que funciona también como mecanismo de legitimación. Wilcock, como espectador, es parte de los acogidos bajo el velo tutelar de una elite pero, se sabe, las posiciones dentro del campo intelectual no son estables; por el contrario, se mantienen a través de fuertes tensiones y discrepancias. Mi propósito es desentrañar las variables estéticas que afectan la compleja relación entre Borges y Wilcock, vínculo que cultivan de una manera tangencial, a través de la amistad común con Bioy Casares y de la mediación de Silvina Ocampo.¹ Frente a la admiración que lo eleva por sobre el raso nivel de la humanidad, Borges responde con reticencia, marcando una distancia que involucra el juicio personal —la irreverencia y la procacidad de la personalidad pública de Wilcock incomodan la medida de Borges— y el desacuerdo estético básicamente centrado en una lectura divergente de las vanguardias que irá acrecentando sus desavenencias. En esta relación incómoda y desigual (Wilcock admira, Borges desconfía) no sólo se interceptan las formas de la ficción sino que también se discute la construcción periférica del canon occidental. En este breve análisis no intentaré explicar los reparos de Borges como síntomas de una relación lateral que ignora el aprecio del otro sino como la base de importantes diferencias literarias ba-

1 Silvina confía plenamente en el talento de Wilcock, apoya sus publicaciones y colabora en las revistas que él dirige en la década del 40: *Verde Memoria* (1942-1944) y *Disco* (1945-1947). En 1956, ella es quien intenta entusiasmar a Borges con *Sexto*, el libro de poemas que Wilcock presenta al Premio Nacional de Poesía.

sada en sus juicios adversos al modernismo europeo.² Las transgresiones formales de Joyce, que no sólo se sitúan en la inteligibilidad de una obra total trabajada sobre la invención lingüística, sino que introducen la extravagancia procaz de lo vulgar, extreman el desconcierto de Borges, que reclama un orden para siempre perdido. Por el contrario, el meticuloso caos de Joyce encuentra en Wilcock al lector bestial que sus páginas requieren, capaz de asimilar no sólo los mecanismos secretos de su construcción sino también de utilizarlos en sus propias invenciones. De alguna manera las recriminaciones que Borges dirige hacia el autor del *Ulises* reproducen la misma desconfianza que la obra narrativa de Wilcock le genera.

De todos los modos en los que la ficción puede ser abordada, elijo detenerme en la lectura, práctica que tanto Borges como Wilcock ejercitan como entrenamiento necesario para sus propias creaciones, pero también como instancia en la que se juzgan los alcances y límites de la literatura. Particularmente entre 1953 y 1956, ambos escritores participan de las tertulias privadas que Bioy comenta en su diario (*Borges* 2006). En estas reuniones íntimas la práctica de la escritura está tajantemente dividida: Borges y Bioy trabajan juntos, ya sea en la recopilación de poemas para una segunda edición de la *Antología poética argentina* (1941), en la traducción de relatos para la nueva *Antología de la literatura fantástica* (1965) o en la escritura de los cuentos de Bustos Domecq, mientras que Wilcock escribe con Silvina la tragedia en verso *Los traidores* (1956). Hay un territorio íntimo, el de las obras en colaboración, que permanece vedado para “el tercer hombre”,³ quien parece ajustarse mejor a la percepción poética de Silvina, a su espíritu fantástico que dialoga con la crueldad.⁴ Sin embargo, los in-

2 La innovación propulsada por las vanguardias históricas desemboca en las transgresiones narrativas del modernismo europeo. No es mi intención equipararlas sino examinar la manera en que estas corrientes inciden en las discusiones estéticas de ambos escritores en América Latina. Para Borges, la asociación vanguardia-modernismo es casi natural: “No hay que engañarse. Por más inteligente que sea, Joyce está en la línea de Tzara y de Marinetti” (*Borges* 776).

3 *El tercer hombre* (1949) alude a la película de Carol Reed, con guión de Graham Greene, en la que un joven investiga la misteriosa desaparición de su amigo en la Alemania de la guerra fría. Wilcock, o mejor dicho su doble encarnado en el abrigo de cuero que siempre llevaba con él, recibe este apodo como acompañante de Bioy y Silvina en su viaje por Europa.

4 Para un análisis comparado de los cuentos de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock, ver Balderston.

terludios que limitan el trabajo funcionan como un laboratorio de ideas, en el que ellos comparten juicios sobre los premios nacionales, comentan las traducciones más recientes de autores europeos y proponen bocetos de cuentos que piensan escribir. Este juego de ficciones inaugura una línea de preferencias estéticas pero no oculta cierto nivel de reticencia marcado por una lectura violenta que modifica el canon. En estas conversaciones ya aparece una primera discordancia que tiene, en Borges, el tono de la afrenta personal. En 1956, siendo parte del jurado del Premio Nacional de Poesía, expresa un juicio concluyente:

Wilcock no tiene esperanzas —“no corre”, como se dice— en los premios. Max Rohde lo elogió, le encontró muchos méritos, para decir por fin, en tono triste y definitivo: “Wilcock no, Wilcock, no”. Eso se hace siempre: primero se elogia para después librarse de alguien. Se le dan los elogios. Yo pensé que lo conocería a Wilcock, y que por eso lo aborrecía. Parece que no. Tal vez lo que él tiene de odioso asoma en sus libros. O es odioso o es servil, o peor aún, las dos cosas al mismo tiempo. No es un caballero. No parece independiente nunca; depende de uno, está atado a uno, por la hostilidad o por obsecuencia. (*Borges* 245)

Este rechazo es producto del carácter poco afable o intransigente de Wilcock, quien practica conscientemente la irreverencia, usando las máximas del cinismo contra toda autoridad, sistema o institución. Más adelante, Borges enfatiza la incomodidad que le produce su carácter: “En el trato, Wilcock nunca es tranquilamente natural: o insulta o adula; o es francamente soberbio o es abyectamente servil” (*Borges* 300). Sin embargo, este desconcierto generado por la imagen pública que Wilcock supo cultivar, se traduce en una discrepancia estética. Esquivando las marcas personales, Borges va desautorizando el canon personal de Wilcock, un corpus alternativo que elige lo que Borges descarta: “En general Borges disientía de todo lo que decía Wilcock. Sin duda lo hacía sin propósito agresivo; pero la repetición del disentimiento parecía encarnizada. Wilcock habló con elogio de las novelas de Evelyn Waugh, Borges dijo que eran libros desagradables; Wilcock elogió el humorismo de Rabelais, Borges preguntó: ‘¿Eso es humorismo?’” (*Borges* 235). Los dos nombres citados podrían señalar arbitrariamente dos variantes que aparecen en la narrativa de Wilcock pero que Borges elude instintivamente: el humor a la vez popular y elegante de la sátira y la exuberancia sin moderación que desencaja la

obra. Ambos extremos coinciden en Joyce, la exacerbación de la forma y el lenguaje y la incorporación de lo minúsculo en sus formas más vulgares, transformaciones que llevan a la narrativa del exceso capaz de hacer colapsar la armonía del calmado cielo estelar.

Las vanguardias, revisadas a la luz de la nueva narrativa impulsada por el modernismo (Joyce, Woolf, Conrad) pero también por la influencia de autores tan disímiles como Kafka o Beckett, acentúan el desacuerdo. Se trata de cómo construir el canon de la literatura occidental, las fricciones entre los movimientos de inclusión y exclusión e indirectamente de las tensiones que afectan al campo cultural en el interior mismo de *Sur*, paradigma de la alta cultura, órgano de promoción y difusión que dicta sobre la materia del espíritu.⁵ Este desvío está marcado por el monstruoso libro de Joyce, el *Ulises*, que generó y sigue alimentando altercadas discusiones no sólo acerca de la obra artística sino también en torno a cuestiones estéticas que ocupan la imposibilidad de la representación, la minuciosidad de la memoria y la puerilidad irrefrenable del juego verbal. Por eso creo que en Joyce está la clave para entender la reticencia de Borges hacia Wilcock, quien, en alguna medida, asimila aquellas zonas narrativas que impulsan el caos y la significación aleatoria de los monstruosos neologismos de Joyce —“una concatenación de retruécanos cometidos en un inglés onírico y que no es difícil de calificar de frustrados e incompetentes” (*Textos cautivos* 317)—, los que, según el juicio de Borges, conspiran contra el sentido último de la obra. Estas apreciaciones sobre la innovación de Joyce pueden ser aplicadas a la narrativa de Wilcock, la cual comienza con la implementación del caos en su primer libro de relatos, que lleva el mismo nombre *El caos* (1960)⁶ y se continúa en las desmesuradas novelas italianas *Il tempio etrusco* (1973) e *I due allegri indiani* (1973). La incidencia del autor irlandés, que a partir de una literatura menor desterritorializa para siempre el lenguaje, repercute en el debate generado por su obra en la audiencia hispana.

5 La importancia de *Sur* como centro del campo cultural de los 40 ha sido ampliamente estudiada en John King. Otros análisis posteriores se encuentran en Nora Pasternac.

6 La editorial Bompiani lo publicó en 1960. Luego, Sudamericana publica “El caos” en 1974 casi al mismo tiempo que una segunda edición corregida que publica Adelphi en el mismo año y que llevó el título de *Parsifal; I racconti del “Caos”*.

No hay posibilidad de esquivar la transgresión modernista, y aún los autores locales deben pronunciarse a favor o en contra de sus innovaciones.⁷

El acercamiento de Borges a Joyce es ambiguo y contradictorio, no exento de una ironía que indica el lugar de la recriminación. Por un lado, confiesa su honesta admiración, fundada en la construcción del enigma formal y en el intento de plasmar una realidad total que se vuelve omnívora en la narración, pero también señala el rechazo de la acumulación caótica, de la falta de orientación, del excesivo ingenio verbal. Sus primeros juicios se registran en *Proa* en 1925, donde asegura ser “el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce: país enmarañado y montañaraz que Valery Larbaud ha recorrido y cuya contextura ha trazado con impecable precisión cartográfica” (*Inquisiciones* 23). Mediante este gesto precursor, Borges se coloca a la vanguardia de la crítica, anticipando dos cuestiones ineludibles para la interpretación del texto: la necesidad de un aparato crítico que proporcione las claves de lectura (“De aquí a diez años —ya facilitado su libro por comentaristas más tercos y más piadosos que yo— disfrutaremos de él”, 28)⁸ y la percepción fragmentaria que se construye a contrapelo de un sentido total (“Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es”, 23). Borges percibe el desafío témporo-espacial que el *Ulises* demanda y prefiere un recorrido incompleto. En su lectura reproduce la misma desorientación urbana que estructura la novela, sosteniendo su argumento en el deambular cotidiano que hace posible “afirmar nuestro conocimiento de la ciudad, sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye ni aun de todos sus barrios” (23).

Esta vaga inquietud ante el *Ulises* refuerza su ambigüedad a medida que el debate sobre Joyce crece. Borges continúa su saga lectiva durante los años inmediatos a su publicación, enfatizando sus primeras impresiones en algunas reseñas y notas que le dedica en *Proa*, *El Hogar* y *Los Anales de Buenos Aires*.⁹ En éstas, vuelve al libro esencial resumiendo toda la obra

7 La influencia de Joyce en los escritores argentinos es examinada por Carlos Gamarro en *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*.

8 El libro explicativo de Stuart Gilbert proporciona estas bases y se publica en 1930.

9 Para un estudio exhaustivo de la lectura de Joyce de Borges ver el capítulo de Sergio Waisman “Borges Reads Joyce: a Meeting at the Limits of Translation” y, de Patricia

del autor en una sola y absoluta; Joyce es siempre el autor del *Ulises*: “Los primeros libros de Joyce no son importantes. Mejor dicho, únicamente lo son como anticipaciones del *Ulises* o en cuanto pueden ayudar a su inteligencia” (*Textos cautivos* 82). La obra adquiere valor en tanto desafío que enfrenta al arte con la totalidad: “Siempre lo atrajeron las obras vastas, las que abarcan el mundo: Dante, Shakespeare, Homero, Tomás de Aquino, Aristóteles, el Zohar” (82). Ubicado en esta tradición, Joyce pertenece a la literatura universal pero además se inscribe como precursor de la ficción de Borges, aquella obsesionada por captar el infinito y sus múltiples maneras de ser representado. Cada vez que el sujeto asume esta tarea, Daneri en el poema ilimitado del Aleph, el narrador de Funes y su memoria fabulosa, el lector acorralado del libro de arena, hay un corte necesario que hace de la totalidad una condensación.¹⁰ Joyce elude esta solución y, mediante un procedimiento inverso, conduce el relato hacia la dispersión en un intento monstruoso por reproducir la realidad “atroz o banal” en la linealidad sintagmática de la narración. “Nadie ignora que para los lectores desprevenidos, la vasta novela de Joyce es indescifrablemente caótica” (“Fragmentos” 176). El caos del libro es producto de esta contradicción lingüística que atenta contra el sentido. Por eso, en 1939, afirma: “En este amplio volumen, sin embargo, la eficacia en una excepción” (*Textos cautivos* 317). La eficacia es, para Borges, el orden, la simplificación del relato clásico que trabaja sobre la economía de los hechos y del lenguaje. En el fondo de las discusiones sobre gustos literarios, Borges y Bioy abogan por la persistencia de la novela decimonónica, amparada en la aventura contenida dentro del formato. No en vano, después de saltar el escollo de un lenguaje ininteligible y de la acumulación indiscriminada, la sentencia contra el *Ulises* se encrudece y se manifiesta como prueba de “la incapacidad de Joyce para escribir novelas: para imaginar caracteres y para inventar un argumento” (*Borges* 1080). Esta falta de organicidad se corresponde con la indiferencia que esta obra “plena e indigente” manifiesta contra el lector, quien queda abandonado a su absoluto arbitrio, perdido en el laberinto de citas indescifrables, arrastrado por las voces de personajes en los que no

Novillo Corvalán, *Borges and Joyce: An Infinite Conversation*.

10 El recuento de la memoria de Funes, la enumeración necesariamente incompleta del Aleph trabajan con elementos seleccionados de esa infinitud. La similitud en el procedimiento de ambos relatos ha sido señalada por Marcelo Pellegrini.

puede reconocerse. Este caos que obstruye la escritura y dificulta la recepción sirve para asociar a los nuevos, Joyce al lado de Eliot, Pound, Beckett, como autores de difícil acceso, “lo ponderan [habla en este caso de Pound] porque no condesciende a temas que interesen al lector, a situaciones en que el lector puede hallarse; no produce catarsis ni nada” (*Borges* 1079). Esta concepción de una obra clásica que se debe a su audiencia funciona también como criterio de evaluación frente al desorden intempestivo del romanticismo equiparado frecuentemente con el descalabro moderno. De esta manera, Wordsworth es más clásico, “todo está construido de modo de preparar la mente del lector” (681), mientras que Joyce es un vanguardista *à la* Rabelais: “Se habla de la construcción del *Ulysses*, de sus paralelos con la *Odisea*. Esta construcción, estos paralelos no sirven para nada, o sólo sirven para el crítico, que escribirá sobre el libro” (681).¹¹ La desmesura del *Ulises* desestabiliza el lugar del lector y el sueño de *Finnegans Wake* genera monstruos al agudizar la distancia y la inteligibilidad de la obra. Por el contrario, Borges vuelve siempre a lo clásico, descarta la desmesura romántica, la exageración barroca, la dispersión moderna y regresa al orden, que se presenta bajo la estructura formal del género. No es extraño que entre sus predilecciones incluya la fascinación por el fantástico y el policial, formatos que aseguran la comprensión de la realidad y que orientan al lector hacia la resolución del enigma.¹²

Considerando la obra de Joyce, hay, sin embargo, cierto orden dentro del caos. La desproporción verbal de sus neologismos, la “feliz omnipotencia de la palabra”, convive con las correspondencias rigurosamente planeadas sobre la *Odisea*, mostrando la “severa construcción y la disciplina clásica de la obra” (*Ficcionario* 175). Para Wilcock, la meticulosidad caótica

11 La filiación entre Rabelais y Joyce se da, nuevamente, a partir de la complejidad crítica de la obra, que necesita de una explicación para el disfrute: “El de Rabelais no es un libro para lectores sino para comentadores” (*Borges* 576); y más adelante en directa comparación con el Ulises, “Muller dijo que el *Ulysses* no era un libro escrito para ser leído, sino para ser comentado; no en vista de lectores, sino de críticos. No sé si hay cierta analogía entre Rabelais y Joyce” (*Borges* 558).

12 Dice, junto a Bioy, en el prólogo a *Los mejores cuentos policiales*: “Ambos géneros (el policial y el fantástico) exigen una historia coherente, es decir, un principio, un medio y un fin. Nuestro siglo propende a la *romántica veneración del desorden, de lo elemental y de lo caótico*. Sin saberlo y sin proponérselo, no pocos narradores de estos géneros han mantenido vivo un ideal de orden, una disciplina de índole clásica” (32, citado en Link, énfasis mío).

y el desconcierto del lector no hacen más que reproducir la anarquía natural que ya existe en la realidad que deja al hombre solo librado a las leyes del azar. Coincide con Borges en señalar la falaz idea de una síntesis: “Empezar en 1946 la tarea de reducir a un simple comentario bibliográfico la mole inmensa del *Ulises*, sólo puede justificarse como ingenuidad periodística o ardua ironía” (“Notas” 30), y en mencionar la copiosa actividad crítica que, después de 20 años, se acumula para intentar descifrarlo. Estas dos vertientes, la vastedad y la literatura explicativa, hacen todavía más difícil analizar la recepción de la obra que adquiere particular importancia en la metamorfosis lingüística que resulta de su traducción. Entre las afiliaciones literarias que comparten, Wilcock y Borges son también traductores, formados en lenguas europeas, que disfrutaban de los juegos y acertijos que el manejo de otro idioma les permite ejercer sobre su propia escritura. En ellos, la traducción es un entrenamiento de lectura y una matriz que funciona como germen de sus propias ficciones. No es ajeno a este fervor que ambos intenten la traducción fragmentaria de Joyce. Borges traduce al español del Río de la Plata el monólogo final de Molly Bloom, que aparece en *Proa* en 1925, y Wilcock traduce al italiano parte de *Finnegans Wake* para un volumen dedicado a la obra del autor irlandés.¹³ En estas versiones, lo que se destaca es la maestría en adaptar los juegos verbales resistiéndose a la traducción literal, ejerciendo una libertad lingüística que vincula la traducción con la creación.

Sin embargo, el estilo lúdico de una traducción parcial se desvanece ante el desafío único de la traducción total. La primera versión del *Ulises* en español es de 1945 y fue realizada por J. Salas Subirat para la editorial Rueda. Wilcock, en la nota sobre esta traducción, insiste en la hazaña lingüística implicada en este trabajo: “Las setecientas páginas del libro suponen una labor de incalculable dificultad para el traductor quien tropieza en un pasaje con el modismo restringido de Dublin, y en otro enfrenta la oscura alusión a una lengua arcaica” (“Notas” 31). Sin embargo, no deja de señalar sus fallas ironizando sobre la libertad creadora de los neologismos que, al pasar de una lengua a otra, producen otros significados aleatorios superpuestos a los derivados del don verbal de Joyce: “J. Salas Subirat ha logrado superar con bastante habilidad algunos de los mayores esco-

13 Juan Rodolfo Wilcock. “Frammenti Sceltida da *La Veglia di Finnegans*”.

llos de la prosa de Joyce, decayendo —inexplicablemente— en muchos pasajes que no ofrecen tantas dificultades, y sumando así a las muchas y laboriosas ambigüedades del texto original, otras que no poseen el sentido que Joyce impuso a las suyas” (“Notas” 31).¹⁴ Este desvío que Wilcock observa es destacado por Borges como un gesto de máximo acierto. En la traducción de Subirat señala el fracaso de los pasajes en los que se ciñe al significado literal y, por el contrario, admira “[a]quellos pasajes en los que el texto español es no menos neológico que el original” (Waisman 164).¹⁵ Este juicio pone en evidencia la concepción que Borges tiene del traductor, que se define por asumir las mismas rupturas que el autor practica sobre el texto original. La excepcionalidad de Joyce radica en la manera de subvertir desde la lengua irlandesa el idioma inglés, por ello su traductor debe emular esta transgresión en su propia lengua. “Joyce dilata y deforma el idioma inglés; su traductor tiene el deber de ensayar libertades congéneres” (Waisman 164).

La repercusión del *Ulises* en la literatura posterior trasciende la complejidad de su traducción y se acrecienta en apropiaciones técnicas, lingüísticas y tonales que desbordan el lugar de las influencias. En “Fragmentos sobre Joyce” (1941), Borges se proclama deudor aún antes de escribir el relato que despliega la memoria infinita de Funes. “Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de alguna manera me justifican, siquiera misteriosa y rudimentalmente) hay un relato de unas ocho o diez páginas cuyo profuso borrador se titula ‘Funes el memorioso’ y que en otras versiones más castigadas se llama ‘Ireneo Funes’” (*Ficcionario* 175). El relato, publicado finalmente en *La Nación* (1944), refuerza el vínculo con

14 A pesar de los errores de esta primera versión criolla, muchos escritores la prefieren. Juan José Saer destaca: “La razón es muy simple: el río turbulento de la prosa joyceana, al ser traducido al castellano por un hombre de Buenos Aires, arrastraba consigo la materia viviente del habla que ningún otro autor —aparte quizá de Roberto Arlt— había sido capaz de utilizar con tanta inventiva, exactitud y libertad. La lección de ese trabajo es clarísima: la lengua de todos los días era la fuente de energía que fecundaba la más universal de las literaturas” (Gamerro 139). También Jorge Panesi comenta que la traducción más adecuada del *Finnegans Wake* sería la porteña por adaptarse más a lo que él llama un “sainete irlandés”.

15 Sergio Waisman define los “hábitos literarios” de Borges como traductor, resaltando la capacidad transgresora de la periferia, atributo de la teoría de Borges que opera sobre el supuesto de que, al no existir un texto definitivo, la traducción no puede ser inferior al texto original.

Joyce a partir de la habilidad monstruosa de su héroe, un compadrito de pueblo chico portador de una memoria infalible capaz de acumular todo en “un vaciadero de basura” (OC 488). Ireneo es la versión de Borges del lector inmenso que Joyce supone, ya que “la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil páginas del *Ulises* exigiría monstruos análogos” (*Ficcionario* 176). La conexión Funes/lector habla de una figura que sintetiza en el prodigio el problema de los límites de la narración, la imposibilidad de contar la memoria infinita de Ireneo, la ingenuidad de reproducir la totalidad minuciosa de un día en la vida de Leopold Bloom. Sin embargo, en esa relación, memoria infinita/lector monstruoso se acaban las semejanzas. Ante una memoria desproporcionada (ante una obra que se disipa en el laberinto verbal del *Ulises*) Borges responde con la simplificación y el recorte (sus cuentos recurren frecuentemente a la elipsis como estrategia narrativa y al olvido como mecanismo fundamental de la memoria) rescatando sólo rasgos aislados de su conversación:

Arriba, ahora, al más difícil punto de mi relato. Este (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo. El estilo indirecto es remoto y débil; *yo sé que sacrifico la eficacia de mi relato*; que mis lectores imaginen los entrecortados periodos que me abrumaron esa noche. (OC 488, énfasis mío)

Sacrificar la simultaneidad superpuesta a la narración (la misma que espacialmente se reproduce en el Aleph) es la única opción posible pero además es el procedimiento que garantiza el funcionamiento del relato. Nuevamente, el narrador reniega de sí mismo, ensaya una modestia que no tiene y realiza la selección necesaria para lograr una narración eficaz, eficacia que el *Ulises* pierde enredado en su incontinencia verbal.¹⁶

Wilcock prefiere tomar el camino inverso. En lugar de ponderar la anomalía de una memoria sobrenatural, se esmera en destruirla. En los relatos de *El estetoscopio de los solitarios*, los Carunzi “con un grito apenas audible y sin embargo lancinante, caen sobre las ciudades de los hombres para

16 Este error es señalado en más de una ocasión en relación con la negligencia que impide los cortes: “Lo que demuestra que había algo mal en la mente de Joyce es que quisiera hacer una novela con el *Ulysses*. Parece que en la obra de arte tiene que haber un poco de selección; no creo que la acumulación sea el mejor método” (*Borges* 653).

llevarse la memoria, los recuerdos, los archivos” (129). En otro, Pondolfo pierde completamente la memoria: “[E]stá tratando de unir los distintos componentes del mundo pero sin demasiado esfuerzo, lo que se explica si se considera la mediocre calidad tanto de sus componentes individuales como del conjunto” (127) y Demic construye tumbas artificiales para borrar el presente. Los personajes de esta galería de “raros” comparten la excepcionalidad del fenómeno encarnada también en el “Zarathustra cimarrón y vernáculo” que Borges fabula. Sin embargo, esta anomalía los libera y barbariza identificándolos con la energía animal: “sus compañeros lo encuentran extravagante, diferente; engulle piedritas, camina sobre el fuego, se sienta sobre los huevos, ladra junto a los perros; en el cine no mira la pantalla sino a los espectadores; en la iglesia se duerme; no baja las escaleras como todos, sino que prefiere saltar por la ventana” (127). Lejos de sentir que “el presente era casi intolerable” (OC 488), todo lo experimentan por primera vez, sumergidos en una bestialidad que reproduce, con finísima ironía, el sentido verdadero del cinismo, aquél que descrece de la moral pública y aboga por la desvergüenza solapada de los perros.¹⁷

Sin abandonar el humor refinado de estos relatos breves, Wilcock retoma la idea del caos relacionado con la desconexión de la memoria y con la acumulación excesiva. El procedimiento literario utilizado es la fragmentación, el desparramo de historias que conjuran contra el orden natural de la novela, imponiendo la multiplicidad como forma y la dispersión como objetivo último del sentido. En una propuesta de solapa que podría funcionar como prólogo de *Los dos indios alegres*, se explica la excepcionalidad de esta novela disparatada a la manera de Joyce:

[E]n su conjunto, el relato no presenta esa clase de homogeneidad que vuelve tan valiosa a los ojos contemporáneos la obra de un profesional de la novela, y hace que gracias a los sublimes atributos de la unidad y de la simplicidad la obra en cuestión no sólo logre llamar la atención del lector más obtuso, sino también grabarse en su memoria para siempre, como un todo compacto y diverso. Nada de eso: nuestro laborioso y divergente

17 No sólo se relacionan los textos de Wilcock con el antiguo cinismo griego que despliega su doctrina fuera de la escuela, a través del apotegma y de la anécdota, sino que percibe la actualización cínica de Nietzsche que examina la relación saber-poder articulando una crítica a la modernidad y a la razón instrumental. Wilcock lee esta misma inconsistencia en el contexto ideológico y tecnológico de la postguerra. Para un análisis de las posturas cínicas en los movimientos subversivos actuales, ver Sloterdijk.

trabajo de ensamblaje *no parece en absoluto apto para grabarse en la memoria de nadie*, ni más ni menos que, por poner un ejemplo actual, el horario vigente de los Ferrocarriles del Estado. (291, énfasis mío)

El relato de Funes enfatiza la necesidad de controlar la memoria dispersa y abismal de Ireneo, narrar en un orden calculado “un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso” (OC 490). Wilcock, siguiendo la desmesura de Joyce, se desentiende de las explicaciones y de las habilidades requeridas al lector. Más bien lo desafía exponiéndolo al caos y desarticulando la unidad de la obra:

La obra que aquí presentamos está totalmente dirigida al lector futuro; no en vano ésta se inspira, tanto en el método como en la falta de método, en el ejemplo chino de aquellas vastas recopilaciones clásicas de hechos curiosos, máximas morales, casos históricos reales o fantásticos e ilustraciones de la naturaleza combinados con audacia y presentados, no sin gracia, de cualquier manera. (292)

Esta acumulación caótica remeda el mismo caos de Joyce que es, en definitiva, un atributo de la realidad, aquello que la literatura no puede sino reducir. Borges apela a la síntesis compensada por la inquietante cualidad imaginativa que siempre tiene la ficción (recordemos a Erik Lönnrot, para quien las hipótesis son mucho más complejas e interesantes que la anodina realidad); Wilcock enfatiza la potencialidad de las historias, la intensidad que habita en las imágenes liberadas de una síntesis total. Pero también acentúa el recorte selectivo que hace a la ficción más atractiva ya que los personajes reales, al derivar del caos natural donde los problemas y las relaciones se multiplican simultáneamente, no tienen dramatismo. En este hiperrealismo se encuentra quizá el único reclamo hacia Joyce quien, al incluir los dramas más corrientes del ser humano, termina alejándolo de la ficción, reproduciendo la vida tal cual es: “Así en *Ulysses*, al presentarse todos los dramas posibles, presentes y pasados de Bloom, Bloom desaparece como figura dramática y es un hombre cualquiera” (“*The Golden Echo*” 159). Joyce acierta en traspasar la complejidad a la literatura pero paradójicamente esa colonización acaba con la novela que ya no puede recortar un episodio dramático y llevarlo hasta sus máximas consecuencias. Quizá por esto sus obras no buscan el drama sino la destrucción o culminación de todo un género.

Entre los vicios de Joyce, el exceso que desafía la memoria, la acumulación que pervierte la eficacia de la novela y la voluntad caótica que Borges rechaza enérgicamente, hay todavía una inclinación por lo vulgar que fastidia el juicio estético. Los desmanes del modernismo, exacerbados en la audacia verbal, propulsan la incorporación de lo abyecto que adultera el sentido de la obra: “La parodia es un género transitorio y vil. Joyce al escribir *the snotgreen sea, el mar verde moco*, perjudica la frase el mar azul de vino: cada vez que una persona oye azul de vino, en lugar de sentir su belleza recuerda la frase de Joyce. A Joyce le gusta lo escatológico” (Borges 1407).¹⁸ La queja de Borges ante lo procaz y lo obsceno no reniega del humor, que es para el escritor todo un desafío, sino que nos habla de una distancia que llega a la risa desde el ingenio. Wilcock se desprende del prejuicio genérico. Fascinado por la irreverencia de Joyce que afecta a la estética transgrediendo las normas del decoro, introduce lo abyecto buscando en lo “bajo”, las revistas cursis, el mundo de las estrellas de Hollywood y la ciencia fácil del periodismo de divulgación, el material de sus ficciones. En su metamorfosis italiana, acentúa la perversión grotesca de la abyección. El humor, relacionado con lo vulgar y con la agilidad de la lengua procaz mediadora de las culturas populares, es también propicio al caos. Siempre relacionado con aquello que atrae y rechaza, que seduce y expulsa, lo abyecto recalca en el cuerpo y sus sentidos. Particularmente singularizado en los encuentros sexuales que iluminan las páginas delirantes de *Los dos indios alegres*, lo vulgar se mezcla con la jerga elegante del estilo. Así describe la experiencia de un joven ante la primera visión de los senos de una muchacha:

¡Inolvidable sensación de querer llevarse a la boca algo que se nos escapa de las manos y que por más que lo apretemos no se abolla, como cuando jugaba en la cama con la cámara de aire inflada! Pero no quisiera demorarme en detalles morbosos: para hacerla corta, le arranqué la blusa elegantísima, un modelo de encaje en todo y por todo parecido a una torta almendrada, y ya estaba por apoyar los labios sobre mi nueva fuente de

18 La libertad textual de Joyce que ocupa también el humor obsceno, el lenguaje procaz y la incorporación de lo vulgar, sólo puede ser concebida en Borges como parte de una literatura más íntima, aquella que escribe con Bioy al resguardo de Bustos Domecq, ficción que protege su literatura mayor de los arrebatos paródicos y de la experimentación con la cultura de masas. En este espacio, ambos abandonan la moderación y se permiten el exceso a la manera de Rabelais: “¡Por darnos el gusto, así nos salió el cuento de Santos Vega! Tuvimos que dejarlo inconcluso. No pudimos seguir escribiendo. Asqueados de nuestra obra y de nosotros” (Borges 1118).

nirvana cuando me detuvo el pudor ofendido de la virgen, tal vez porque la había apretado en el punto equivocado. (254)

Para Borges, el humorismo es “un género modesto, condenado a envejecer. Nada se desvanece más pronto que la comicidad” (235). A Wilcock no le importa la perennidad, acaricia la provocación del instante, obedece al humor y practica una resistencia irónica que apunta a copiar técnicas del *slapstick comedy*.¹⁹

Finalmente, la lógica narrativa de Borges esquivada la resonancia persistente de Joyce. A pesar del crédito otorgado en la génesis de “Funes el memorioso”, no hay quizá estilos más opuestos. Los préstamos y la inspiración acaban en la asimilación de la cualidad monstruosa de Ireneo con la desproporción propia de Joyce. Más allá, perseveran el orden, la condensación y la eficacia de la prosa. Si es cierto que Joyce sobrevive en Borges, no es en su producción donde se encuentra con mayor firmeza sino en toda la literatura que lee después (no en vano ya había declarado en 1941 que “Joyce es menos un literato que una literatura” (*Ficcionario* 176), ya que juzga los textos futuros y pasados desde los parámetros establecidos por el *Ulises*. Joyce puede funcionar como precursor, en el sentido en que lo entiende Borges, de Rabelais y Góngora, pero también de otros escritores como Robbe-Grillet o Marechal quienes certifican una apropiación que resulta artificialmente pretenciosa y nociva: “Joyce no comprendió que lo que no debía escribir era una novela. Ojalá la fama de Joyce pase, porque es de veras una calamidad: idiotiza a los escritores y aun los induce a imitaciones lamentables” (*Borges* 822). Desde las formas tradicionales que Borges y Bioy valoran como modelos de lectura y escritura, la innovación de Joyce parece condenada al efímero vuelo vanguardista que es fácil de copiar si se practica el ingenio verbal y la elocuencia retórica: “Si comparamos a Joyce con Kafka, Joyce queda como una especie de Breton o Tzara” (557). Esta afirmación los ubica a los modernos cultores de la vanguardia en una literatura que sólo interesa por la estética.

19 Borges sospecha que los clásicos no entenderían el humor de Laurel y Hardy, Wilcock se sitúa en la renovación moderna y no duda en incorporarlo. No se trata únicamente del juego lingüístico, del humor condensado en el sentido, la parodia con trasfondo político o de la agudeza que requiere la complicidad y el ejercicio de un lector experto (que también practica con una habilidad natural), sino de la ocurrencia directa de la imagen, la broma fácil del cine mudo.

Más allá de los manifiestos artísticos, el canon modernista empieza a expandir su alcance participando de un canon “moderno” que se descalifica por oposición a lo clásico. Esta consideración debe ser pensada como parte del alejamiento de las vanguardias, momento en el que Borges reniega de su pasado ultraísta, una “época vergonzosa” que llega a las letras inglesas vinculadas directamente a Joyce quien, como “chivo emisario de todo el movimiento. Hizo lo mejor que se podía hacer con eso y lo llevó al extremo. Con una estética espantosa escribió sus libros, que por momentos —como el *Ulysses*— son agradables” (*Borges* 592). Los nuevos escritores que acusan una impronta de vanguardia son agrupados en torno a lo “moderno”, una serie que contiene a Faulkner, Eliot, Pound y Beckett. Wilcock termina asociado a esta rama que está dispuesta a la ruptura radical pero que carece de la intensidad, economía y orden kafkianos, por seguir la línea de afinidades que Borges trama, junto a Kipling, Conrad y Wells:

No le digo que nada más tonto o fracasado que *Finnegans Wake*. En cuanto al mismo *Ulysses* podría mostrarse como ejemplo de libro en el que naufraga el autor: aquí y allá, en una página y en otra, flotan restos brillantes. Wilcock, a pesar de ejercer continua y sutilmente su inteligencia, se deja dominar por el snobismo a favor de los modernos: venera a Joyce, a Eliot, a Pound, etcétera. (*Borges* 209)²⁰

En ese juego de inclusiones y exclusiones, Wilcock queda afuera porque radicaliza su fascinación por la vanguardia en una lectura particular que refuerza el absurdo, la mezcla de géneros, el gesto vulgar, los juegos intertextuales, la aceleración verbal y la narrativa caótica. Modos que el *Ulises* diseminó interrumpiendo para siempre la narrativa mayor de Occidente.

Carina González
University of Florida

20 El que habla en esta ocasión es Bioy, hecho curioso que revela un cambio de opinión ya que al comienzo de su relación con Borges cae también bajo el influjo de la “gárrula cascada de Joyce, apenas entendida, de la que se levantaba, como irisado vapor, todo el prestigio de lo hermético, de lo extraño, de lo moderno” (27, énfasis mío).

OBRAS CITADAS

- Balderston, Daniel. "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y de Juan Rodolfo Wilcock". *Revista Iberoamericana* 49 (1983): 743-52.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Barcelona: Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas* (1923-1972). Buenos Aires: Emecé, 1974
- . *Ficcionario. Una antología de sus textos*. Ed. Emir Rodríguez Monegal. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- . "Fragmento sobre Joyce". *Borges en Sur*. 1931-1980. Buenos Aires: Emecé, 1999. 167-69
- . *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- . *Textos cautivos*. Madrid: Alianza, 1998.
- Gamero, Carlos. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- King, John. *Sur: A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge UP, 1986.
- Link, Daniel. *Leyenda. Literatura argentina, cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía, 2006.
- Novillo-Corvalán, Patricia. *Borges and Joyce: An Infinite Conversation*. Londres: Legenda, 2011.
- Pasternac, Nora. *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944*. Buenos Aires: Paradiso, 2002.
- Pellegrini, Marcelo. "De obituarios y vanguardias: Joyce, Funes y el (monstruoso) mapa del lenguaje". *Variaciones Borges* 26 (2008): 45-58.
- Sitman, Rosalie. *Victoria Ocampo y Sur. Entre Europa y América*. Buenos Aires: Lumiere, 2003.
- Sloterdijk, Peter. *Crítica a la razón cínica*. Trad. Miguel Ángel Vega. Madrid: Siruela, 2007.

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

Wilcock, Juan Rodolfo. "Notas. James Joyce: Ulises. (Traducción de
J.Salas Subirat. Editorial Rueda)". *Disco* 4 (1946): 30-31.

---. "The Golden Echo, The Flowers of the Forest, Aspect of Love, por David
Garnett. Ed. Chatto and Windus, Londres". *Ficción* 4 (1956): 157-59.

---. "Frammenti Sceltida da *La Veglia di Finnegans*". *Tutti le opere di James
Joyce*. Comp. G. Debenedetti. Milán: Mondadori, 1961. Vol. III.

---. *El caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

---. *El estereoscopio de los solitarios*. Trad. Guillermo Piro. Buenos Aires:
Sudamericana, 1998.

---. *Los dos indios alegres*. Trad. Ernesto Montequin. Buenos Aires:
Sudamericana, 2001.