

DE OBITUARIOS Y VANGUARDIAS: JOYCE, FUNES Y EL (MONSTRUOSO)
MAPA DEL LENGUAJE

Marcelo Pellegrini

Fragmento sobre Joyce”, el extraño obituario que Borges escribiera sobre el autor irlandés en 1941, posee un todavía más extraño comienzo: “Entre las obras que no he escrito ni escribiré (pero que de alguna manera me justifican, siquiera misteriosa y rudimental) hay un relato de unas ocho o diez páginas que se titula ‘Funes el memorioso’” (*Ficcionario* 175). “Ocho o diez páginas”, nos dice Borges de este texto fantasmagórico, lo que ya despierta nuestras sospechas. Y por si fuera poca la rareza, agrega que ese relato inexistente, condenado — como el joven vanguardista Borges hubiera dicho — a la “nadería” posee un “profuso borrador”, y que “en otras versiones más castigadas” se llama, simplemente, “Ireneo Funes” (175). ¿Existe o no existe el relato? ¿Por qué Borges comienza un obituario sobre un autor europeo con la mención a una hipotética historia sobre un compadrito “normalmente infeliz de Fray Bentos o de Junín”? La primera pregunta es fácil de responder: por fortuna, Borges sí escribió “Funes el memorioso”, uno de sus cuentos más célebres, publicado por primera vez en *La Nación* en 1942. Mi impresión es que al momento de escribir el obituario, Borges ya tenía completo, o por lo menos muy avanzado, el manuscrito de su historia. El hecho de que ambos textos estén separados por tan sólo un año (“Funes el memorioso” indica 1942 como fecha de composición) refuerza esta idea, y me hace pensar que son estrictos contemporáneos, y, más aún, que

se alimentaron el uno al otro en la mesa de trabajo de Borges. La segunda pregunta requiere una respuesta más larga provista no sólo de un examen comparativo de ambos textos, sino, por sobre todo, de un ejercicio crítico dividido en dos partes: la exploración, por un lado, de la teoría del lenguaje y del conocimiento en Borges¹ y, por otro, de la relación que el autor argentino tuvo con las vanguardias. Esto último, aunque en apariencia lejos de los temas más obvios de “Fragmento sobre Joyce” y de “Funes el memorioso”, sustenta ideológicamente esos textos, y es el fundamento de las opiniones del argentino respecto de Joyce, autor a quien, a pesar de sentir distante y hasta ajeno, admiraba profundamente. Algunos ensayos y reseñas de Borges, permeados de ideas sobre el “arte nuevo” y de un lenguaje lleno de neologismos, servirán aquí de herramienta contextual para entender la admirativa distancia que éste mantuvo con el autor del *Ulises*.²

La estrategia de Borges en “Fragmento sobre Joyce” para darle protagonismo a su texto fantasma y postergar lo que tiene que decir sobre el autor irlandés posee otro giro que refuerza aún más lo extraño de su declaración inicial: nuestro autor utiliza todo el largo primer párrafo de ese breve texto para describir con cierto detalle el argumento de su relato inexistente, al punto de darnos una idea bastante cercana a lo que fue el producto terminado. Esto se asemeja, al menos en parte, a lo que hizo en su conferencia sobre Hawthorne, el resumen de un cuento que es un cuento en sí mismo, independiente del original. La diferencia, claro, es que en el caso que nos ocupa aquí se trata no sólo de un texto en apariencia ausente, sino de uno que pertenece al mismo autor, lo que constituiría, en palabras de Pedro Lastra, un caso de “intertextualidad

¹ Cuando hablo de “teoría”, utilizo el término en el sentido más lato posible, es decir, como un conjunto de leyes o postulados que sirven para relacionar determinado orden de fenómenos (en este caso, el lenguaje y su relación con el o los objetos que nombra). Esta consideración la hace un concepto maleable que puede ser redefinido muchas veces y de muchas formas, incluso dentro de las muy variadas lecturas a las que la obra de Borges invita.

² Sobre Borges y el libro *Inquisiciones*, cf. Farías, texto pródigo en información pero altamente tendencioso e ideológico respecto de la obra de Borges.

refleja”.³ Pero no todo termina ahí; al leer el obituario y compararlo con el cuento, notamos entre ellos una coincidencia más velada pero muy significativa: “Funes el memorioso” es, tal como “Fragmento sobre Joyce”, un obituario; el inusual joven de Fray Bentos ya ha fallecido cuando el narrador refiere su relato, que es, en realidad, una nota recordatoria. Él lo dice explícitamente al dirigirse a los compiladores de un volumen de testimonios sobre Funes que es un homenaje de los que lo conocieron a su memoria (en el doble sentido de memoria, claro está: al recuerdo que de él se tiene, y a su hiperdotada capacidad para hacer presentes los hechos del pasado): “Me parece muy feliz el proyecto de que todos aquellos que lo trataron escriban sobre él; mi testimonio será acaso el más breve y sin duda el más pobre, pero no el menos imparcial del volumen que editarán ustedes” (1: 485). Dos obituarios, entonces, por los que discurre, a veces clara, a veces oblicua, una teoría del lenguaje y del conocimiento. Vale la pena, entonces, hacer una comparación entre ambos textos, para luego ver cómo esa teoría es parte de un obituario más grande y ambicioso: el de las vanguardias literarias de comienzos del siglo XX, de las cuales Joyce y Funes son dos curiosos protagonistas.

A pesar de que he dicho que ambos textos pertenecen a una misma categoría genológica,⁴ me referiré ahora, para mayor claridad, a uno como “el obituario” (“Fragmento sobre Joyce”) y al otro como “el cuento” (“Funes el memorioso”). El Funes del obituario tiene una madre planchadora, al igual que el del cuento. En ambos textos, el padre no posee mayor importancia; en el obituario es un rastreador, mientras que en el cuento es o un rastreador o un domador, o un inglés de apellido O’Connor. En el obituario, Funes es un “Zarathustra suburbano y parcial”, y en el cuento es un “Zarathustra cimarrón y vernáculo”. En el obituario es un haragán que se lo pasa todo el día recostado en un catre contem-

³ Cf. Lastra, en donde este autor señala que ese concepto describe “la confluencia [de] textos que proceden del mismo *corpus* del autor [...] esa productividad [...] surge por una suerte de autofecundación de textos [...] que atraen [diversos] hallazgos o posibilidades” (48, subrayado en el original).

⁴ Utilizo el término “genológico” en el sentido que le da Claudio Guillén (141-81).

plando infinitamente las ramas de una higuera o una telaraña; en el cuento, sufrió un accidente al caer de un caballo redomón que lo dejó tullido en un catre, desde donde contempla, también infinitamente, las ramas de una higuera o una telaraña. En el obituario, Funes muere antes de cumplir los veinte años a causa de una congestión pulmonar; en el cuento, deja de existir a los veintiún años por las mismas razones. En el obituario conocemos el reflejo de algunos detalles de su vida, “pobres fechas de su historia”, dice Borges, a saber: “una visita a los corrales, otra al burdel, otra a la estancia de Fulano” (*Ficcionario* 175); en el cuento, la única imagen de Funes que hay antes del accidente es cuando el narrador lo ve por primera vez, de espaldas y corriendo, diciendo, sin consultar el reloj, la hora exacta al “joven Bernardo Juan Francisco” (1: 486). En ambos textos, Funes tiene una memoria prodigiosa, pero mientras en el obituario adivinamos que nació con ella, en el cuento es una habilidad adquirida después del accidente, aunque el hecho de decir la hora exacta en cualquier momento del día constituye su premonición. Tanto en el obituario como en el cuento se nos dice que nosotros “de un vistazo, percibimos tres copas en una mesa; Funes, todas las hojas y racimos que comprende una parra” (estas palabras varían muy poco de un texto al otro). En el obituario, en suma, Funes es un personaje que se percibe un poco más “humano”, tal vez un poco más odioso para los lectores, mientras que en el cuento el narrador nos transmite algo que podríamos llamar su compasión por el desdichado y sobrenatural personaje.

En cuanto a la teoría de Borges acerca del lenguaje y del conocimiento, el obituario y el cuento exhiben diferencias complementarias. En el primero, aparece de manera más bien oblicua a propósito de lo que para Borges es la experiencia de recorrer las páginas del *Ulises*, un libro, nos dice, imposible de leer. Esto tiene directa relación con Funes, el “compadrito mágico” protagonista de la ficción fantasma, de quien dice: “lo indiscutible es que es un monstruo. Lo he recordado porque la consecutiva y recta lectura de las cuatrocientas mil palabras de *Ulises* exigiría monstruos análogos [...] Nadie ignora que para los lectores desprevenidos, la vasta novela de Joyce es indescifrablemente caótica” (*Ficcionario*

176). Los reparos que Borges posee respecto de la novela de Joyce tienen que ver con el caos y el desorden, dos nociones absolutamente ajenas a su concepción de la literatura. Borges admira más bien “la diversidad de estilos” de la novela, y hace un elogio de Joyce diciendo algo que el argentino dijo de muy pocos escritores: “Como Shakespeare, como Quevedo, como Goethe, como ningún otro escritor, Joyce es menos un literato que una literatura. Lo es, increíblemente, en el compás de un solo volumen” (176). El libro, de todas formas, no se puede leer — “Yo (como el resto del universo) no he leído el *Ulises*”, nos confiesa Borges —, pero sí se pueden disfrutar algunas de sus escenas: “el diálogo sobre Shakespeare, la *Walpurgisnacht* en el lupanar, las interrogaciones y las respuestas del catecismo” (176). Funes pertenece, entonces, a la categoría de los “monstruos” que podrían leer con provecho el *Ulises*, es decir, es uno de sus lectores ideales.

En el cuento no hay mención alguna a Joyce, pero podemos entrever ahí la teoría del lenguaje y del conocimiento en Borges. Su parte más sustanciosa se encuentra en la escena en la que toma lugar el alucinante diálogo entre Funes y el narrador (“Borges”), a quien se le revela el prodigio casi intolerable de Funes: su monstruosa memoria. Borges nos dice, al llegar a ese momento, “Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato” (1: 487), palabras que se corresponden casi exactamente con el “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato”, de “El Aleph”, y que marcan el momento en que Borges pasa a describir el punto donde se ven simultáneamente todos los lugares. La memoria de Funes es otra versión del vertiginoso aleph, porque contiene todos los recuerdos rememorados al mismo tiempo (sobre esto volveré más adelante). Ahora bien: esta habilidad de carácter sobrenatural no tendría ninguna importancia si Funes no hubiese intentado elaborar un sistema de enumeración propio, que es lo que llama la atención del narrador. Funes, molesto con el hecho de que “los treinta y tres orientales” requirieran dos signos (33) y tres palabras, quiso que esa expresión requiriera una palabra y un signo. Así, ideó un sistema donde cada palabra tenía “un signo particular, una especie de marca”. Lo que hace Funes es no generalizar unidades, decenas y centenas, sino darle a cada número un nombre particular; lo que resulta de

ese intento es muy parecido a la enumeración caótica vanguardista: “En lugar de siete mil trece, decía (por ejemplo) *Máximo Pérez*; en lugar de siete mil catorce, *El ferrocarril*; otros números eran *Luis Melián Lafinur*, *Olimar*, *azufre*, *los bastos*, *la ballena*, *el gas*, *la caldera*, *Napoleón*, *Agustín de Vedia*. En lugar de quinientos, decía *nueve*” (1: 489). Luego de esta descripción, el narrador nos recuerda que John Locke, en el siglo XVII “postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera nombre propio” (1: 489); Funes intentó algo parecido, pero le pareció un proyecto ambiguo y “demasiado general”, porque él no sólo recordaba cada cosa del universo que había visto, sino que recordaba todas las veces que la había visto. Hacer un catálogo de esos recuerdos hubiera sido una tarea infinita y tautológica.

Los proyectos recién descritos (un vocabulario infinito para la serie natural de los números, el catálogo inútil de todos los recuerdos) son, en palabras del narrador, “insensatos, pero revelan cierta balbuciente grandeza” (1: 489-90). Esta es una consideración análoga a la que Borges tenía sobre Joyce, susceptible de adivinarse al leer el obituario. El imposible *Ulises* y el aún más imposible *Finnegans Wake* son grandes proyectos fallidos que revelan un intento heroico y un resultado banal. Aquí es, precisamente, cuando podemos comenzar nuestra especulación: si el proyecto de Joyce, como nos dice Borges en el obituario, requiere para su lectura un monstruo de la magnitud de Funes, digamos entonces que el joven de Fray Bentos es una creación de Borges de reflejos joyceanos, un hipotético personaje sacado del *Ulises* y puesto a vivir en el Uruguay, una especie de *ilustración ejemplar* del mismo. Un indicio que Borges nos entrega al respecto es el hecho de que el desconocido padre de Funes haya sido un inglés de apellido irlandés, el señor O'Connor, lo que haría del joven memorioso un hipotético ciudadano de las islas británicas (al menos es una posibilidad, porque recordemos que el padre también pudo haber sido un rastreador o un domador no británico). Borges, al escribir el obituario de Joyce, ideó al memorioso oriental a manera de *exemplum* del fallido proyecto estético de este autor, a quien consideraba el escritor más grande de la vanguardia.

¿De dónde vienen estas ideas? ¿Por qué Borges decidió hacer una ilustración más bien oblicua de sus reparos frente a Joyce? Y por último, ¿por qué en esta ilustración abundan los textos ausentes o hipotéticos, las elipsis y las pausas? Las respuestas a esas preguntas yacen en ese vasto territorio literario de comienzos del siglo XX, del cual Borges fue testigo y parte, conocido con el nombre genérico de *vanguardia*. En el caso de la lengua castellana, el mapa de ese ámbito puede acotarse –siempre de manera provisoria- a los años que van de 1918 a 1938. Borges, nacido en 1899, se inició en la vida literaria en medio de esa masiva ansia de renovación y originalidad, y participó en ella como integrante fundador del “Ultraísmo”.

Un libro que revela la actitud militante del joven Borges es *Inquisiciones*, su primer conjunto de ensayos, publicado en 1925. Libro combativo: cada una de sus páginas exuda afán de originalidad y ganas de situarse como el “poeta fuerte” de la escena literaria argentina y, por qué no, de la lengua castellana.⁵ Casi todas sus opiniones carecen de dudas, porque el joven Borges es un iconoclasta agudo e inteligente. Ahí, los neologismos y los arcaísmos –no importa lo nuevo o lo viejo en este caso, porque en manos de un vanguardista ambas categorías poseen el mismo estatuto de extrañeza- como “prefación”, “viajadores”, “grabazones”, “ardimiento”, etc., aparecen por todas partes. No es extraño que el inquieto líder de la literatura joven de su país, el lector atento a las novedades de todas las regiones, incluyera en ese libro un ensayo sobre el *Ulises* de Joyce, publicado apenas tres años antes. Borges se declara, al comienzo de esas páginas, como “el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce” (*Inquisiciones* 23). Su admiración es evidente, pero se vislumbran ya los reparos que se harán más explícitos en el obituario de 1941. También dice que no ha leído por entero el libro (“Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo

⁵ Utilizo el término “poeta fuerte” de manera un poco más libre que Harold Bloom (cf. *The Anxiety of Influence*). En estas páginas, “poeta fuerte” quiere decir un autor –en prosa o en verso- que desea inventar e imponer en su ámbito cultural un lenguaje nuevo. Para una aplicación del rótulo en ese sentido, cf. el ensayo “The Contingency of Language”, de Richard Rorty (3-22).

practicado solamente a retazos" (23), pero admira el hecho de que sea "millonario de vocablos y estilos" (27). Un aspecto clave para Borges es la relación del *Ulises* con la realidad que nombra: "Su tesonero examen de las minucias más irreducibles que forman la conciencia, obliga a Joyce a restañar la fugacidad temporal y a diferir el movimiento del tiempo con un gesto apaciguador" (26). El problema del tiempo en la escritura, y cómo ésta representa la realidad, son ya en la década del veinte una de sus más grandes preocupaciones estéticas; la obra de Joyce le da a Borges la oportunidad para expresarse al respecto:

En las páginas del *Ulises* bulle con alborotos de picadero la realidad total. No la mediocre realidad de quienes sólo advierten en el mundo las abstraídas operaciones del alma y su miedo ambicioso de no sobreponerse a la muerte, ni esa otra realidad que entra por los sentidos y en que conviven nuestra carne y la acera, la luna y el aljibe. La dualidad de la existencia está en él: esa inquietación ontológica que no se asombra meramente de ser, sino de ser en este mundo preciso, donde hay zaguanes y palabras y naipes y escrituras eléctricas en la limpidez de las noches. En libro alguno [...] atestiguamos la presencia actual de las cosas con tan convincente firmeza. (26-27)

Vemos en este texto también la admiración por la escena en el lupanar (mencionada en el obituario), que aquí Borges llama "burdel" (27), y por los logros lingüísticos del escritor irlandés, quien, como tal, logra sacudir a fondo las letras inglesas, en la mejor tradición de otros autores de su país (Swift, Sterne y Shaw son los ejemplos favoritos de Borges al respecto). Sin embargo, persiste la idea de que es un libro imposible de leer; a propósito de esto, Borges hace una comparación final que no puede ser más que una declaración de principios literarios, y, sobre todo, de insalvable distancia:

Joyce es audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos. De aquí a diez años -ya facilitado su libro por comentaristas más tercos y más piadosos que yo- disfrutaremos de él. Mientras, en la imposibilidad de llevarme el *Ulises* al Neuquén y de estudiarlo en su pausada quietud, quiero hacer más las decentes palabras que confesó Lope de Vega acerca de Góngora: "*Sea lo que fuere, yo he de estimar y amar el divino ingenio deste Cavallero, tomando del lo que*

entendiere con humildad y admirando con veneración lo que no alcanzare a entender." (28, subrayados en el original)

Irónico fin, como podemos ver, en donde Góngora y Joyce son los maestros del retruécano y, por lo tanto, del aburrimiento. Desde la primera lectura que Borges hiciera del *Ulises* aparecen los reparos. ¿Cómo es posible que el maestro de las vanguardias, comparado por Borges con Gómez de la Serna, un prosista que admiraba mucho, fuera un escritor imposible y hasta aburrido? La respuesta está en el hecho de que, a pesar de su vanguardismo militante, Borges siempre tuvo una concepción del lenguaje mucho más modesta y filosóficamente más clara que muchos de sus compañeros de ruta. El lenguaje no podía –no puede– representar la realidad por completo. Esto se corresponde exactamente con lo que nuestro autor pensaba al escribir su obituario sobre Joyce y concebir a Ireneo Funes. A esto debemos agregar que, a comienzos de los años cuarenta, Borges venía de vuelta de las vanguardias ("la equivocación ultraísta", dijo refiriéndose a su militancia estética de los años veinte); nada le era más ajeno ahora que el Creacionismo de Huidobro, y, ya fuera del ámbito hispánico, que los poemas simultaneístas de Pound o los caligramas de Apollinaire. Tampoco le llamaban la atención autores como André Breton o, incluso, T. S. Eliot, a pesar de que admiraba algunos de los textos críticos de éste último.⁶ Todos ellos, de una forma u otra, querían nombrar y representar la realidad hasta las últimas consecuencias, algunos, incluso, de manera simultánea. Un ensayo revelador a propósito de estos reparos es "La paradoja de Apollinaire", recogido por Emir Rodríguez Monegal en *Ficcionario* (218-21) y publicado por primera vez el año 1946 en la revista *Anales de Buenos Aires*. Además de su general desprecio por las letras francesas, de las que dice que constan sólo "de escuelas, manifiestos, generaciones, vanguardias, retaguardias, izquierdas o derechas, cenáculos y referencias

⁶ Cf. la nota que Borges le dedica al autor de *The Waste Land* en *Textos cautivos* (142-43), fechada el 25 de junio de 1937, donde, en el último párrafo, dice: "Eliot -a veces lóbrego y deficiente en el verso, como Paul Valéry- es, como Valéry, un prosista ejemplar. El volumen *Selected Essays* [...] abarca lo esencial de su prosa. El volumen ulterior, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* [...] puede ser omitido sin mayor pérdida."

al tortuoso destino del capitán Dreyfus" (218), agrega, citando a Schopenhauer, que "la mayor imperfección del intelecto humano es su carácter sucesivo, lineal, su encadenación al presente; venerar esa imperfección es un desdichado capricho. Guillaume Apollinaire lo abrazó, lo justificó y lo predicó a sus contemporáneos" (219). Si reemplazamos "intelecto" por "lenguaje" (una movida en el tablero del conocimiento que Borges no desaprobaba), estamos en el centro del problema: el lenguaje (constructor del intelecto y su sinécdoque) es sucesivo y lineal; hacer de eso un proyecto estético, venerar esa imperfección, acarrea el fracaso inherente del deseo de ser moderno o novedoso, y trae consigo ciertos peligros que para Borges tenían un peso específico, como dice en "La paradoja de Apollinaire":

Esos peligros eran reales; hoy como ayer, el valor general de la obra de Apollinaire es más documental que estético. La visitamos para recuperar el sabor de la poesía "moderna" de los primeros decenios de nuestro siglo. Ni un solo verso nos permite olvidar la fecha en que fue redactado, falta en que no incurrieron, digamos, los coetáneos trabajos de Valéry, de Rilke, de Yeats, de Joyce... (Quizá, para el porvenir, el único fin de la literatura "moderna" sea el insondable *Ullises*, que de algún modo justifica, incluye y supera a los otros textos.) (218)

La posición de Borges es más que clara. La vanguardia ha fracasado, pero de ella podemos salvar ciertas obras, la de Joyce en primerísimo término. El carácter sucesivo del lenguaje, como adelanté páginas atrás, reaparece en "El Aleph", cuento publicado por primera vez en septiembre de 1945 en la revista *Sur*. Dice el narrador ("Borges", tal como en "Funes el memorioso"), cuando intenta describir el punto de "intolerable fulgor" donde el universo se presenta simultáneo con todos sus más mínimos detalles, que "Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato" para agregar, inmediatamente, "empieza, aquí, mi desesperación de escritor" (1: 624). ¿Cuál es esa desesperación? Es la imposibilidad del lenguaje para representar ese mundo vertiginoso donde todo sucede al mismo tiempo, porque, como el mismo narrador señala, "[l]o que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré" (1: 625). Ese

“algo” es, precisamente, lo único que tenemos; es la obra misma, lo que podremos leer, es *nuestro aleph*, la pequeña porción de mundo que extraemos de la contemplación de la simultánea realidad. La teoría de Borges acerca del lenguaje es nada más ni nada menos que una consideración filosófica sobre los límites del lenguaje, presente también en “Funes el memorioso” en el momento en que el narrador arriba, tal como en “El Aleph”, “al más difícil punto de mi relato” justo cuando se propone describir la imposible memoria simultánea e intolerable del joven de Fray Bentos (el aleph de su memoria) con un material (el lenguaje) sucesivo y lineal, es decir, limitado.

El proyecto de Joyce es imposible por las mismas razones: describir el ciclo de un solo día en la ciudad de Dublín con sus calles, sus rincones, sus bares, sus rumores, sus colores y olores, todo en exacta correspondencia con la realidad, todo sucediendo al mismo tiempo. Hacerlo sería construir un mapa verbal de Dublín que fuera del tamaño de Dublín, es decir, sería dar con la ciudad misma de Dublín, testigo de las aventuras de este Ulises irlandés cuya memoria de palabras a manos de Joyce es infinita y caótica. Nombrar la ciudad de esa manera no es generalizar descripciones o categorías, es rendirse, como Apollinaire, a la sucesión del lenguaje (o del intelecto); no es decir, por ejemplo, “en esta esquina hay una casa de color marrón”; es, más bien, mencionar *la* casa particular y *el* color marrón que le corresponde con todas sus características, únicas e irrepetibles, y describirla con tal detalle que esa descripción sería la casa real. Funes sufre del mismo deseo: “No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)” (1: 490). Esto muestra la mítica capacidad memoriosa de Funes, pero revela una limitación equivalente a la del lenguaje y, por extensión, a la del proyecto vanguardista. De esto se deriva algo de gran importancia: Funes, “solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso” (1: 490), “no era muy capaz de pensar”, porque “pensar es olvidar diferencias, es generalizar,

abstraer" (1: 490). El lenguaje (sinécdoque del intelecto que piensa, recordemos) realiza la misma operación: establece categorías, grupos de cosas, lugares e ideas dentro de una serie limitada de signos que se conocen como el abecedario. La teoría de Borges postula que toda descripción de la realidad está sujeta a generalizaciones y abstracciones; Funes y Joyce militan en el campamento contrario a esa idea. Para Borges, el novelista irlandés posee una limitación equivalente, cuando señala en el obituario que "A falta de la capacidad de construir [...] gozó de un don verbal, de una feliz omnipotencia de la palabra, que no es exagerado o impreciso equiparar a la de *Hamlet* o a la de *Urn Burial*" (*Ficcionario* 176). Funes, poseedor de una omnipotencia de la memoria que no es exagerado o impreciso equiparar con el mundo entero, tampoco posee "capacidad de construir" una idea. El personaje de raigambre joyceana podría leer el libro que habita y memorizarlo palabra por palabra, pero no puede ver en él una novela, porque tampoco ésta, en realidad, lo es.

Sin embargo, a pesar de las distancias de Borges, la figura de Joyce aparece y reaparece en su obra como el ejemplo más valioso de la vanguardia. Funes también posee ese estatuto para el autor argentino. Admira en ambos, quizás, la dimensión heroica de su empresa. Borges dedicó ensayos y notas diversas a Joyce, como también dos poemas, ambos publicados en el libro *Elogio de la sombra* (1969). Un Borges ya anciano y famoso visita nuevamente el territorio Joyce, y se consagra a su admirativa contemplación memoriosa. En uno de esos poemas, titulado "Invocación a Joyce", las desilusiones de Borges respecto de la vanguardia son claras: "Fuimos el imagismo, el cubismo,/ los conventículos y sectas/ que las crédulas universidades veneran". Luego, el hablante no se demora en decirle a la sombra de Joyce que, mientras estos hombres jugaban "a ser el primer Adán", "Tú [...] forjabas/ en las ciudades del destierro que fue/ tu aborrecido y elegido instrumento,/ el arma de tu arte, erigías tus arduos laberintos,/ infinitesimales e infinitos,/ admirablemente mezquinos,/ más populosos que la historia" (2: 382). Ahí tenemos también el poema "James Joyce", escrito en Cambridge, Massachusetts, en 1968, donde el hablante, tal vez pensando en el *Ulises*, proclama: "En un

día del hombre están los días/ del tiempo, desde aquel inconcebible/ día inicial del tiempo”, para luego agregar que “Entre el alba y la noche está la historia/ universal” (2: 361). Hacia el final de su obituario, Borges dice algo muy similar a lo que leemos en este poema: “es lícito inferir que para Joyce, todos los días fueron de algún modo secreto el día irreparable del Juicio; todos los sitios, el Infierno o el Purgatorio” (*Ficcionario* 177). Un día que es todos los días y que es, así, el tiempo, un episodio que es la historia universal; esa es la enseñanza que nos deja Joyce, según Borges. El mapa de la realidad (o uno más modesto como el de Dublín o Fray Bentos) no puede reproducirse exactamente con palabras a menos que el resultado sea una monstruosa cartografía, una quimera cuya terrorífica cara nos hace, simultáneamente, reír y desesperarnos. Funes, esa creación joyceana, es la fábula criolla de la modernidad estética que trae consigo la moraleja de su fracaso; su obituario, tal como el de Joyce, es el obituario de las vanguardias, una fúnebre (*¿funesta?*) celebración de su imposibilidad.

Marcelo Pellegrini
University of Wisconsin-Madison

OBRAS CITADAS

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Borges, Jorge Luis. *Ficcionario*. Comp. Emir Rodríguez Monegal. 1985. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Inquisiciones*. 1925. Madrid: Seix Barral, 1994.
- . *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- . *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar” (1936-1939)*. Barcelona: Tusquets, 1986.
- Fariás, Víctor. *Las actas secretas. Inquisiciones y El idioma de los argentinos, los otros libros proscritos de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Anaya & Mario Muchnik, 1994.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985.

Lastra, Pedro. *Relecturas hispanoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1985.

Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.