

## El escritor irlandés y la tradición

La palabra tradición tiene una etimología curiosa. "Traditio" en latín significa transmitir, legar. Pero el regalo de la tradición no puede ser rechazado, es un regalo que obliga. Su significado se vincula así al de obediencia, o mandato. Determinar cuál es la tradición literaria (nacional, por ejemplo) se vuelve una tarea de máxima importancia, porque ésta determinará qué se puede y qué no se puede escribir (y por lo tanto qué puede y qué no puede existir) en un determinado espacio geográfico, mental y emocional. En *El escritor argentino y la tradición* Borges examina el problema, enuncia respuestas anteriores (nuestra tradición es la gauchesca, o es la literatura española, o no tenemos tradición y acabamos de nacer, venimos de la nada) para finalmente proponer la suya: nuestra tradición es toda la literatura occidental. Esta es la definición que le permite a Borges la libertad de ser Borges, es decir, la de escribir la obra de Borges. Borges no quiere escribir únicamente gauchesca, aunque lo hizo; no quiere escribir *La gloria de Don Ramiro*, no quiere renunciar al *Beowulf*, a Coleridge, a Stevenson y Kafka. La operación de Borges es más compleja y más inteligente que la habitual alternativa de escribir desde la tradición/escribir contra la tradición: ambas suponen a la tradición como ya dada; el conservador la respeta, el innovador o rebelde la rechaza. Pero Borges va más lejos, cuestiona directamente la idea determinista de la tradición que ambas posturas antagónicas comparten. Según él, la tradición no nos determina, podemos escribir libremente y todo lo que escribamos bien pasará a formar parte de la tradición literaria argentina. Borges está mostrando que un escritor *elige* la tradición que más le conviene. De hecho, Borges ni siquiera se limita a sus propios postulados, ya que es indudable que su obra incorpora no sólo la literatura occidental sino también la oriental a nuestra tradición: "Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara." (1)

Una idea - una perversión - similar anida en el seno del insospechable ensayo de T.S. Eliot "La tradición y el talento individual". La tradición, afirma el poeta norteamericano vuelto inglés "no puede heredarse, y quien la quiera deberá obtenerla tras muchas fatigas. Implica, en primer lugar, el sentido histórico [...]; y el sentido histórico implica una percepción, no sólo de lo que en el pasado es pasado, sino de su presencia. Y más adelante, en una frase que lo convertirá en precursor del Borges de "Kafka y sus precursores": "lo que ocurre cuando se crea una obra de arte es algo que les ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron. Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que es modificado por la introducción de la obra de arte nueva." Y también "quienquiera que haya aprobado esta idea del orden, de la forma de la literatura europea, de la literatura inglesa, no encontrará absurdo que el pasado sea alterado por el presente, así como el presente está orientado por el pasado"(2). La tradición no es nunca el pasado sin más, sino aquella parte del pasado que está viva en el presente, y son los poetas del presente los que en cada generación deciden qué parte del pasado reviven y cuál dejan morir. Basta el olvido de una generación para que una obra determinada desaparezca de la tradición (con la posibilidad, por supuesto, de reaparecer en alguna generación siguiente): la lógica de la tradición no es acumulativa; es una selección que por así decirlo se hace siempre desde cero, un proceso continuo (el proceso de la tradición) y no un objeto o un cuerpo fijo de textos al que cada nueva generación agregaría lo suyo.

Esta idea de tradición como reescritura constante del pasado literario (de la literatura anterior) nos vuelve necesariamente al Borges de "Pierre Menard autor del Quijote", donde se examina la aparente paradoja de que "para cambiar la tradición basta con repetirla, para repetirla hace falta cambiarla". Resulta tentador relacionar esta idea con el otro significado contenido en la etimología de la palabra tradición: el de traición. Ambos se conectan a través de la idea de entrega. Se entrega un legado, se entrega una ciudad o información al enemigo. James Joyce, el traidor íntegro de todos sus legados, había aprendido, en la historia y la literatura de su país, y en su vida personal, que la traición es la forma más alta de la lealtad.

¿Con que tradiciones contaba Joyce para elegir? Por un lado, la antigua tradición céltica irlandesa, escrita en gaélico, correspondiente al período en que Irlanda era uno de los centros culturales de Europa, y de alta gradación patriótica por ser previa a la ocupación inglesa y a la imposición de su cultura: un origen, un pasado irlandés "puro" (la tradición perfecta rechaza la hibridación) e insospechable del cual agarrarse.

La segunda opción era la tradición inglesa, sustentada por el prestigio de sus grandes nombres (Chaucer, Shakespeare, y más) y la fuerza efectiva de una ocupación de casi ocho siglos. La lengua del enemigo, la lengua impuesta, la lengua que se levanta sobre el cadáver del gaélico (que tras una resistencia de siglos se extingue irremediamente y llega prácticamente muerto a los oídos de este autor) es ahora la lengua de Irlanda, extranjera y materna, "tan familiar y tan extraña" como la define Stephen Dedalus en el *Retrato del artista adolescente*. En este tiempo, además, se ha escrito una literatura irlandesa en inglés que ha pasado a formar parte de la "gran tradición" de la literatura inglesa: Swift, Goldsmith, Burke, Sterne, Wilde, Shaw, por mencionar sólo algunos nombres; elegir la tradición inglesa no implica para Joyce renunciar a una forma de tradición propia. Además, la polarización entre lo irlandés y lo inglés es vista por Joyce como un dilema paralizante ante dos servidumbres: sumisión al patriotismo o al colonialismo, con el agravante de que la primera implica necesariamente la servidumbre a la iglesia Católica, dueña del espíritu de Irlanda como Inglaterra lo es de su cuerpo.

Por último, queda el camino de rechazar la doble insularidad y situarse en la perspectiva más vasta de la literatura europea. La postulación por el joven Joyce, contra todos sus contemporáneos, del drama realista de Ibsen como modelo literario, su temprano y definitivo exilio continental europeo (que rompe con el tradicional dilema "pudrirse en Irlanda - huir a Inglaterra" de sus predecesores), la multitud de lenguas en las que lee (las lenguas principales de Europa serán tan suyas como el inglés) y en las que finalmente escribe, señalan claramente que ésta fue la opción tomada. Pero como es característico en un autor que, como señalara Richard Ellmann "enfrentado a dos alternativas, siempre elegía ambas", lo hace sin ignorar o rechazar las dos anteriores.

La antigua literatura céltica, es verdad, no la encuentra Joyce como tal, sino a través de la versión que de ella dieron los poetas del llamado "revival céltico", con Yeats a la cabeza. La empresa de este grupo era dotar al país de una identidad propia, homogénea, anterior a las divisiones que la situación colonial había introducido y perpetuado (Yeats mismo era un producto de esta división: políticamente un patriota revolucionario pero en términos de identidad de origen angloirlandés y protestante, como gran parte de los escritores e intelectuales de la Irlanda ocupada); pero el método no deja de ser paradójico: consistía en reescribir la tradición céltica en inglés: es decir, para recuperarla se la traicionaba, traduciéndola a la lengua que la había reemplazado. Joyce satiriza esta concepción y revela sus contradicciones en dos momentos del *Ulises*; una cuando el inglés Haines habla gaélico a una campesina irlandesa, y ella piensa que es francés; la otra cuando aquél se pregunta por la

obsesión de Stephen Dedalus con el infierno, cuando no hay rastros de él en los antiguos mitos irlandeses – evidenciando así el absurdo de una definición de la cultura irlandesa que pretende saltarse quince siglos de catolicismo. La conclusión parece clara: el celtismo desarrollado como símbolo nacionalista termina convertido en folklorismo para consumo del invasor, una definición del nativo que tranquiliza la conciencia del antropólogo imperial, temeroso de que las diferencias esenciales sean licuadas por la buena o mala convivencia cultural. Pero nada se pierde del todo: los revivalistas (la misma palabra lo anuncia) mostraron que a falta de un pasado utilizable, es posible escribirlo a medida. La necesidad de sentirlo como efectivamente existente, como formando parte de un presente que aparece como demasiado débil para dar forma al pasado, llevó a Yeats y su grupo al misticismo, a exploraciones ocultistas de las regiones platónicas donde la vieja Irlanda nunca había desaparecido, y a considerar la actual como mala copia, caída. Joyce lo entendió a su manera, aristotélica y materialista: cuando Stephen, al final del *Retrato*, está listo para iniciar su exilio europeo, escribe en su diario: "parto para forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza".

Joyce postula que la traición se halla en el centro de la historia irlandesa, política y cultural; desde el usurpador que en el siglo XII solicitó el apoyo de Inglaterra para reemplazar al legítimo rey, hasta la traición de la que fue objeto el mayor líder irlandés del siglo XIX, Parnell, a manos del clero y el pueblo de Irlanda. Si no hay nada más irlandés que traicionar a Irlanda, Joyce se convertirá en el traidor máximo: rechaza la lengua, el nacionalismo, la religión católica, y al traicionar a los traidores, se vuelve leal. Traduce toda su cultura a una lengua nueva, y al hacerlo, le da una lengua propia. La traición es lo opuesto del mero rechazo o indiferencia: el traidor queda para siempre pegado a su objeto, y la culpa es el motor de su producción. La complejidad y la ambición de la obra de Joyce sólo pueden entenderse como la tarea de alguien que, habiendo traicionado todas sus tradiciones (familiar, nacional, lingüística, religiosa) decide reconstruirlas por entero. Joyce, el exiliado voluntario, crea a Irlanda para reemplazar a la Irlanda inexistente que había abandonado. La diferencia no se establece entre traidores y leales, sino entre traidores íntegros y traidores veletas. A estos últimos pertenece Buck Mulligan, amigo desleal y antagonista de Stephen, que aparece en esa novela como una versión degradada de Wilde: es el escritor irlandés como bufón al servicio de la corte inglesa y perro perdiguero del *sahib* Haines, al que invita a permanecer en la torre de la que Stephen es expulsado. Antes de Joyce a lo más que podía aspirar un escritor irlandés era a insertarse en la gran tradición de la literatura inglesa: Mulligan es el término de una larga lista que incluye a los autores irlandeses antes mencionados, que suponían un triunfo ser aceptados como parte de la cultura dominante (que se vengaba de ellos cuando traspasaban ciertos límites, como sucedió con Wilde, que no sólo sufrió por homosexual sino también por irlandés). Joyce se propone algo más enorme que todos ellos. Primero, dominar la lengua dominante, agotar no sólo las posibilidades del estado actual de la lengua sino también manejar todos los estados históricos del inglés literario y escribir en todos ellos, poniéndose como antagonista nada menos que a Shakespeare (3), y una vez que ha logrado manejar la lengua del amo mejor que el amo mismo, quitársela. Después de *Ulises* los escritores ingleses se dan cuenta de que han perdido su bien más preciado, ese derecho de nacimiento que hasta entonces había sido suyo sin esfuerzo: la relación familiar con su lengua. Deberán aprenderla de nuevo, como si fuera ajena, y deberán aprenderla de sus propios bárbaros (cada cultura construye sus bárbaros), sus sirvientes, los irlandeses. Una inversión tal de las relaciones materiales sólo es posible en el campo de la cultura, que como es frecuente en los países colonizados, se ve ante la obligación y la oportunidad de crear lo que no está presente en la realidad política, social, económica: si

se trata de un reflejo (como supone la teoría literaria marxista clásica) es un reflejo invertido: la cultura suministra aquello que no está presente en las condiciones materiales de vida.

Para los ingleses hubiera sido mas fácil de aceptar si *Ulises* hubiera sucedido en Estados Unidos, la humillación hubiera sido menor. Pero no podía haber sucedido nunca en Estados Unidos. Los norteamericanos se contentaron con desarrollar una lengua propia, independiente de la inglesa, y cuando se metían con Inglaterra y su lengua, lo hacían, como Eliot, sumisamente, pidiendo ser acogidos en esa cultura que estaba suficientemente lejos de la dominación efectiva para dignarse graciosamente a ejercer la dominación simbólica del prestigio, a través de la siempre latente magia del origen. Los irlandeses en cambio no podían darse el lujo de ser culturalmente independientes, fueron colonia hasta 1922. Un escritor como Joyce sólo podía surgir en un país como Irlanda, y el imperialismo de su imaginación era la contraparte necesaria del sometimiento de su lugar de origen (que ni siquiera podía definirse a sí mismo como país, nación, raza). El *Ulises* es el presente griego de Irlanda al imperio británico, el caballo de Troya que una vez adentro de las murallas de su literatura, la destruirá (quizás por esto, no sólo por la obscenidad, Inglaterra fue uno de los últimos países, junto con Irlanda, en dejarlo entrar). Publicado en 1922 no en Londres o Dublín o Nueva York sino en París, su difusión es contemporánea a la decadencia del Imperio Británico; *Finnegans Wake*, publicado en 1939, anuncia su disolución. *Finnegans* es el resultado necesario de la inercia (hablo de inercia en el sentido que le da la física, por ejemplo la de una locomotora en movimiento) del proyecto joyceano: si en *Ulises* terminó con la lengua inglesa, en *Finnegans* lo que desaparece es la idea misma de lengua nacional, o de lengua a secas. Jamás la literatura se independizó de tanto.

La relación de Joyce con la tradición de la literatura inglesa da su forma al capítulo 14 de *Ulises*, el llamado "El ganado del sol". En él, Joyce describe el nacimiento de un niño en la maternidad, en un estilo cambiante que atraviesa todos los estados históricos de la prosa literaria inglesa, desde las crónicas latinas y la prosa anglosajona (óvulo y espermatozoide, respectivamente) y luego creciendo como un embrión que atraviesa distintos estados: Sir John Mandeville, Sir Thomas Malory, Milton, Bunyan, Samuel Pepys, Defoe, Swift, Sterne, De Quincey, Dickens hasta el nacimiento de una nueva lengua, la lengua del s. XX que anticipa la lengua inventada del *Finnegans Wake*. ¿Que está haciendo Joyce sino apropiarse de la tradición del amo, y apropiándose de ella de la única manera que siempre ha habido, es decir reescribiéndola? Todos estos autores, muestra Joyce, no son sino etapas de una evolución que culmina - en Joyce mismo. Anthony Burgess afirma que este es un "capítulo de autor"(4). Si esto es aceptado, de qué es autor Joyce resulta fácil de adivinar: de toda la literatura que lo ha precedido.

Eric Hobsbawm, en su ensayo "Inventando tradiciones", nos advierte que las "tradiciones que aparecen o proclaman ser antiguas con frecuencia tienen un origen reciente y algunas veces son inventadas"(5). Encuentra en ellas una función conservadora, la de legitimar el presente estableciendo continuidades con el pasado histórico; la de suplir, en las sociedades modernas donde el cambio y la ruptura son la norma, la ilusión de una identidad y una normatividad ininterrumpida desde el pasado, constante generación a generación, como en las sociedades tradicionales. No sólo la continuidad con el pasado puede ser artificial, sino el pasado mismo, muchas veces postulado o inventado para que tal continuidad pueda ser establecida: lo único real, en todo caso, es el presente, y si el pasado no ofrece coherencia con éste y la coherencia debe ser mantenida, será necesario reescribirlo (como se hace sistemáticamente en el mundo de *1984* de George Orwell). La continuidad sin fisuras que la tradición intenta establecer con el pasado es siempre una ficción sedativa, sanciona el presente

mostrando que pertenece al ámbito de lo mismo y nunca de lo otro, de lo repetido y no de lo nuevo; y el encuentro con el pasado reviste la forma ideal de la contemplación en un espejo donde uno puede a lo sumo ser más joven pero nunca otro. El verdadero encuentro con el pasado, en cambio, es otra cosa, no siempre tan tranquilizadora.

Es en otro autor irlandés, que además de a Joyce ha tenido tiempo de leer a Proust, que encontramos una ilustración de lo que de terrible y desestabilizador puede tener este encuentro. Samuel Beckett, en *La última cinta de Krapp*, nos presenta a un viejo solitario, acabado, que alguna vez quiso ser escritor, ejecutando el ritual de escuchar el diario que ha ido grabando a lo largo de su vida. El desconocimiento que experimenta, al confrontarse con aquel que alguna vez fue, llega hasta el extremo de obligarlo a buscar en el diccionario palabras que alguna vez usó, tal como "viduity" (viudez). Luego, al grabar en una nueva cinta sus impresiones, dice: "acabando de escuchar a ese pobre cretino que tomé por mí hace treinta años. Difícil creer que fuese estúpido hasta ese extremo. Gracias a Dios, por lo menos todo eso ya pasó.(9)" El encuentro con el pasado, en *Krapp*, es algo radicalmente distinto de la memoria: la memoria, al menos la memoria voluntaria, es una hipótesis retrospectiva en constante reformulación, es lo que reconstruye el pasado a partir del presente, buscando las continuidades, la coherencia, modificando y recreando al que fui para que no entre en conflicto con el que soy, para explicarme, para justificarme, o al menos para asegurarme que sigo siendo yo. El encuentro con una foto, una anotación en un diario, o la súbita, arrolladora irrupción de la memoria involuntaria, como en Proust, puede tener dos efectos: el de un reconocimiento que tiene la fuerza de una revelación, en el cual el que fui irrumpe en el presente y resulta en un desconocimiento del que soy, hasta llegar a desplazarlo o anularlo (como a veces en Proust); o por el contrario un desagrado, un rechazo del yo pasado, la certidumbre de "yo - el yo que ahora soy - no puede haber sido, también, ése" (como en *Krapp*). En cualquiera de los dos casos, sea la experiencia gozosa o perturbadora, lo que ocurre es una fisura, un quiebre de la identidad que la memoria existe para preservar (si la memoria no estuviera realizando constantemente esta tarea de reescribir nuestro pasado, la pluralidad de todos los sujetos que fuimos terminaría por anular nuestra identidad, en una fragmentación del yo cercana a la psicosis). Pero también la memoria puede convertirse en una cárcel, escribiendo siempre la misma historia, obligándonos a mantener al yo sujeto a ciertas variables más allá de las cuales no podrá ser mantenido el imperativo de coherencia, o la falsa conciencia coherente de una realidad de fragmentos incompatibles. Si descubrimos en el pasado un yo más gozoso, si el vértigo del extrañamiento llega a trocarse en alivio y sensación de liberación, lo será a cambio de que aceptemos modificar el yo actual y futuro para hacerlo coincidir con ese yo pasado que hemos redescubierto.

¿Es posible extrapolar estas cuestiones referidas a la conciencia individual a fenómenos colectivos como la herencia cultural, reemplazar memoria por tradición y el descubrimiento de los documentos de nuestro pasado individual olvidado por el descubrimiento de los documentos de un pasado literario o histórico olvidado? Creo que sí, aunque tentativamente, a modo de analogía, más que de identidad, entre procesos. Descubrir que algo que la tradición literaria sancionaba como inexistente o imposible efectivamente fue escrito revela la naturaleza fictiva del trabajo de la tradición, su carácter de invención constante, libera al presente y al futuro de las cadenas del pasado, permite crear nuevas cadenas y saber que son creadas.

Esta tarea de relectura del pasado, como distinta del trabajo del recuerdo, puede compararse con la tarea del genealogista, tal como la define, basándose en Nietzsche, Michel Foucault: "Lo que se encuentra al comienzo histórico de las cosas no es la identidad aún preservada de su origen - es la discordia de las otras cosas, es el disparate... se trata de hacer de la historia un uso que la libere para siempre del modelo, a la vez metafísico y antropológico, de la memoria... se trata de ajusticiar el pasado, de cortar sus raíces a cuchillo, de borrar las veneraciones tradicionales, a fin de liberar al hombre y de no dejarle otro origen que aquel en que él mismo quiera reconocerse... las fuerzas presentes en la historia no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino al azar de la lucha" (10). De hecho, sería tiempo de diferenciar tradición literaria, que es la reconstrucción imaginaria de una literatura anterior sin conflicto o fisuras con la presente, del pasado literario, que normalmente, en sociedades no tradicionales, o tradicionales que han atravesado momentos de ruptura (imperios caídos, inmigraciones masivas, invasiones, colonialismo), implica la sorpresa y el extrañamiento del encuentro con la diferencia, el yo/nosotros como otro.

Y aquí radica la revisión de la idea de tradición que el proyecto de Joyce implica: toda tradición revela su carácter engañoso: no es la fuerza del pasado operando sobre el presente, sino el trabajo de las fuerzas del presente, inventando un pasado que legitime sus proyectos futuros. La tradición opera al revés, es el presente creando al pasado. Y la idea de invención debe entenderse en sentido pleno. Pero la tradición sólo puede funcionar si su naturaleza inventada permanece oculta: se trata de sancionar el presente mostrando que no es más que la repetición del pasado. Ni siquiera se trata de un engaño planificado, sino más bien de una falsa conciencia necesaria: debemos creer en ese pasado que acabamos de inventar.

Se ha hecho hora de volver a Borges, al Borges de "Kafka y sus precursores": "Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. [...] El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (11)." La idea de "precursor" apela más a las afinidades electivas que a los mandatos culturales, los precursores se definen en función de un autor y la tradición en función de una cultura - frecuentemente nacional. Pero la dinámica de ambos procesos presenta más similitudes que diferencias: en ambas vamos del presente al pasado, en ambas el efecto crea la causa.

Quizás sea momento de preguntarnos por qué en los tres autores considerados encontramos ciertas similitudes. Lo que salta a la vista es la inserción incómoda que cada uno tiene en la tradición que intenta definir como propia: Joyce y Borges por no contar con tradiciones nacionales autónomas y homogéneas (es dudoso que los países centrales las tengan, pero al menos pueden imaginar que las tienen; la falta, en casos como el de Irlanda o Argentina, es en cambio imposible de negar), Eliot por ser un americano en Londres que intenta definir su lugar ya no en relación a la literatura americana sino a la inglesa - es decir, definir una literatura inglesa que guarde un lugar para Eliot: armar por ejemplo la ecuación Shakespeare-poetas metafísicos en lugar de la anterior Shakespeare-poetas románticos. Pero si algo los une en el punto de partida, la resolución del conflicto de pertenencia es radicalmente distinta: Eliot al trasladarse de una cultura imperialista nueva a una vieja busca fortalecer el centro en el que ocupará su lugar, Joyce y Borges desplazan el centro a la periferia sin anular su status periférico: Dublín se vuelve el capital desplazada del mundo, y el punto donde se encuentran todos los puntos es descubierto en un oscuro altílo de la ciudad de Buenos Aires.

La aparente paradoja de la universalidad de dos autores de culturas provinciales parece resolverse en que a través del acto imaginativo, la falta se convierte en plenitud: la cultura deficitaria se articula como total. De hecho, podríamos arriesgar esta caracterización: las culturas periféricas se universalizan por inclusión de lo heterogéneo, las centrales o imperiales por difusión/imposición de su núcleo propio y homogéneo a los demás. Existe un provincialismo de la periferia, defensivo, que contiene su opuesto dialéctico (el celtismo, contra el que se rebela Joyce; la gauchesca, que Borges decide reescribir), y existe un provincialismo de la metrópoli (la literatura victoriana) que termina floreciendo en su negatividad, en el reflujo que empieza por los caballeros imperiales en el extranjero (Kipling y Conrad) y sigue por los ex nativos o sus descendientes asentados en la metrópoli (Rushdie, Kureishi). Que el universo pertenece a sus márgenes lo dice Borges de manera tajante: "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. Recuerdo aquí un ensayo de Thorstein Veblen, sociólogo norteamericano, sobre la preeminencia de los judíos en la literatura occidental. Se pregunta si esa preeminencia permite conjeturar una superioridad innata de los judíos, y contesta que no; dice que 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; "por eso - dice - a un judío siempre le será más fácil que a un occidental no judío innovar en la cultura occidental"; y lo mismo podemos decir de los irlandeses en la cultura de Inglaterra. Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas." (12). Esta cita (que resume mejor que cualquier otra que yo conozca los motivos por los cuales Bloom, irlandés y judío, llega a convertirse en el "everyman" del s. XX) se hace doblemente significativa si advertimos que, de manera insidiosa, la preeminencia de la metrópoli se reestablece sobre el final: los irlandeses son importantes porque han modificado la cultura inglesa, los sudamericanos lo seremos porque estamos modificando la europea. Nadie justificaría a la literatura inglesa por sus contribuciones a la irlandesa, ni destacaría de la importancia de la europea por su manejo de los temas sudamericanos.

Resulta tentador examinar otras similitudes entre Joyce y Borges, tales como su relación con las tradiciones literarias nacionales que ambos encuentran: el revival céltico y la gauchesca. En ambos casos se trataba de un intento por definir un núcleo propio, auténtico, diferencial y homogéneo a través de la definición de un mundo, una temática, unas formas que no se encontrarían en ninguna otra literatura - lo cual muchas veces abre las puertas a otra forma de dependencia, la definición negativa a partir de lo que es diferente de la cultura dominante: como señala Seamus Deane (13), el peligro que acechaba a los poetas del revival céltico era el de terminar utilizando para definir lo irlandés el criterio base de lo "no inglés" -; y, junto con aquel, el de construir una literatura cuya primera cualidad sea la de ser "exportable", pintoresca o de color local, que tranquilice a los países compradores acerca del carácter primitivo, subordinado o al menos diferente de esa cultura dominada: la lectura como turismo de lo exótico, como aparece en *Ulises* cuando el folklorista inglés Haines decide ir a comprar un librito de poemas de inspiración céltica en lugar de escuchar las teorías de Stephen

sobre Hamlet, porque después de todo ¿qué podría decir un irlandés acerca del más inglés de los poemas? Tanto en Joyce como en Borges la relación con esta tradición que se les ofrece está corporizada a través de la ambivalente relación personal con los grandes de la generación anterior: Yeats y Lugones (ambos poetas que pasan del romanticismo tardío a formas protomodernas, ambos miembros de minorías amenazadas, defensores de valores tradicionales - rurales - frente al cambio social, político y económico, ambos pasando de posiciones nacionalistas a fascistas en la década del treinta). No son idénticas las situaciones para las cuales estas tradiciones nacionales han sido creadas: la de Yeats se inscribe en el marco de la lucha por la independencia, por liberarse de un presente oprimido por el pasado, en Lugones por defender a su grupo de la inmigración, por sostener un presente amenazado por el futuro. Pero la respuesta en ambos casos es similar; el miedo es a la modernización, la ruptura de estructuras tradicionales reales o imaginarias (que a veces deben ser postuladas para luego sentir las como amenazadas); el enemigo es la mezcla, el cambalache, el materialismo; la defensa es la de una idealidad. También en la actitud de Joyce y Borges con sus respectivas tradiciones encontramos diferencias: Joyce parodia la literatura céltica y su variante aggiornada, el ruralismo, pero no la practica; Borges, si bien señala en sus ensayos el carácter artificioso de la gauchesca, cuando la practica lo hace de manera seria, si bien dotándola de otra lengua (no pintoresquista ni fonéticamente caricaturizada) y frecuentemente de otra geografía (las orillas más que la pampa). Por supuesto es necesario recordar que Borges pertenece a la minoría que creó este mito, y a ella también sus primeros lectores potenciales; mientras que Joyce opta por el exilio y escribe desde el vamos para un público europeo. Lo fantástico y lo mágico, por otra parte, núcleo de la existencia misma del celtismo irlandés, en la gauchesca está negado y reprimido - apenas a veces tímidamente, en los relatos de los personajes gauchos, nunca asumida por el narrador - por los escritores cultos que la practican, sujetos por los lazos consensuados pero obligatorios de su clase al racionalismo y al realismo decimonónicos, manifestados como una vergüenza común que deberá esperar la vinculación de la gauchesca en un proyecto político popular para disiparse - lo sobrenatural reaparecerá con fuerza y sin vergüenza, autenticada en parte por la posibilidad de insertarla en la corriente del realismo mágico, cuando la tradición se redefina en, por ejemplo, el cine de Leonardo Favio (evidente de manera total en "Nazareno Cruz y el Lobo" pero también en la reescritura mítica de la crónica policial-folletinesca *Juan Moreira*). También en el cine de Favio, y metafóricamente en el del Solanas de *Los hijos de Fierro*, se redefina el género en función de las luchas sociales colectivas; un aspecto que la gauchesca anarquista trató de desarrollar a principios de siglo pero que fue desplazado por la fijación de criterios canónicos que realiza la élite literaria y política (14). Más allá de las diferencias, la posición de Joyce y Borges como autores que han sido incorporados centralmente al canon universal (más bien occidental) a partir de un origen periférico y provinciano, ilustra la de dos autores que, encontrándose con una tradición literaria estrecha, local, obligatoria y a la vez evidentemente inventada y artificial, aprenden la lección y se sienten libres para hacer conscientemente lo que habían practicado con falsa conciencia sus predecesores: la invención de una tradición literaria en la cual puedan insertarse. No todos los escritores tienen este privilegio, frecuentemente la tradición es el resultado de colaboración no consciente de todos los escritores, artistas e intelectuales de una época; muchos intentos quedan en el camino (caso de la gauchesca anarquista, que desaparece casi sin rastros de la gauchesca oficial). Incluso, podemos decir, la redefinición de la tradición literaria por parte de un escritor es siempre el resultado de un esfuerzo colectivo: tanto Eliot como Joyce como Borges se constituyen en las figuras visibles que aglutinan el trabajo de numerosos escritores anteriores y sobre todo posteriores: nadie modifica una tradición sin

imposición, consenso o aceptación de los otros, y esto a veces sucede tardíamente, en el caso de Borges recién en la década del ochenta. No hay, por otra parte, posibilidad de que un escritor sea considerado canónico o central sin que a la vez se acepte su redefinición de la tradición literaria, o la redefinición de ésta que a partir de su obra realicen escritores o críticos posteriores.

Hasta ahora me he referido a la función de la tradición como si fuera característica de las tendencias conservadoras y continuistas, quizás por enfatizar que "conservar", en sociedades en permanente cambio como las modernas, no es más que el nombre que se le da a una actividad constante y a veces febril por crear un pasado que disimule sus diferencias con el presente. Pero es indudable que muchas veces la tradición se invoca justamente en el momento de cambiar, de revolucionar una sociedad, una literatura: es en las crisis donde el miedo a lo nuevo aparece en su forma más irracional, y la idea de que meramente se está repitiendo algo hecho, algo ya dado, una parte de nuestra identidad, permite enfrentar el vacío del presente y del futuro, la angustia de la libertad creadora (la página en blanco de la escritura o de la historia). Frecuentemente tal operación toma la forma del salto: la negación del pasado inmediato (no hay revoluciones contra el pasado distante) y la elección de algún momento anterior: los renacentistas condenando la Edad Media para "volver" a la Antigüedad, los románticos rechazando el Iluminismo para recrear la Edad Media, los poetas del revival céltico salteándose ocho siglos de dominación británica para reencontrar la pureza de una Irlanda anterior a la caída, etc. Es, en otras palabras, momento de la cita de rigor: "los hombres hacen su historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y transmite el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos se disponen precisamente a revolucionarse y a revolucionar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal"(15).

Borges, tantas veces acusado – en los 60 y 70 sobre todo - de europeísta, extranjerizante o "cipayo" (término que nadie blandió con mas fervor que Jorge Abelardo Ramos, de manera tan obcecada que termina resultando simpática). En los últimos veinte años se ha hecho costumbre desdecirse o disculparse por haber tratado de esa manera a nuestro más grande escritor, argumentando, quizá, que cuestiones como aquéllas no tenían, o ya no tienen, tanta importancia. En realidad sí la tenían y la siguen teniendo, y por eso a Borges, lejos de disculparlo, hay que

Lo que no se ha dicho de manera suficientemente clara es que la escritura de Borges implica, como la de Joyce, una apuesta anticolonialista de máxima. Sólo que sus estrategias difieren del anticolonialismo tradicional. Éste es sobre todo restrictivo, busca purgar o limpiar la literatura nacional de la influencia extranjera: su ideal es la pureza y así como se opone a la influencia de la metrópoli, también dirige su mirada suspicaz sobre las minorías (como ilustra Joyce en el capítulo "Cíclope" 12 del *Ulises*, donde los irlandeses nacionalistas organizan un pogrom de pub contra el único judío que hay entre ellos, y cuando entran los representantes del Gobierno de su Majestad se quedan chitos.). Además, como ya vimos antes, los productos de la cultura local pura terminan haciéndole el juego al consumidor imperial, que quiere tranquilizadoras versiones *folk* de las culturas nativas: celtismo en Irlanda, gauchos en la pampa, en el áea Caribe mucho realismo mágico. El rechazo de Joyce por el celtismo, de Borges por el color

local, toman así un sentido netamente político. También su estrategia de absorber toda la cultura del amo, apropiársela y luego arrebatarla, así sea en el plano simbólico. O, en una formulación menos dramática: producir un discurso sobre la cultura dominante que la cultura dominante no pueda ignorar. Un criterio indudable para establecer el grado de asimetría en las relaciones culturales es ver quién tiene derecho a hablar de quién. Los libros sobre historia y política argentina escritos en los EE.UU. o Inglaterra son inmediatamente traducidos y consumidos ávidamente por los lectores locales, con mayor avidez que mucho más que los libros sobre historia y política de Inglaterra o los EE.UU. escritos en la Argentina. Esta ecuación aparentemente evidente e inevitable se invierte en el caso de Joyce y Borges. Si éste no fue el mejor escritor del siglo XX bien puede considerarse su mejor lector, es un autor que los ingleses, los españoles, los estadounidenses, los franceses, no pueden ignorar a la hora de conocer no ya la literatura latinoamericana, sino *sus propias literaturas*. Un sudamericano ha alterado la relación que los intelectuales de los países centrales (autores y lectores) tiene con sus propias tradiciones: ningún inglés lee a los anglosajones, ningún italiano a Dante, ningún español al Quijote, como se los leía antes de Borges. El monumental *Shakespeare: la invención de lo humano*, de Harold Bloom, es una expansión a setecientas páginas del Shakespeare que Borges creó en "*Everything and Nothing*". En un proceso que se inicia con Rubén Darío y culmina en Borges, la norma del español literario pasa, en el siglo XX, de España a América.

#### NOTAS.

1. Borges, J.L. *Obras Completas*. Bs. As., Emecé, 1974, p. 273.
2. T.S. Eliot. *Los poetas metafísicos*. Tomo 1. Bs. As., Emecé, 1944, p. 13.
3. Véase Bloom, Harold. "Joyce's Agon with Shakespeare" en *The Western Canon*. N.Y., Harcourt Brace & Company, 1994.
4. Burgess, A. *Rejoyce*. N.Y., Norton, 1968, p. 156.
5. Hobsbawm, E. "Inventando tradiciones" en Revista *Historias* 19. Traducido por J.E. Aceves Lozano, de Hobsbawm, E. y Ranger, T. (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press.
6. ídem.
7. ídem.
8. James Joyce, *Ulises*. Traducción de J. Salas Subirat. Bs. As., Rueda, 1978, p.220. Todas las citas del *Ulises* corresponden a esta edición, cotejadas con la edición definitiva en inglés de Hans Walter Gabler. Me he tomado la libertad de corregir la traducción cuando los errores son evidentes.
9. Beckett, S. "La última cinta de Krapp" en *Pavesas*. Traducción de Jenaro Talens. Barcelona, Tusquets, 1987, p. 73.
10. Foucault, M. "Nietzsche, la Genealogía, la Historia" en *Microfísica del poder*. Madrid, La Piqueta, 1979.
11. Borges, J.L. *Obras Completas*. Bs. As., Emecé, 1974, p. 712.
12. Borges, J.L. *Obras Completas*. Bs. As., Emecé, 1974, p. 272.
13. S. Deane, *Celtic Revivals*. London, Faber and Faber, 1985.
14. Sobre el particular puede consultarse mi artículo "Sobre la gauchesca anarquista". Revista *Filología*, 24, 1-2, Bs. As., 1989.
15. Marx, K. *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Bs. As., Anteo, 1985.

16. James Joyce, *Ulises*. Bs.As., Rueda, 1978, p. 59.
17. James Joyce, *Ulises*. Bs.As., Rueda, 1978, p. 70.
18. ídem.
19. Lawrence, K. "Paternity as Legal Fiction in *Ulysses*" en Benstock, B. (ed.), *James Joyce: The Augmented Ninth*. N.Y. Syracuse Univ. Press, 1988, p. 238.
20. James Joyce, *Ulises*. Bs.As., Rueda, 1978, p. 234.
21. James Joyce, *Ulises*. Bs.As., Rueda, 1978, p. 233.
22. James Joyce, *Exiliados*. Barcelona, Bruguera, 1981, p. 165.
23. James Joyce, *Ulises*. Bs.As., Rueda, 1978, p. 221.