



Las ciudades simultáneas de la vanguardia transnacional: Borges, Neruda y Joyce

The Concurrent Cities of Transnational Modernism: Borges, Neruda, and Joyce

GABRIELA VILLANUEVA NORIEGA

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | México

Contacto: gabrielavillanueva@filos.unam.mx

Resumen

El artículo explora la recepción de la obra de James Joyce en la escritura de Jorge Luis Borges y Pablo Neruda dentro del contexto de las vanguardias latinoamericanas en los años 20 y 30 junto con la configuración de los discursos estéticos que las estructuraron. A lo largo del artículo se trazan puentes entre la condición “descentrada” de Joyce como escritor perteneciente a Irlanda y autores como Borges y Neruda, cuya identidad los ponía en una relación conflictiva con España. Se argumenta que esta condición puede entenderse como un punto importante de identificación entre estos autores quienes se apoyaron en su sentido de pertenencia a una comunidad artística transnacional para formular algunas de las propuestas características del lenguaje de vanguardia. El artículo establece contrapuntos entre ellos para entender el sistema de puentes estéticos, angustias y libertades que los une.

Palabras clave: Joyce, Neruda, Borges, vanguardia transnacional, vanguardia latinoamericana, descentramiento cultural

Abstract

This paper explores Jorge Luis Borges’s and Pablo Neruda’s reception of James Joyce’s works in the context of the rise of the Latin-American avant-garde during the 1920s and 1930s and the role it played in the configuration of their own aesthetic discourses. Throughout the paper I will trace the connections between Joyce’s “decentered” condition as an Irish author and those of Borges and Neruda as Latin-American writers confronting the Hispanic tradition. I will argue that this positioning of themselves in connection to their colonial condition helped to formulate a sense of identification that allowed them to posit the idea of a transnational artistic community engaged in similar experimental practices. The article establishes a dialogue between these authors as it aims to understand the system of aesthetic bridges, anguishes, and liberties that conjoined them as members of a decentered and transnational artistic community.

Keywords: Joyce, Neruda, Borges, transnational modernism, Latin-American avant-garde, literary magazines, cultural decentering

The language in which we are speaking is his before it is mine. How different are the words home, Christ, ale, master, on his lips and on mine! I cannot speak or write these words without unrest of spirit. His language, so familiar and so foreign, will always be for me an acquired speech. I have not made or accepted its words. My voice holds them at bay. My soul frets in the shadow of his language.

—James Joyce

Estas palabras que rondan la mente de Stephen Dedalus en su conversación con el decano en *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) dan muestra de las constantes preguntas que atraviesan la obra de James Joyce. ¿Qué distingue mis palabras de las de otros? ¿Qué restricciones me brindan? ¿Qué libertades me otorgan? ¿Quién soy yo ante mí mismo y ante el otro? La reflexión de las vanguardias¹ en torno al lenguaje como instrumento de libertad u opresión atraviesa buena parte de su quehacer estético y fue una pregunta fundamental para entender el lugar de la escritura en las identidades que conformaron la idea de Latinoamérica a lo largo del siglo XX. Como espejo lejano de un Joyce irlandés, figuras como Jorge Luis Borges y Pablo Neruda encontraron en esa identidad desdibujada por la condición colonial la fuente de su propia libertad creativa.

Las relaciones que los escritores latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX entablaron con la figura de James Joyce iluminan algunas de las preguntas que ellos mismos se plantearon sobre su propia condición dentro y fuera del “lenguaje” del colonizador. Este trabajo es una breve exploración de la presencia de Joyce en revistas de las décadas de 1920 y 1930 en Latinoamérica que intenta encontrar los puntos de contacto entre las ideas estéticas de quienes escribían en

¹ Debido a la particularidad de la historia literaria latinoamericana con respecto a la palabra “modernismo” que comprende una serie de prácticas estéticas distintas de las del “*modernism*” de la tradición anglófona, a menudo optaré por referirme a la noción de “vanguardia” para hablar de la configuración estética en pos de la “innovación” artística que permitía hablar del mundo moderno en el que habitaban.

ellas y las del autor irlandés a través de la identificación que hacían de la condición “descentrada” de Joyce en relación con su propia identidad. En tiempos recientes, ha ido creciendo el interés por leer la obra joyceana en esta encrucijada entre colonialismo y nacionalismo, además de considerar el entramado de lo que ha sido denominado como “transnational modernism”. Desde esta perspectiva, trabajos como el reciente *TransLatin Joyce: Global Transmissions in Ibero-American Literature*, editado por Brian L. Price, César A. Salgado y John Pedro Schwartz, buscan enmarcar la historia de lectura de la obra del irlandés lejos de las coordenadas del *influjo* y la *respuesta* en pos de una visión más dinámica de la relación que autores latinoamericanos pudieron entablar con la obra de Joyce a través de espacios y tiempos móviles.

De igual manera, se ha tratado de problematizar el tema de la modernidad en Latinoamérica y de otros sitios geográficos mediante una dislocación de los términos Norte-Sur, Este-Oeste, por medio de la noción de “Sur social” como una postura política en un juego de relaciones de poder entre naciones dispersas por el mundo. En su libro *Global South Modernities: Modernist Literature and the Avant-Garde in Latin America* (2020), Gorica Majstorovic pone sobre la mesa el término “Global-South”, recobrado de las discusiones de Walter Mignolo, Caroline Lavender y Anne Garland Mahler, para explorar las distintas formas de relación entre naciones fuera de los centros convencionales de poder. En este sentido, Majstorovic (2020) posiciona ciertas escrituras dentro de este esquema del Sur global como un lugar/espacio “from where practices are seen, interpreted, and recognized and, more importantly, a discursive position from which theories of globalization are exposed or denounced” (13). Retomando la distinción de Garland Mahler en el uso del término “global” como un allanamiento de la diferencia, frente a la noción de Sur global como un término crítico que se desprende de las grietas del primero, “the Global South as a critical term departs precisely from the fissures in the globalizing folds, its main point being the critique of uneven modernity from the position of empire and (neo)coloniality, histories of capitalism, race, diaspora, and migration” (Majstorovic, 2020: 13), esta lectura de los diálogos que Borges y Neruda establecieron con Joyce en los textos aquí examinados se puede

enmarcar dentro de esta propuesta de exploración de relaciones literarias de Sur a Sur dentro de un contexto global. Así, mi propósito, a través de este artículo, es explorar algunos de los hilos de esta compleja red de conexiones entre la obra de Joyce y la vanguardia latinoamericana enfocándome en la relación de Borges y Neruda con Joyce durante lo que se define en *TransLatin Joyce* como la primera ola de recepción del irlandés en Latinoamérica durante las décadas de 1920 y 1930 (Price *et al.*, 2014: XV).

A lo largo del artículo optaré por el concepto de "descentralidad" frente al de marginalidad o periferia debido a las implicaciones que estos dos últimos suponen en tanto que no dejan de implicar una "connotación de lo descartado o excluido por el centro" (Richard, 1993: 215) que perpetúa semánticamente la relación de poder colonial de éste como "punto de ventaja" (Richard, 1993: 214). Asimismo, trataré de acercarme al problema del lenguaje y el colonialismo al explorar algunas de las implicaciones que la condición descentrada acarrea para quienes hacían de su herencia colonial un arma de liberación. Estableceré algunos puntos de contacto entre la postura de autores como Borges y Neruda frente a la lengua española y la posición de Joyce ante el inglés y la forma en que la reivindicación de su condición frente al poder colonial les permitió plantearse un programa de renovación del lenguaje poético. A partir de esta reivindicación de la postura descentrada, me aproximaré a la idea de la ciudad universal habitada por todos estos autores a través de este sistema de relaciones de Sur a Sur.

El programa de renovación del lenguaje poético de principios de siglo XX partió de la noción de simultaneidad como marca de la modernidad acelerada en la que todos estos autores habitaban. Al concebir a la ciudad como un lugar desplazado a través de diversas latitudes, todos ellos pudieron construir una identidad poética a partir de la noción de "universalidad" descentrada. En el entendido de la existencia de esta comunidad de escritores "universales", las revistas literarias fungieron como puente de debate y diálogo para la presentación de estas nuevas ideas estéticas junto con las obras que las representaban. A decir de Celina Manzoni (2014), las revistas literarias "crean un espacio en el que lo fragmentario adquiere sentido y en el que los numerosos debates expresan de manera privile-

giada una búsqueda de definiciones respecto de ideologías estéticas, culturales y sociales que, así, en red, en la sincronía, pueden descubrirnos, con una intensidad que de otro modo quizás huiría de nosotros, el hacerse de una cultura" (s. p.). Estudiar la presencia de Joyce en algunas de ellas permite establecer vínculos estéticos y programáticos, y advertir la manera en la que algunos de estos autores encontraron una sólida caja de resonancia en el escritor irlandés a través de la cual proyectar sus propias inquietudes. En muchos casos, la figura de Joyce se reconoció como la de un par, al interior de un sistema de relaciones de dominación en el contexto global.

La cita con la que inicié este artículo sirve para enmarcar las preocupaciones estéticas de un joven Joyce en el debate sobre la relación entre opresión, libertad y lenguaje que fue tan importante para muchos de estos autores. La idea del lenguaje colonial como "prenda prestada" atraviesa varias consideraciones sobre la identidad y la comunidad lingüística, la opresión y la libertad. Me interesa centrar la atención, de momento, en lo que concierne a la linealidad histórica y a la noción evolutiva que permea la historia de Occidente. Cuando Stephen explica que el lenguaje es del decano antes que suyo ("his before it is mine"), establece una noción de linealidad temporal en la que el "colonizado" siempre llega tarde al lenguaje del "colonizador". Desde esta perspectiva lineal el escritor "colonizado" (léase irlandés, mexicano, chileno, argentino o cubano) siempre parecería estar tratando de alcanzar a la tradición que lo ha dejado atrás o, en una lectura más eliotésca del asunto, como la expresada en *Tradition and the Individual Talent* (1919), tratando de labrarse un espacio dentro de una línea que lo niega. Ante la pregunta sobre las palabras, el propio Neruda planteaba en *Confieso que he vivido. Memorias* (1974) esta relación compleja con las palabras traídas por los españoles a Latinoamérica como signo identitario de su propio quehacer poético:

Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... Son antiquísimas y recientísimas... Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos...

Estos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz, huevos fritos, con aquel apetito voraz que nunca más se ha visto en el mundo... Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que ellos traían en sus grandes bolsas... Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras. (Neruda, 2017: 25)

Este reconocimiento, paradójico, del *hallazgo* de la palabra *impuesta* da este carácter doble a la palabra traída de lejos. El lenguaje podía traer consigo la abundancia de expresión que permitía dar cuenta de las dimensiones de la pérdida de una identidad subsumida bajo otra. Esta pregunta por el derecho de usar el lenguaje del conquistador para hacerle frente al mismo atravesó buena parte de los debates poscoloniales y fue una pregunta crucial, aunque compleja, entre los escritores latinoamericanos hispanohablantes de la primera vanguardia en tanto que reconocían en ellos la pérdida del lenguaje "originario" sin sentir necesariamente una afinidad particular con la identidad cultural del "conquistador". Ésta era la pregunta que también atravesaba la búsqueda creativa de Stephen Dedalus a lo largo de *A Portrait* cuando trataba de establecer su postura frente a conceptos como nación, raza y ser a través de una relación ambivalente con el nacionalismo irlandés a ultranza como el representado por el personaje de Davin en la novela. Al igual que con los autores latinoamericanos, esta desconexión con la lengua originaria complicaba la relación frente al opresor. Stephen afirmaba en el mismo texto: "My ancestors threw off their language and took another [...] They allowed a handful of foreigners to subject them" (Joyce, 2004: 179). Pero al igual que varios autores latinoamericanos, Stephen Dedalus acabaría reivindicando esta condición liminal y fronteriza como fuente de liberación: "You talk to me of nationality, language,

religion. I shall fly by those nets" (Joyce, 2004: 179-180). Esta respuesta paradójica de la libertad de vuelo que permiten las redes del lenguaje también tenía eco en autores latinoamericanos.

La medida en la que estos autores latinoamericanos se reconocieron a sí mismos en la actitud de Joyce frente a su propia posición con respecto al "centro" se puede advertir en algunos de los comentarios que hicieron a la obra del irlandés.² Desde su primera reseña del *Ulysses* en 1925, Borges comenzó a establecer una conexión entre las particularidades identitarias de Joyce y lo que éstas le permitían llevar a cabo en materia creativa. Con su característica arrogancia, Borges afirmaba ser "el primer aventurero hispánico" que había "arribado al libro de Joyce" y en esta primera reseña de *Ulysses* en Latinoamérica, el argentino reflexionaba sobre la condición particular de Joyce frente a la lengua inglesa:

James Joyce es irlandés. Siempre los irlandeses fueron agitadores famosos de la literatura de Inglaterra. Menos sensibles al decoro verbal que sus aborrecidos señores, menos propensos a embotar su mirada en la lisura de la luna y a descifrar en largo llanto suelto la fugacidad de los ríos, hicieron hondas incursiones en las letras inglesas, talando toda exuberancia retórica con desengañada impiedad [...] De Joyce diré que ejerce dignamente esa costumbre de osadía. (Borges, 1925: 3-4)

Al compararlo con otros irlandeses célebres como Swift, Sterne y Shaw, Borges establecía un vínculo claro entre la condición "agitadora", fuera del centro, de estos autores y su libertad creativa. Asimismo, en la conferencia "El escritor argentino y la tradición", publicada en 1928, aunque pronunciada en 1927 (Manzoni, 2014), Borges aludía, una vez más, a esta condición dentro y fuera de la cultura como una de las marcas identitarias de quienes "innovaban" en ella. Al intentar sondear la relación entre originalidad, tradición y periferia, Borges volvía al tema irlandés

² Dentro de esta vanguardia incluyo a Borges pese a que años después haya renegado de este periodo de su vida.

como prueba de que, al igual que con la identidad judía, la liminalidad de los irlandeses (que a su vez fungían como contrapunto para la identidad argentina) les facilitaba innovar en la cultura occidental, debido a que estos autores vivían “dentro de esa cultura” sin sentirse “atados a ella por una devoción especial” (Borges, 1961: 272-273). La conferencia de Borges estaba claramente enmarcada en el contexto de la “polémica del meridiano intelectual” de Hispanoamérica iniciada por una editorial publicada en 1927 en *La Gaceta Literaria* (más tarde suscrita por Guillermo de Torre), en la que se lanzaban las siguientes provocaciones sobre la relación que América debía sostener frente a los influjos “europeos”:

Frente a la imantación desviada de París, señalemos en nuestra geografía espiritual a Madrid como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España. [...] ¿Qué vale más, qué prefieren los jóvenes espíritus de Hispanoamérica? ¿Ser absorbidos bajo el hechizo de una fácil captación francesa, que llega hasta anular y neutralizar sus mejores virtudes nativas, dejándoles al margen de la auténtica vida nacional, o sentirse identificados con la atmósfera vital de España, que no rebaja y anula su personalidad, sino qué más bien la exalta y potencia en sus mejores expresiones? (De Torre, 1927)

Las ideas expuestas por De Torre suscitaron un largo y acalorado debate en torno a las escrituras americanas con respecto a Madrid y París, figuradas aquí como estos “centros de imantación” dominantes frente a las literaturas “marginalizadas” en busca de un “meridiano”. Las respuestas desde las diferentes latitudes de la América hispanohablante (Argentina, Uruguay, México, Cuba) no se hicieron esperar y se dieron a conocer sobre todo a través de las revistas literarias. La dispersión de ideas matizadas de diferentes formas en los artículos que formaron parte de la polémica (Alemany Bay, 1998) permitían a su vez advertir las coincidencias en la idea generalizada entre estos autores de que América no requería un meridiano europeo. Este rechazo a la idea del “meridiano” se encontraba fortalecida por el sentido de identificación entre las diversas geografías marginalizadas, es decir,

por una red de respuestas imantadas entre ellas hacia esos otros "márgenes" y no hacia sus supuestos "centros". Es relevante, por tanto, que en el contexto de este debate, Borges invierta también los términos de la discusión al aludir a su propia identidad cosmopolita como lector de literatura universal, fuera de América, pero virando la mirada lejos de ese supuesto centro de imantación (París) hacia este otro "Sur-global" representado por Joyce en cuanto a su situación dentro y fuera de la cultura anglosajona.

El desarraigo identitario de la figura del artista, que retomaba elementos de la tradición romántica pero que se resignificaba a través de las particularidades culturales de cada caso (¿qué significaba ser irlandés, ser argentino, ser chileno?) formó parte del discurso estético de la época y, en este caso, fungió como un puente de identificación entre estas vanguardias supuestamente periféricas. El exilio es uno de los marcos a partir de los cuales se estudia la obra de Joyce,³ ya que al igual que Borges, estos autores reconocieron en esta posición liminal una suerte de plataforma creativa que permitía el hallazgo de una voz propia frente a una tradición con la cual sostenían una relación compleja. En el caso de Joyce, muchos han encontrado en la siguiente afirmación de Stephen Dedalus la postura artística de Joyce en cuanto a su propia marginalidad: "He was destined to learn his own wisdom apart from others or to learn the wisdom of others himself wandering among the snares of the world" (Joyce, 2004: 141). De manera paralela, en los relatos autobiográficos incluidos en su libro de memorias *Confieso que he vivido* sobre el origen del descubrimiento creativo que había tenido lugar en él durante su estancia en Ceilán (Sri Lanka), Neruda (2017) hablaba de la sensación de aislamiento radical que este desplazamiento geográfico había traído consigo y de la revelación artística que éste había suscitado:

Entre los ingleses vestidos de smoking todas las noches, y los hindúes inalcanzables en su fabulosa inmensidad, yo no podía elegir sino la soledad,

³ Véase, por ejemplo, Daiches (1940): "And the more aloof he becomes, the more he removes himself from his fellow-men, the closer he comes to the objective vision of the artist" (699).

y de ese modo aquella época ha sido la más solitaria de mi vida. Pero la recuerdo igualmente como la más luminosa, como si un relámpago de fulgor extraordinario se hubiera detenido en mi ventana para iluminar mi destino por dentro y por fuera. (41)

Este periodo, que Neruda denominó de "soledad luminosa" en sus memorias, lo conduciría a escribir su *Residencia en la tierra* (1933) que en tantos sentidos representó un parteaguas para la poesía hispánica similar al que fue Joyce para la novela anglófona. Sin embargo, en buena parte del relato heroico (propio o realizado por la crítica a posteriori) del aislamiento romántico del artista individual y solitario, se puede advertir un ocultamiento de los procesos colectivos, dialógicos y conviviales que los acompañaron y que se pueden rastrear en las memorias y epistolarios de estos autores, así como en las revistas literarias.

Otra forma de entender el desarraigo creativo presente en la vanguardia latinoamericana es a partir de la idea de una "comunidad transnacional" con la que entraron en contacto mediante una red de relaciones producidas a través de un desplazamiento geográfico y cultural. Si bien Neruda confesaba una sensación de aislamiento profundo durante su estancia en Sri Lanka, al mismo tiempo hablaba de cómo ésta le había permitido entrar en contacto con otras voces, lejanas a sus geografías lingüísticas habituales. Así explica que, en Sri Lanka,

Poco a poco comenzó a romperse la corteza impenetrable y tuve algunos pocos y buenos amigos. Descubrí al mismo tiempo la juventud impregnada de colonialismo cultural que no hablaba sino de los últimos libros aparecidos en Inglaterra. Encontré que el pianista, fotógrafo, crítico, cinematografista, Lionel Wendt, era el centro de la vida cultural que se debatía entre los estertores del imperio y una reflexión hacia los valores vírgenes de Ceilán.

Este Lionel Wendt, que poseía una gran biblioteca y recibía los últimos libros de Inglaterra, tomó la extravagante y buena costumbre de mandar a mi casa, situada lejos de la ciudad, un ciclista cargado con un saco de

libros cada semana. Así, durante aquel tiempo, leí kilómetros de novelas inglesas, entre ellas *Lady Chatterley* en su primera edición privada publicada en Florencia. (Neruda, 2017: 42)

El diálogo de una comunidad transnacional, también dislocada, fue fundamental para estar al tanto de novedades editoriales y éste, junto con las redes de contactos que permitían a los libros viajar largas distancias, permitían que lectores dispersos a través del mundo compartieran una visión en común en cuanto a "lo nuevo". Esta relación con las novedades "universales" también fue una marca identitaria que los autores latinoamericanos reivindicaron una y otra vez. En la cita se puede observar la distancia que Neruda pone entre la actitud de los ingleses en Ceilán, quienes sólo hablaban de novedades de su país, y su propia actitud de apertura "hacia los kilómetros de novelas inglesas" con los que entró en contacto. Cabe resaltar que el interés de Neruda por los autores de lengua inglesa también fue advertido por figuras como Amado Alonso en su importante estudio sobre *Residencia en la tierra*, en el cual aludía al "abundante uso, gramaticalmente torpe, del gerundio, que, mas que entre las estrictas normas del castellano, se mueve en estos versos con la extranjera libertad del participio de presente inglés" (Alonso, 1968: 117). Los términos que escogía Alonso para hablar del caso resultaban elocuentes en tanto que expresaban oposición entre "la estricta norma" del buen castellano del cual Neruda se desprendía en un acto de "extranjera libertad" en pos de la innovación poética. Es decir, que el desapego a la identidad lingüística del centro colonial (España) frente a la apertura que presentaban otros modelos lingüísticos (como el del español chileno, pero también el del inglés) permitía a Neruda conseguir el ritmo de esos poemas que tanto "sorprendieron y admiraron" a Rafael Alberti por estar "tan lejos del acento y el clima" de lo que él llamaba "nuestra poesía" (Nuez, 1978: 210), es decir, la española. Así, Neruda (2017) mencionaba esta diferencia crucial que él advertía entre los españoles y los latinoamericanos:

Los españoles de mi generación eran más fraternales, más solidarios y más alegres que mis compañeros de América Latina. Comprobé al mismo tiem-

po que nosotros éramos más universales, más metidos en otros lenguajes y otras culturas. Eran muy pocos entre ellos los que hablaban otro idioma fuera del castellano. Cuando vinieron Desnos y Crevel a Madrid, tuve yo que servirles de intérprete para que se entendieran con los escritores españoles. (57)

Esta noción de los artistas latinoamericanos como “menos fraternales” que los españoles una vez más se sitúa en el eje del aislamiento del artista frente a su realidad inmediata en pos de una búsqueda de puentes “más universales” a través de una comunidad artística disgregada con la cual estaban en contacto a través de la escritura. Se puede trazar un paralelo entre esta idea y la visión del exilio auto-perpetuado de Joyce durante su larga estancia en París (Rabaté, 2004: 53) durante la cual, antes que entrar en contacto con otros autores de habla inglesa (Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Scott Fitzgerald, Ezra Pound) que habían hecho de la metrópoli francesa “un paraíso de expatriados”,⁴ prefiere establecer un diálogo con voces ubicadas a través del tiempo y volver a hacer de Dublín un emblema de la ciudad universal.

La famosa afirmación de Joyce “For myself [...] I always write about Dublin, because if I can get to the heart of Dublin I can get to the heart of all the cities in the world. In the particular is contained the universal” (Peake, 1977: 65) nos remonta a los puntos de contacto entre esta visión de Dublín y su intersección con la representación de otras ciudades concebidas lejos de los centros convencionales. En cierta medida, en la visión joyceana de la capital irlandesa como “ciudad universal” se puede encontrar el eco que la propuesta estética del *Ulysses* tuvo para articular el lenguaje de la experiencia de la vida moderna en las ciudades “descentradas”, como una encrucijada entre presente y pasado. La travesía de Bloom a través de las calles de Dublín cifraba la experiencia de unión de tiempos que permitía articular la experiencia de la ciudad como un espacio simultáneo distribuido a través de

⁴ Un paraíso también habitado alrededor de los mismos años por Vicente Huidobro, César Vallejo y el mismo Pablo Neruda, por nombrar sólo algunos cuantos latinoamericanos.

geografías diversas atravesadas por una relación conflictiva con una modernidad impuesta por el centro.

La simultaneidad y la experiencia disgregada fueron algunas de las obsesiones de las primeras vanguardias. La búsqueda de la polifonía y la fusión de los tiempos configuró parte del programa estético de la experiencia de la vida en la ciudad moderna. Sin embargo, esta modernidad aparece en muchos de estos autores, en particular en los latinoamericanos, como una experiencia híbrida que impide establecer una linealidad para configurar un antes y un después; un centro y un borde. En un estudio sobre las similitudes entre la representación de la ciudad en *Ulysses* frente a la capital rumana en la novela de Cezar Petrescu *Victory Avenue* (1929), Adina Ciugureanu habla de la ciudad moderna en Joyce como "a hybrid chronotope, a mixture of tradition and modernity". A decir de Ciugureanu (2019) esta forma de representación es resultado de "Ireland's uneven economic development at the time as well as of its specific position on the margins of the British Empire" (152). Las similitudes entre estas dos capitales "periféricas" (Bucarest y Dublín) también pueden traducirse en la configuración del espacio representado en la literatura latinoamericana como una fusión de tiempos simultáneos. Si bien en Borges estas preocupaciones por la simultaneidad y la coexistencia de los tiempos encontrarán formas diversas de manifestarse a lo largo de los años a partir de las nociones de retornos temporales, alephs y senderos bifurcados o, en Neruda, a partir de poemas omniabarcantes temporalmente como el *Canto general* (1950), la tensión entre aceleramiento moderno y pasado estático conformará parte de la estética de muchas de las obras de vanguardia latinoamericana, tal vez encontrando su forma más acabada en novelas como *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, en quien la estética de simultaneidad de la obra de Joyce dejaría una profunda huella.

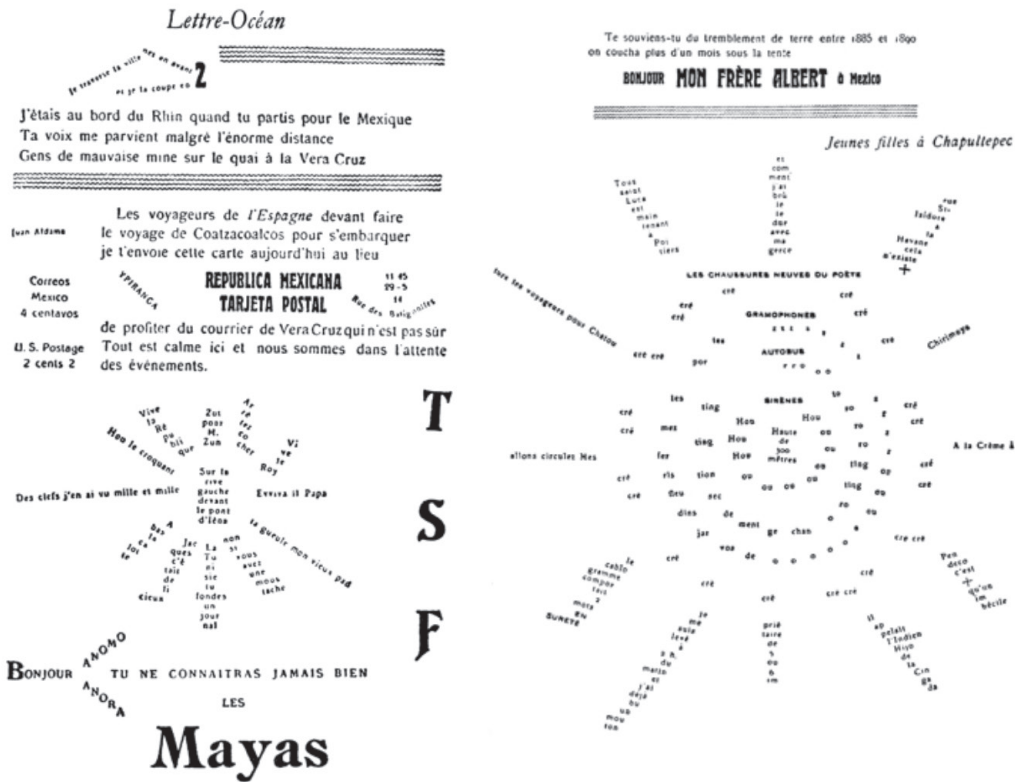
La relación que Joyce estableció con las vanguardias de París a principios del siglo XX ha sido una fuente de debate intenso para entender las particularidades de las aportaciones técnicas de sus novelas. Al respecto, Christopher Butler explica la compleja relación que el irlandés sostuvo con las afirmaciones grandilocuentes de las primeras vanguardias europeas al tiempo que tomaba veladamente muchas de

las innovaciones técnicas de las mismas. A decir de Butler (2004), "It is the *ideology* of avant-garde movements which Joyce finds irrelevant to his purposes; and my judgement is that he quickly appropriated all available modernist techniques, while keeping himself well clear of the often inflated claims for 'simultaneity', the 'destruction of the past', and so on, of the manifestos" (76). El mismo Butler habla de la forma en la que Joyce se apropió del interés por los encabezados de periódico y la velocidad de las comunicaciones modernas en capítulos como "Aelous" de la misma manera en la que Guillaume Apollinaire y Blaise Cendrars lo hicieron en algunas de sus composiciones más experimentales. Sin embargo, Butler (2004) alude también a un rasgo que distingue la aplicación de estas técnicas en Joyce: "It is this synthesis of past and present, rather than merely ironic or satirical juxtaposition of the 'classical' and the modern (as in Eliot), that seems to me to be one of Joyce's most distinctive achievements" (77). Si bien coincido con Butler en que en el gesto joyceano de síntesis entre pasado y presente hay algo marcadamente distinto de la actitud irónica en poemas como *The Wasteland*, difiero en que este gesto esté ausente en otros poemas que aluden a ciudades similares a Dublín en su particular intersección entre pasado y presente, como por ejemplo "Lettre-ocean" (Figura 1) de Apollinaire (1914). La forma en que el poema de Apollinaire experimenta con una poética de la simultaneidad puede ayudar a ilustrar mi afirmación en torno al sistema de redes poéticas establecidas a través de estas comunidades creativas disgregadas.

El poema de Apollinaire es una suerte de celebración de la transmisión de la telegrafía sin hilos que funge como puente entre espacios geográficos disímiles. La forma en la que este poema arriba a tierras latinoamericanas ejemplifica la lógica de apropiación, espejo y diálogo entre escritores del periodo que comienza con las primeras vanguardias a través de las publicaciones periódicas: Apollinaire, autor franco-polaco nacido en Roma publica en *Les Soirés de Paris* este primer calígrama sobre un telegrama enviado a México, en donde figuran los mayas, Chapultepec, la chirimoya, pero a su vez la telegrafía sin hilos, los gramófonos, los autobuses y las sirenas. La Ciudad de México es a la vez ella en su particularidad local y todas las ciudades del mundo, en la medida en la que todas ellas se componen de esta

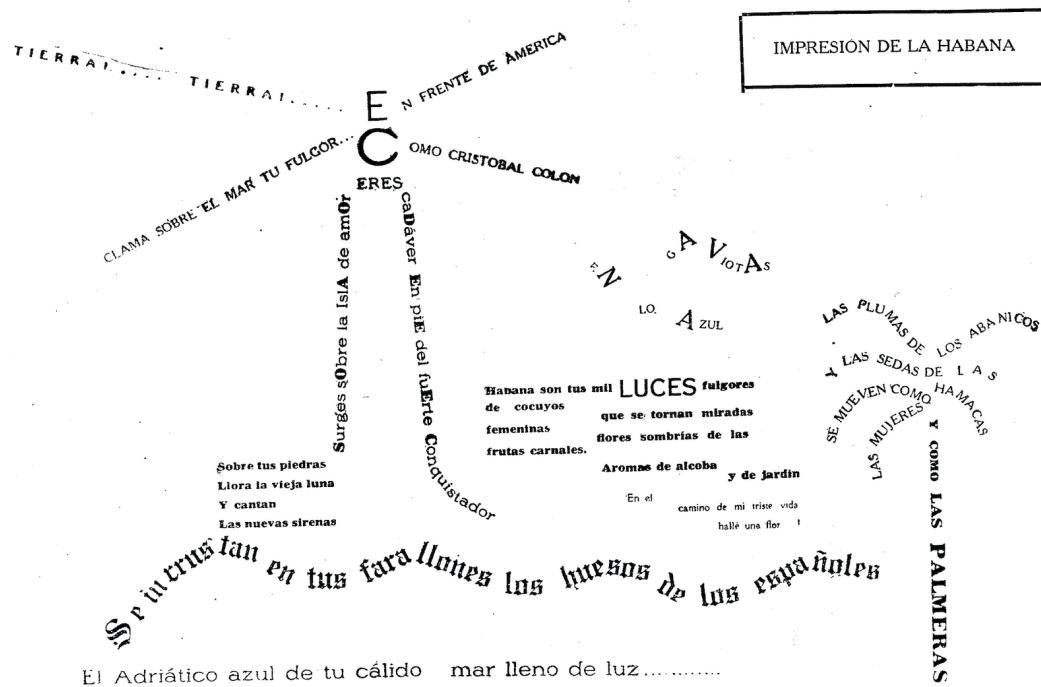
superposición de pasado y presente. Desde una lógica de temporalidad lineal, se podría hablar de un "influjo" marcado en otro poema del mexicano José Juan Tablada, de 1919, llamado "Impresión de La Habana" (Figura 2) y publicado en esa misma ciudad en la revista *Social*.

Figura 1
Guillaume Apollinaire, "Lettre-Océan"



Nota: *Les Soirées de Paris*, no.25 (Junio 15, 1914). Fuente: Project Gutenberg.

Figura 2
José Juan Tablada, "Impresión de La Habana"



29

Nota: Social, 1919. Fuente: Li-Po y otros poemas. Edición facsimilar. 2017.

En éste se representa el puerto cubano de una manera más idealizada pero también atravesada por esta simultaneidad de la experiencia de la vida en Latinoamérica en la que el pasado y el presente se funden en el instante. Desde esta perspectiva, la forma en que la modernidad se experimentaba como esta mezcla de tiempos suspendidos en el instante eterno unía a todas estas ciudades disgregadas en una sola metrópoli discontinua. A partir de esta noción de "ciudad simultánea", La Habana, México, Buenos Aires, Dublín, se comunicaban en una polifonía de sirenas, gramófonos y gritos locales que desarticulaban la lógica de la cronología, de la paternidad, del influjo, del centro y su periferia.

Las reseñas publicadas en estos medios de comunicación “transnacionales” también se pueden leer como una forma de participación en esta comunidad creativa que habitaba esta nueva metrópoli global en una simultaneidad de tiempos. La reseña de la obra de Joyce publicada en 1930 por Julio Fingerit en Buenos Aires, en la revista *Número*, remite a la noción de instante suspendido del autor irlandés: “En el arte de Joyce se da por ovillado todo el tiempo en torno de un instante; y se desovilla para enmadejarlo de nuevo al presente en un nuevo instante: así se inmoviliza el pasado por presente en cada instante” (Fingerit, 2018: 29). La misma impresión sobre la relación entre la suspensión del tiempo en la imagen de Joyce aparece en la reseña de Borges que ya habíamos mencionado al inicio de este artículo, pero en ella Borges pone atención en la noción de particularidad material que configura la noción de *ser* en la novela: “esa inquietud ontológica [...] 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” (Borges, 1925: 5).

En el recuento de su propia incursión al mundo de las revistas literarias, Pablo Neruda (2017) contaba que él “había sido un épico inventor de revistas” (55) y que en 1925 había fundado “una tal Caballo de Bastos”. La caracterización que Neruda hace de ese mismo año resulta notable ya que cuenta que “Era el tiempo en que escribíamos sin puntuación y descubríamos Dublín a través de las calles de Joyce” (Neruda, 2017: 55). Una vez más, vemos la presencia del autor irlandés en el imaginario de los artistas latinoamericanos como un conjunto de técnica literaria (la escritura sin puntuación) y exploración de la ciudad desplazada (las calles de Dublín). En este sentido y para lo que sigue en mi argumento, me parece relevante que 1925 también sea el año en el que Neruda publica algunos de los poemas que a la larga serían parte de su *Residencia en Proa* (No. 14), la revista donde Borges publica la reseña de Joyce. El punto que me interesa establecer es el lugar que ocupó Joyce dentro de esta comunidad de autores latinoamericanos como referente estético.

En estos encuentros cristalizados en la configuración de la revista literaria, incluso en su lógica organizativa más fundamental, es donde más claramente podemos percibir esta noción de comunidad transnacional ejercida desde un sitio de paridad. La cantidad de publicaciones y los cruces entre una revista y otra

permiten advertir una amplia red de contactos distribuidos a través de ciudades múltiples. Si bien los centros convencionales de París, Londres y Madrid participaron activamente en este intercambio intelectual a través de geografías distintas mediante revistas como *Les Soirées de Paris*, *The Criterion* o *Revista de Occidente*, sus contrapartes latinoamericanas, lejos de reconocer alguna relación de subordinación frente a ellas, se plantaban frente a las mismas en una relación de radical paridad que se puede advertir en rasgos visuales de estas publicaciones, como la disposición de los materiales, la ausencia de jerarquía entre autores y la publicidad incluida en ella. Por ejemplo, en la revista *Proa* se hacen anuncios de publicaciones similares con sede en ciudades como Montevideo, Madrid y Buenos Aires (Figura 3), una vez más apuntando a esta comunidad "transnacional" vinculada a través de las revistas literarias.

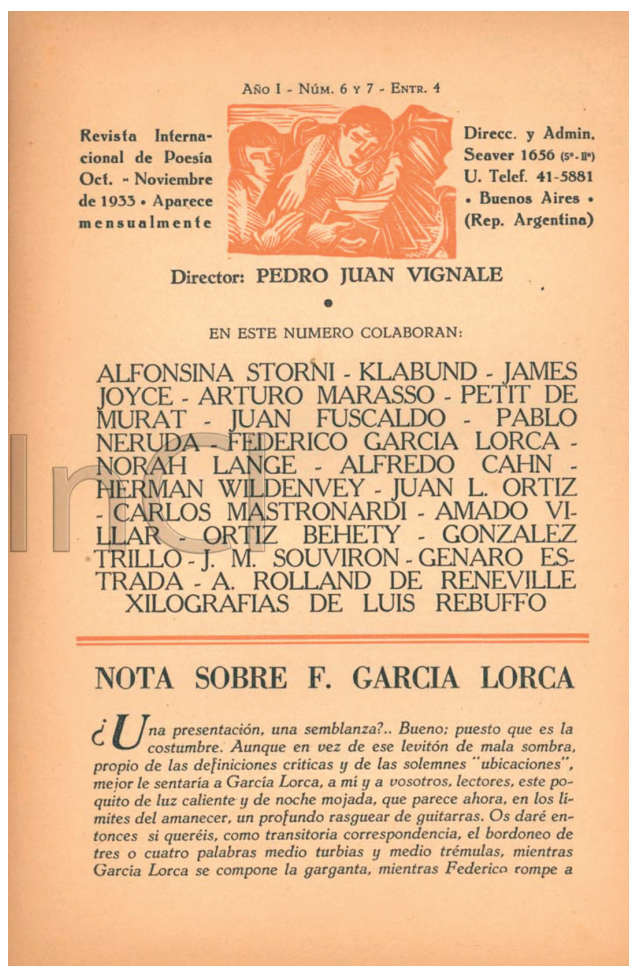
Figura 3
Proa, 1925

Fuente: Archivo Histórico de Revistas Argentinas



De manera paralela, en los textos incluidos se advierte una ausencia de divisiones entre escritura nacional, hispánica, latinoamericana o extranjera. Por ejemplo, en la revista *Poesía* (1933) aparecen los nombres de Storni, Klabund, Joyce, Neruda, García Lorca (Figura 4), uno al lado del otro sin suponer una distinción marcada entre los mismos debido a sus orígenes geográficos o lingüísticos. Aunque quizás la forma más palpable en que se manifestaba esta paridad radical es el tono confiado e irreverente que caracteriza muchos de los diálogos que se daban dentro de las mismas.

Figura 4
Poesía, 1933



Fuente: AméricaLee / Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)

La inclusión de Joyce en el universo de las revistas literarias latinoamericanas se puede interpretar como un acto de integración de su figura como un par más con el cual se establecía un diálogo entre iguales. En la afirmación de Borges de 1925 (una fecha muy temprana si se toma en cuenta la compleja historia editorial de *Ulysses*)⁵ de haber sido el primero en lengua hispánica (afirmación más bien cuestionable) en llegar a Joyce, se advierte una suerte de insubordinación frente al centro madrileño, representado quizás por *Revista de Occidente* en la cual, tan solo dos meses antes, Antonio Marichalar había publicado la reseña "James Joyce en su laberinto" (Price *et al.*, 2014: 3). La irreverencia características del estilo vanguardista de este primer Borges se planta de cara frente a España pero también frente a la monumentalidad de la novela del irlandés al confesar con indolencia no haber terminado de leerla, sin por ello sentir una falta de legitimidad para participar del diálogo internacional que se había levantado en torno a ella. Incluso en su narración del descubrimiento de la novela, Borges también usará el tropo de la tierra incógnita para hablar de la lectura como un acto de descubrimiento, no desprovisto de tintes coloniales:

Hablaré de él con la licencia que mi admiración me confiere y con la vaga intensidad que hubo en los viajeros antiguos, al describir la tierra que era nueva frente a su asombro errante y en cuyos relatos se aunaron lo fabuloso y lo verídico, el decurso del Amazonas y la Ciudad de los Césares.

Confieso no haber desbrozado las setecientas páginas que lo integran, confieso haberlo practicado solamente a retazos y sin embargo sé lo que es, con esa aventurera y legítima certidumbre que hay en nosotros, al afirmar nuestro conocimiento de la ciudad, sin adjudicarnos por ello la intimidad de cuantas calles incluye. (Borges, 1925: 3)

⁵ Desde su publicación seriada en *The Little Review* (1918) hasta los juicios con los que se logró salvarla de la censura en Estados Unidos en 1934, la novela fue de difícil acceso debido a la fuerte censura que se cernió sobre ella en el mundo de habla inglesa (Vanderham, 1998: 1-16).

La confianza con la que Borges admite saber “qué es” la novela de Joyce sin haber “desbrozado” sus setecientas páginas participa de una inversión del acto colonizador de supuesto “descubrimiento”: así como los aventureros llegados a tierras incógnitas impusieron sus nombres sobre las tierras colonizadas, Borges dejaría el suyo sobre la tierra incógnita que era Joyce. Si bien podemos advertir que su estrategia está plagada de contradicciones, me interesa destacar la manera en que esta inversión discursiva permite llevar a cabo un acto “descentralizador” al cual he hecho referencia a lo largo de este artículo. Junto con muchas otras revistas de la época que usaban imágenes de direccionalidad (*Proa*, *Sur*, *Revista de Avance*) como proyecto editorial, *Proa* se posicionaba “a la vanguardia” de un movimiento que desarticulaba los puntos cardinales convencionales. Si el sur se transformaba en la vanguardia, ¿dónde quedaba el norte? Estos movimientos dislocados a través de un espacio geográfico contribuían a desestabilizar este patrón de flujo convencionalmente establecido entre un “centro” y su periferia. La proa de esta embarcación se disponía a descubrir esos territorios desconocidos, entre los cuales figuraba el Dublín de Joyce, pero también París, México, La Habana o Montevideo. No parece casual que en la misma reseña Borges (1925) use el título de su propia revista para hacer un símil en el que menciona al autor irlandés: “Joyce es audaz como una proa y universal como la rosa de los vientos” (6). Joyce y los miembros de la revista estaban en el mismo barco e iban orientados por una aspiración a la universalidad que trascendía su propia localidad y la desdibujaba desde fuera.

En estas revistas se advierte un interés marcado por entender la escritura de Joyce como sistema poético y, en este sentido, llama la atención la entusiasta inclusión de su poesía, tan frecuentemente soslayada por la crítica anglófona, dentro del contexto de “innovación” de las publicaciones. Así, en la reseña antes mencionada, Julio Fingerit (2018) enfatiza la identidad de Joyce como “poeta” y, en una suerte de contagio lírico, afirma que el irlandés

Ha escrito versos: canciones y poemas. Son melancólicos, y hacen sentir que todo se disgrega. Tienen correspondencias que sobrecogen y hacen cavilar: sugieren misterios que acaso no existan; huelen a podrido, a hu-

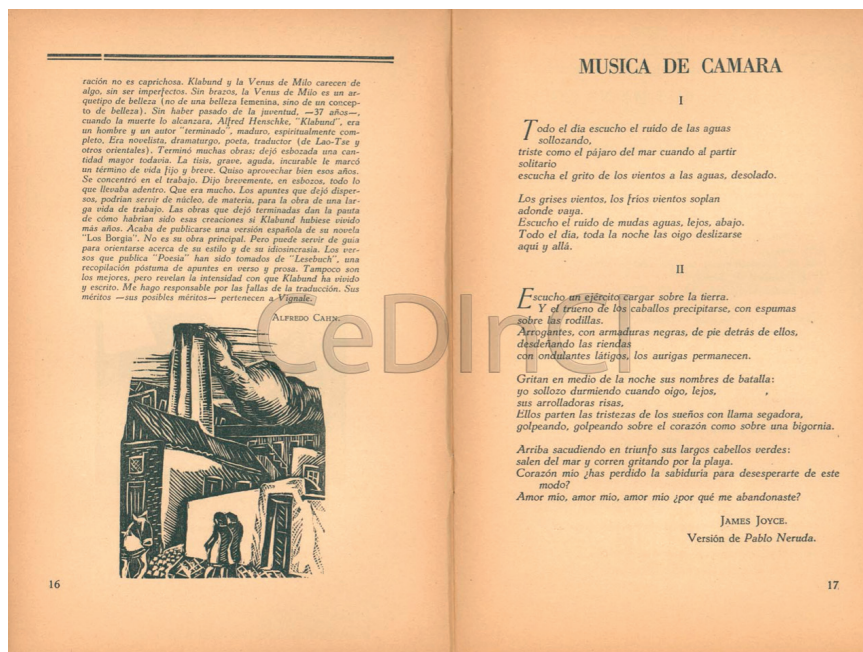
medad y a perfumes descompuestos. Su música es alucinante; sin duda es refinada, pero hace pensar en cantares primitivos; es vernácula tal vez, pero da que sospechar melodías bien metecas: y sin alusiones remueve una pueril nostalgia de islas y mares tropicales. Pero esa nostalgia es enfermiza [...] Música de cámara, así se llama tal colección de sus versos. Serán música de cámara esos versos; pero no es poesía de cámara sino de aquellarre, de milenario y de magia negra. (30)

La apreciación de la poesía de Joyce por parte de Fingerit inmediatamente ubica al autor en el eje de lo "meteco", lo extranjero, lo extraño y, curiosamente, lo tropical. Quien haya leído *Chamber Music* no podrá más que sorprenderse de esta caracterización del poemario. El interés de Fingerit en esta "tropicalización" idealizada del extraño cancionero isabelino de Joyce muestra esta suerte de apropiación de la figura del autor a través de su imagen descentrada. Ya un año antes, la revista *Libra* de 1929, editada por Alfonso Reyes junto con Leopoldo Marechal y Macedonio Fernández entre otros jóvenes porteños, había publicado "Dos peniques de James Joyce", dos piezas de otro particular librito de poemas de Joyce, *Pomes Penyeach* (1927), en versión bilingüe.

Si bien Joyce formaba parte de un conjunto de autores con los cuales las revistas latinoamericanas establecían un diálogo creativo compuesto de reseñas, impresiones, traducciones y poemas nuevos, cabe destacar que el autor tiene una presencia marcada en las mismas durante estas décadas (Price *et al.*, 2014: XV). Así, finalizo esta exploración de la presencia de Joyce en estas revistas latinoamericanas centrándome en la aparición de dos poemas de *Chamber Music* (1918) traducidos por Neruda para la revista porteña *Poesía*, en 1933. En esta publicación aparecen los dos últimos poemas del cancionero de Joyce bajo el título "Música de cámara" y firmados como "James Joyce. Versión de Pablo Neruda" (Figura 5).

Figura 5

"Música de cámara", *Poesía*, 1933



Fuente: AméricaLee/ Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI)

El interés del poeta chileno por incluir dos piezas de esta colección, que más bien ha sido tildada de anticuada en el mundo angloparlante, en el mismo año de su publicación de *Residencia en la tierra*, se puede leer como un acto cargado de significado. Si las revistas literarias funcionaban como un espacio para poner en diálogo distintos textos, la traducción de los poemas de Joyce se podía leer como un marco a partir del cual entender las propuestas estéticas del propio Neruda. Al respecto, en un artículo que relaciona a Neruda con Joyce a través de esta traducción, Dario Puccini (1971) señalaba no poder "sino hacer notar puntos evidentes de contacto, al menos para aquellos dos poemas entre el Joyce menor y escritor de versos (¿y también el Joyce mayor y narrador?) y el Neruda de los años 30, en especial de los dos primeros volúmenes de *Residencia en la tierra*" (134). En seguida, en el mismo artículo, hacía alusión a los puentes antes establecidos por

el propio Amado Alonso en cuanto a la similitud técnica y al carácter distintivo del arte de principios de siglo veinte a partir del término "disgregación de lo real":

Cuando Joyce yuxtapone los más nimios sucesos internos y externos de un día, pero con la terrible indiferencia de una máquina, evitando una selección e hilvanamiento valorativos o por lo menos lógicos, desintegra [...] También en la poesía de Pablo Neruda existe tal modo de desintegración y éste es uno de los trazos más significativos con que se inscribe en el cuadro de nuestro tiempo. (Alonso, 1968: 25)

Estas características trazadas por Alonso junto con la relación temporal entre la publicación de la traducción de Neruda de estos dos poemas de Joyce llevan a Puccini (1971) a afirmar que entre la obra de ambos autores hay más que una similitud casual, y que incluso se puede advertir una "influencia más amplia y dispersa" de la obra de Joyce en la de Neruda (138). Y si bien pueden coincidir en que hay una similitud estilística entre poemas como "Poesía escrita de noche", que aparece en 1925 en *Proa*, y las propias traducciones hechas por Neruda para 1933, me parece que hablar de un influjo de Joyce en la obra del chileno participa de la misma lógica de temporalidad y linealidad que tanto trataron de desdibujar estos autores a través de esta construcción de una relación dialógica y simultánea entre los textos. Pues si bien los poemas de Joyce fueron publicados por primera vez hacia 1918, Neruda los traduce y publica en un contexto en el que Joyce es ya el autor de *Ulysses*. Es decir, la estética de los poemas de *Chamber Music* es resignificada a través de la lectura que Neruda hace de ellos y del contexto impreso en el que aparecen a través de la revista. Por lo tanto, se podría decir que la relación que se hace palpable entre la poesía de *Residencia en la tierra* y estos poemas está habilitada por la apropiación que Neruda hace de ellos como textos simultáneos que configuran la idea de la (im)posibilidad de la poesía lírica en la época moderna y la sensación de lejanía del sujeto lírico moderno.

El marcado antilirismo de los últimos dos versos del poema "I hear an army charging upon the land" —"My love, my love, my love, why have / you left me alo-

ne?"— adquiere las resonancias desencantadas de otros poemas de Neruda como "Barcarola" en donde la voz pregunta "¿Quieres ser fantasma que sople, solitario, / cerca del mar su estéril, triste instrumento?" (Neruda, 2010: 124). En otras palabras, al elaborar estas traducciones en el mismo año en que saca a la luz su *Residencia*, Neruda parece estar abonando a la construcción de una comunidad creativa donde su poesía tuviera un sentido que se derivara del diálogo establecido entre las partes.

El caso de la relación de estos autores latinoamericanos con la figura de un autor como James Joyce puede ayudar a entender el sistema de relaciones entre figuras descentradas desde una perspectiva que se niega al relato historiográfico literario que supone la idea de paternidad e influjo, así como la noción de centro y periferia que estas propuestas estéticas se empeñaron en echar abajo a partir de la construcción de esta identidad universal disgregada en particularidades múltiples. Vale la pena seguir desmantelando la visión genealógica de las historias literarias que pretenden explicar las similitudes entre las distintas vanguardias y los "modernisms" globales a través de la lógica de imitación e influjo que, por lo general, tiende a ofrecer una visión que reproduce la cuestionable relación entre "centro" y "periferia" contra la cual se resistieron estas propuestas estéticas de descentramiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMANY BAY, Carmen. (1998). *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927): Estudios y textos*. Universidad de Alicante.
- ALONSO, Amado. (1968). *Poesía y estilo de Pablo Neruda: interpretación de una poesía hermética*. Editorial Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis. (1925). "El Ulises de Joyce". *Proa*, (6), 1-6. Recuperado de <https://ahira.com.ar/ejemplares/proa-no-6/>
- BORGES, Jorge Luis. (1961). *Discusión*. Emecé.

- BUTLER, Christopher. (2004). "Joyce the Modernist". En Derek Attridge (Ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce* (pp. 67-86). Cambridge University Press.
- CIUGUREANU, Adina. (2019). "Hybrid Centres of Modernity in the Early Twentieth Century: Dublin and Bucharest". *International Multidisciplinary Scientific Conference on Social Sciences & Arts SGEM*, 6, 149-156. <https://doi.org/10.5593/sgemsocial2019V/6.1/S11.018>
- DAICHES, David. (1940). "James Joyce: The Artist as Exile". *The English Journal*, 29(9), 697-706. <https://doi.org/10.2307/805671>
- DE TORRE, Guillermo. (1927, 15 abril). "Madrid meridiano intelectual de Hispanoamérica". *La Gaceta Literaria*, 1(8). <https://www.filosofia.org/hem/dep/gac/gtoo801a.htm>
- FINGERIT, Julio. (2018). "Expresión de James Joyce". En Lucas Adur, Laura Cabezas y Felipe Dondo, *La Revista Número (1930-1931)*. Académica Argentina de Letras. Recuperado de <https://www.lettras.edu.ar/wwwisis/La-Revista-Numero.pdf>
- JOYCE, James. (2004 [1916]). *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*. Barnes & Noble.
- MAJSTOROVIC, Gorica. (2020). *Global South Modernities: Modernist Literature and the Avant-Garde in Latin America*. Lexington Books.
- MANZONI, Celina. (2014, mayo 6). "La polémica del Meridiano Intelectual y la internacionalización del debate en la vanguardia latinoamericana". *Revistas culturales 2.0*. Recuperado de <https://www.revistas-culturales.de/es/buchseite/celina-manzoni-la-pol%C3%A9mica-del-meridiano-intelectual-y-la-internacionalizaci%C3%B3n-del-debate>
- NERUDA, Pablo. (2010). *Antología general*. Alfaguara; Real Academia Española.
- NERUDA, Pablo. (2017). *Confieso que he vivido. Memorias*. Planeta.
- NUEZ, Sebastián de la. (1978). "La poesía de la revista 'Caballo Verde', de Neruda (1935-1936)". *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 7, 205-257. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI7878110205A>
- PEAKE, Charles. (1977). *James Joyce, the Citizen and the Artist*. Stanford University Press.

- PRICE, Brian L.; SALGADO, César A.; SCHWARTZ, JOHN PEDRO (Eds.). (2014). *TransLatin Joyce: Global Transmissions in Ibero-American Literature*. Palgrave Macmillan US.
- PUCCINI, Dario. (1971). "Dos notas sobre Pablo Neruda". *Anales de la Universidad de Chile*, 129(157-160), 129-138.
- RABATÉ, Jean-Michel. (2004). "Joyce the Parisian". En Derek Attridge (Ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce* (pp. 49-66). Cambridge University Press.
- RICHARD, Nelly. (1993). "Alteridad y descentramiento culturales." *Revista Chilena de Literatura*, (42), 209-215.
- VANDERHAM, P. (1998). *James Joyce and Censorship: The Trials of Ulysses*. Macmillan.