

Otro escritor en las orillas. Juan Rodolfo Wilcock y las vidas imaginarias de un iconoclasta

CARINA GONZÁLEZ

CELEHIS-CONICET, Buenos Aires

RESUMEN

Este ensayo analiza la construcción de la excentricidad como forma que tensiona el campo intelectual de las literaturas nacionales. A partir del exilio y la desterritorialización cultural, un fragmento de la escritura argentina de la década del 60 se desprende del canon adscripto al *boom* para definir un espacio híbrido signado por la subversión que afecta no solo la lengua sino también a los modelos genéricos y políticos. En un estudio comparado de *Historia universal de la infamia* (1939) de Jorge Luis Borges y de *La sinagoga de los iconoclastas* (1972) de Juan Rodolfo Wilcock se plantean las diferencias que cuestionan las normas establecidas con respecto al papel de la ficción dentro de la historiografía, del delito en torno a la ley y del humor como mecanismo de crítica que permite el cuestionamiento de las distintas formas del saber científico, histórico y estético.

PALABRAS CLAVE: historiografía, delito, ley, humor, Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock, narrativa argentina.

SUMMARY

This paper analyzes the construction of the eccentricity as a form which stresses the intellectual field of national literatures. From exile and cultural de-territorialization, a piece of Argentine writing from the 60s emerges from canon associated with the *boom* to define a hybrid environment characterized by subversion that affects not only the language but also the generic and political models. A comparative study of *A Universal History of Infamy* (1939) by Jorge Luis Borges and *The Iconoclasts' Synagogue* (1972) by Juan Rodolfo Wilcock propose the differences that challenge established standards with regard to the role of fiction within

historiography of crime in relation to the law and humor as a mechanism of critique that allows questioning the various forms of scientific, historical and aesthetic knowledge.

KEYWORDS: historiography, crime, law, humor, Jorge Luis Borges, Juan Rodolfo Wilcock, Argentine fiction.

LOS AVATARES DE LA LENGUA

EL EXILIO ES, muchas veces, una marca política que afecta no solo el lugar del escritor en relación a lo público, sino también una toma de posición con respecto a las prácticas cotidianas que definen su individualidad. En el caso del escritor argentino Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), el desplazamiento territorial que implica un cambio de geografía (Wilcock abandona deliberadamente la Argentina aparentemente enemistado con el régimen peronista¹ que inicia una nueva etapa en la relación política de las masas con el poder), es también una apuesta personal que lo lleva a desclasificarse, a reinventarse en Roma como un escritor excéntrico. Por un lado, logra separarse del canon argentino que contuvo sus inquietudes juveniles durante el período en que colaboró con el grupo *Sur*;² por otro, juega con esa especie de “rareza” propia del extranjero que, al permanecer en la distancia, nunca abandona la mirada exterior capaz de desacomodar lo que ha sido asimilado naturalmente. Esta anomalía óptica le adjudica una posición incómoda dentro del nuevo lugar de residencia, pero, al mismo tiempo, le otorga una perspectiva crítica capaz de percibir la realidad devastada y cruel que al nativo se le escapa.

En este sentido, la excentricidad parece estar delimitada por un aspecto territorial, alejarse de un centro que es el país o la cultura de origen, para emprender el derrotero propio del exilio. Pero también habilita un desvío marcado por la acepción geométrica del término al implicar la distancia entre el foco y la elipse, es decir que, en tanto categoría estética, la excentricidad

-
1. La primera presidencia de Juan Domingo Perón (1945) marcó el inicio de una nueva interacción política que se caracterizó por el protagonismo de las masas en la escena pública, la reivindicación de la justicia social y la intervención del Estado en la economía.
 2. *Sur* es el nombre de la revista emblemática fundada por Victoria Ocampo en 1939. Como proyecto editorial, no solo publicó los principales títulos de la literatura y la filosofía occidental sino que dio lugar a un espacio nacional que definió una identidad cosmopolita para la Argentina. Véase el texto clásico de John King, *Sur. A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture, 1931-1970* (Cambridge: Cambridge UP, 1986) y el análisis de Nora Pasternac, *Sur, una revista en la tormenta. Los años de formación 1931-1944* (Buenos Aires: Paradiso, 2002).

nos permite volver a pensar la relación centro-periferia, particularmente, para aquellos casos en los que la marginalidad se retroalimenta de la misma distancia que la define. Para un escritor argentino, irse a Italia en la década del 60 es elegir un destino diferente. Por un lado, apartarse del canon que en la época ya orbita consolidadamente sobre la figura de Jorge Luis Borges; por otro, esquivar el sitio emblemático que indicaría a París como destino ineludible de una generación que escapa de la provocación peronista buscando en las luces de esa ciudad europea el espacio negado a la cultura.³

De esta manera, al instalarse en Italia (1960) Wilcock rompe con el pasado y se inventa un nuevo origen que es, en principio, lingüístico. “Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano no da para más”, le informa a su amigo Antonio Requeni antes de tomar el barco que lo lleva al exilio.⁴ Esta falsa claudicación habla de un cansancio generacional, de cómo los jóvenes poetas del 40, pegados a los moldes del neorromanticismo y a la poesía órfica deben buscar nuevos horizontes líricos que, sin dejarse obnubilar por la mecánica destructiva de las vanguardias, consigan expresar la realidad ruinososa de la posguerra.⁵ Pero además acentúa una queja que tiene que ver con las limitaciones del campo intelectual. Como colaborador de *Sur* y a través de una relación de amistad y de filiación literaria con Silvina Ocampo –con la que escribe la tragedia en verso *Los traidores* 1956–, Wilcock accede al círculo íntimo que lo vincula a la línea intelectual liderada por Borges y Bioy Casares. En esa relación en la que él interviene tangencialmente como observador y provocador, ya que continúa tensionando con sus colaboraciones y prácticas la legitimidad de un canon que recién empieza a construirse, Wilcock reconoce un legado, y es a partir de allí que crea su propia genealogía:

-
3. Julio Cortázar es el escritor que representa la entrada al *boom* desde el exterior. Pero también está Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987), más cercano a Wilcock por su decisión de cambiar de lengua y por su estética disidente. El caso de Héctor Bianciotti (1930-2012) también se ajusta a esta voluntad de distanciamiento y además acompaña el derrotero de Wilcock, ya que en principio intenta instalarse en Roma pero termina eligiendo París.
 4. Martín Prieto señala estos vínculos con la lengua en la entrada que le dedica a Wilcock en su *Breve historia de la literatura argentina* (Buenos Aires: Taurus, 2006), 311-6.
 5. Wilcock emprende esta tarea a través de dos proyectos editoriales, cuando todavía está en Argentina, al dirigir las revistas *Verde Memoria* (1942-1945) junto a Ana María Chouhry Aguirre y posteriormente *Disco* (1945-1947).

Estos tres nombres y estas tres personas fueron la constelación y la trinidad de cuya gravitación extraje, especialmente, esa leve tendencia, que puede advertirse en mi vida y en mis obras, a elevarme, aunque sea modestamente, por encima de mi gris, humano nivel original. Borges representaba el genio total, ocioso e indolente, Bioy Casares la inteligencia activa, Silvina Ocampo era, entre ambos, la Sibila y la Maga, que les recordaba con cada uno de sus movimientos y con cada una de sus palabras la extrañeza y lo misterioso del universo. Yo espectador inconsciente de este espectáculo, quedé deslumbrado para siempre, y guardo el recuerdo indescriptible que podría guardar, precisamente, quien ha conocido la felicidad mística de ver y oír el juego de luces y de sonidos que constituye una determinada trinidad divina.⁶

Sin embargo, la tradición a la que se ajusta el grupo *Sur* deja de lado algunos territorios preciados a las lecturas voraces de Wilcock que se interesa tanto por los autores consagrados del canon –Quevedo, Shakespeare, Petrarca– como por los autores menores –el conde de Villamediana, el teatro isabelino de Marlowe o poetas ingleses contemporáneos–, que se introduce anticipadamente y con audacia en las innovaciones vanguardistas de Joyce, en el absurdo de Beckett y en la ambigüedad ideogramática de T. S. Eliot y que explora con total desprejuicio las literaturas populares y los géneros menores ligados al éxito del mercado como Graham Greene, a quien tradujo para distintas editoriales locales. El cosmopolitismo fue un lazo de unión a la constelación divina de *Sur*, sin embargo, el vuelco más arriesgado que ejecuta básicamente con la introducción de las vanguardias y el acercamiento a un fantástico muy distinto al que comienza a gestarse en el Río de la Plata, hace que su experimento narrativo busque y necesite otro tipo de público. Estas limitaciones aparecen sugeridas cuando él mismo habla sobre sus orígenes, sobre el cambio de lengua y su fuerte inserción en la cultura italiana:

Creo que si tuviera que explicar qué soy como escritor, debería resaltar dos puntos fundamentales: soy poeta, pertenezco a la tradición europea. Como poeta en prosa desciendo de Flaubert que engendró a Joyce y a Kafka, que nos generaron a nosotros (todo esto debe entenderse de manera alegórica porque estas personas representan épocas, modos de pensamiento). “Flaubert fue el primero en consagrarse a la creación de una obra puramente estética en prosa”, escribió Borges; y el propio Flaubert escribió: “Las

6. Extraído de la nota biográfica aparecida en <www.wilcock.it>. Fecha de consulta: 13 de septiembre de 2013.

combinaciones de la métrica se han agotado; no así las de la prosa”. Como escritor europeo, he elegido la lengua italiana para expresarme porque es la lengua más cercana al latín (el español es también muy similar pero su público no es ni siquiera el espectro de un fantasma). En un tiempo toda Europa hablaba latín, hoy habla un dialecto del latín: la pasionaria en inglés se llama *passion-flower*, para mí ambas son la misma palabra. La lengua tiene una importancia relativa, lo que cuenta es no caer en el folklore, que es intransferible.⁷

Esta cita que se aparta conscientemente del color local y que se apoya en los postulados de “El escritor argentino y la tradición” (1932), ensayo en el que Borges establece el derecho propio de las literaturas periféricas a la tradición universal, enfatiza, sin embargo, un corte con el espacio nacional. Wilcock siente las limitaciones de su campo cultural que, a pesar del promovido cosmopolitismo, no deja de tener una impronta conservadora que evita la innovación. Habitado a los modelos tradicionales, el público local es incapaz de recibir la mezcla de ironía y absurdo que le da cuerpo a sus primeros relatos; más acostumbrado a la fórmula metafísica de los cuentos de Borges, necesita de una evolución que lo lleve a saber apreciar las deformaciones corporales y la insidiosa mecánica del populismo que recién ingresará al espectro cultural argentino con la literatura indigente y voluptuosa de Osvaldo Lamborghini y Luis Guzmán.⁸

Por otro lado, en esta misma construcción de autor que realiza en Roma, acentúa su decisión del cambio de lengua como producto de una natural evolución del latín hacia el italiano, como si al escribir en esa lengua que es para él una lengua extranjera, pudiera volver al origen ficticio de todas las lenguas, y hubiera logrado encontrar el lenguaje neutro que lo acercara a esa lengua primitiva que es siempre la lengua del otro.⁹ La paradoja de hablar una lengua que no es la de uno y, al mismo tiempo, es la única lengua que se tiene, indica un nuevo comienzo para pensar la diversidad lingüística, y así el axioma de Marcel Proust acerca de las virtudes de un escritor que pudiera usar el lenguaje de su propia lengua como si fuera una lengua extranjera, se hace eco

7. *Ibíd.*, fecha de consulta: 15 de septiembre de 2013.

8. La revista *Literal* (1973-1977) aglutina esta tendencia que rompe con el tabú estético de la representación y que cuestiona, a partir de una perspectiva psicoanalítica, los principios morales, genéricos y políticos de la sociedad burguesa.

9. Véase Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 1997).

en la narrativa de Wilcock, quien parece más bien “recordar” el italiano que siempre estuvo oculto dentro de su español.

La excentricidad desplegada en el territorio de la lengua tiene que ver con la dislocación espacial que el mismo Wilcock promociona. No solo es un tema recurrente en sus relatos (la deformación, la distorsión, la perspectiva que ubica a las cosas siempre fuera de foco), sino que también es una estrategia para construir su propia identidad desde el exterior. Al referirse a sus primeros encuentros con la lengua nos dice:

Nací en Buenos Aires, en abril de 1919. Comencé a hablar en francés, cerca del Château de Chillon, al sur de Suiza; aprendí el castellano en Londres, y en el golfo de Patagones me enseñaron a leer y a nadar. A los once años entré al Colegio Nacional, donde aprendí el inglés, el italiano, la Historia y las Ciencias Naturales; a los dieciséis ingresé a la Facultad de Ingeniería, donde más tarde me recibí, como casi todos los que ingresan a ella; a los diecisiete aprendí el alemán y a tocar el piano. A los veinte años empecé a escribir, con una vocación debilísima pero quizá irresistible.¹⁰

Esta autorrepresentación enfatiza en la desterritorialización geográfica y cultural. No solo las lenguas están desplazadas de su lugar de origen hacia la periferia –el francés no es el de Francia sino el del cantón suizo– o cambian respectivamente sus domicilios naturales –el español en Londres y el inglés en Buenos Aires–, sino que se muestran asociadas a otro tipo de saberes corporales como aprender a tocar el piano o a nadar. Desde esta perspectiva, la lengua es aquello que está fuera de lugar incluso antes de su exilio, incluso antes de convertirse en un escritor “en lengua italiana” y funciona como un rasgo de excentricidad dentro del panorama local.¹¹ Así como Borges construye su mito de escritor a partir de dos linajes, el materno o criollo que lo emparenta con los héroes de la patria, y el extranjero o inmigrante que lo enlaza con la tradición sajona de los libros y la literatura paterna, Wilcock se presenta también como un escritor atravesado por la hibridez cultural propia de los países que han sufrido la colonización pero han sabido reacomodar la situación periferia volviéndola central.

10. Nota solicitada por los editores de una antología, 1945; compilada por César Fernández Moreno en *La realidad y los papeles* (Madrid: Aguilar, 1987). Citado en *Diario de Poesía*, No. 35 (primavera de 1995): 16.

11. Véase Pablo Gasparini, “Wilcock a dos manos y a dos voces”, en *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina* (Pittsburgh: Pittsburgh UP, 2015).

LOS LÍMITES DEL FANTÁSTICO

La riqueza agregada por una lengua que no es la propia pero utilizada con la destreza de los nativos implica otro desplazamiento que le imprime a su literatura una cualidad excéntrica reconocida por casi todos los críticos como producto de la hibridez genérica.¹² El fantástico grotesco o el absurdo de la crueldad son parejas que muestran una tensión, no solo contra el régimen de verosimilitud que quiebra la representación del realismo, sino con los modelos que los géneros de la imaginación implementaron para oponérsele.

Lo que me interesa rescatar de esta excentricidad que puede jugarse en el plano de la lengua tanto como en el de la marginalidad con que los escritores raros se mantienen fuera del canon¹³ es la relación que Wilcock establece con la anormalidad, es decir, la persistencia en cuestionar las reglas desde una perspectiva que intenta definir otras maneras de acercarse a la realidad. Desde este punto de vista, no es extraño que sus primeros experimentos narrativos se ubiquen en el plano de la literatura fantástica, pero más allá del fantástico metafísico que guió las elucubraciones de Borges o del fantástico particularmente surrealista de Felisberto Hernández o lejos de la realidad contaminada de Julio Cortázar, y más cercano a la literatura de la imaginación propulsada por José Bianco o a la crueldad añorada de Silvina Ocampo. Estas clasificaciones que manifiestan una voluntad de orden valen como quiebre, es decir, son un ejemplo de cómo las escrituras raras permanecen al margen y se niegan a entrar en las categorías que las canonizan. La excentricidad se expresa entonces como una tensión que marca los territorios desde lo conocido transformando el entorno e imponiendo un nuevo relieve que se resiste a la normalidad. Desde este extrañamiento, la narrativa de Wilcock comienza por experimentar con un género que no es menor porque se ajusta a los intereses dispares de un público masivo, la biografía. Así, parte de la norma pero al mismo tiempo se distancia

12. Hay muy pocos trabajos críticos sobre la obra de Wilcock justamente por esta operación de desterritorialización a la que sujetó toda su literatura. Entre ellos, véase Roberto Deidier, *Segnali sul nulla: studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock* (Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2002), donde se recopilan los ensayos presentados en el congreso dedicado al autor en 1998 como conmemoración de los 20 años de su fallecimiento.

13. La excentricidad en el orden de la astrofísica habla de planetas que desvían sus órbitas, acepción que funciona en Wilcock tanto para hablar de su exilio geográfico como de la voluntad de disentir o separarse de los modelos.

porque desafía su versión historiográfica para centralizarse en personajes que no se han destacado justamente por haber sido grandes hombres.¹⁴

Por otro lado, la minoridad que elige contar la vida de personajes olvidados u olvidables se expresa en la elección de un género ajustado a la brevedad.¹⁵ Los relatos que conforman *La sinagoga de los iconoclastas* (1972) son narraciones cortas que siguen los principios propios de este género, más bien fragmentario, en el sentido de que funcionan como mosaico de vidas variadas. No se trata de las grandes biografías del siglo XIX, como las de Napoleón o Garibaldi, ni, si pensamos en el ámbito nacional, de las que Bartolomé Mitre escribe sobre San Martín o Belgrano, sino de las *Vidas paralelas* que usó Plutarco para inaugurar la narrativa histórica clásica. A partir de estas dos variantes, la biografía historiográfica y la brevedad, la genealogía narrativa que más se ajusta a las elecciones de Wilcock, lo lleva a coincidir, una vez más, con las fórmulas narrativas de Borges, y por transición con el modelo más satírico de las *Vidas imaginarias* (1896) de Marcel Schwob. Ambos escritores argentinos se reconocen asiduos lectores del escritor francés. Borges no lo menciona en el prólogo a *Historia universal de la infamia* (1935), libro que, sin embargo, manifiesta una clara ligazón con las biografías recreadas por Schwob, pero reconoce su influencia cuando escribe el prólogo a las *Vidas imaginarias* (1987).¹⁶ Wilcock menciona en varias oportunidades su filiación con Schwob en los diarios de Bioy Casares,¹⁷ particularmente el experimento narrativo que lleva a cabo en *La cruzada de los niños* (1896), que cuenta la divina empresa en la que miles de niños se embarcaron para recuperar el Santo Sepulcro de manos de los infieles. La cruzada emprendida por jóvenes franceses y alemanes desemboca en un terrible fracaso que no solo contempla la muerte cara a cara por la sed y el hambre, sino que los acompaña hasta convertirlos en esclavos.

14. Para la biografía como género historiográfico, véase José Romera Castillo, *Biografías literarias 1975-1997* (Madrid: Visor, 1998).

15. Wilcock experimenta con esta forma breve de relatos en otros libros fragmentarios en donde utiliza la misma disposición de escritura: la elección de un personaje raro o extravagante, la descripción de una situación disparatada, el quiebre de las versiones científicas, el descontento con las normas morales, etc. Como en *El estetoscopio de los solitarios* (1972) o en *El libro de los monstruos* (1978) pero, en estos, no siempre parte de personajes reales sino que son relatos mucho más ligados a la ficción.

16. Allí dice: "Hacia 1935 escribí un libro candoroso que se llamaba *Historia universal de la infamia*. Una de sus muchas fuentes, no señalada aún por la crítica, fue ese libro de Schwob". Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1989), 486.

17. Adolfo Bioy Casares, *Borges* (Buenos Aires: Destinos, 2006).

Lo que le interesa a Wilcock es que esta fallida llamada divina que deja una siembra de cadáveres en el desierto está contada en breves intervenciones de distintos personajes que arrojan su punto de vista sobre la masacre, desde el goliardo o el leproso hasta el papa Inocencio III.

Más allá de estas coincidencias externas, *La sinagoga* es un libro capital porque marca los nuevos intereses de Wilcock pero, al mismo tiempo, muestra la pertenencia a una tradición de la cual comienza a distanciarse.¹⁸ Schwob es el vértice de donde parten Borges y Wilcock porque toman de él principalmente una nueva definición del personaje histórico articulado en una narrativa más cercana a la ficción. La historia, dice el biógrafo francés, no es individual, está determinada por los grandes acontecimientos, describe “los momentos que empalmaron con las acciones generales”¹⁹ y nos deja en la completa ignorancia de lo que es el hombre. Una definición más precisa que empalme con las ideas de la modernidad debería tener en cuenta este aspecto singular, ya que la historia gira en torno al individuo en una época en la que las revoluciones, tanto industriales como políticas, lo han tenido como protagonista. Por esta razón, la ciencia de la historia se opone al arte ya que: “El arte es lo contrario de las ideas generales, describe solo lo individual, no desea sino lo único. No clasifica, desclasifica”.²⁰ Esta observación habilita un cruce distinto entre ficción e historia en el que la subjetividad del observador juega un papel primordial al momento de seleccionar, no solo al individuo sino también los rasgos que le otorgan su identidad. La mirada del arte reacciona ante lo individual focalizándose en aquello que lo hace diferente y por eso se aleja del objetivo grandilocuente de la historiografía tradicional. No se trata de buscar la causalidad de los hechos, sino de reconocer los detalles que llevan al acontecimiento, que adulteran las virtudes del gran hombre y que lo vuelven único por este desvío. Schwob es muy asertivo en cuanto a esto: “Las ideas de los grandes hombres son patrimonio común de la humanidad; lo único que

18. En *El Caos* (1974), su primer libro de relatos, Wilcock pone en juego otro tipo de relato fantástico en donde lo anormal juega un rol devastador, inspirado en una estética de la repulsión que lo asocia más al asco primordial que inunda la narrativa de José Bianco en *Las ratas* (1943). Para un análisis más detallado, véase Carina González, *Contra la comunidad. Estética de la repulsión y políticas del caos en Juan Rodolfo Wilcock* (Buenos Aires: Biblos, 2013).

19. Marcel Schwob, *Vidas imaginarias* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980), 8.

20. *Ibíd.*

cada uno de ellos poseyó realmente fueron sus rarezas”,²¹ de ahí que en *Vidas Imaginarias* se registren las manías que le devuelven al personaje histórico su carácter individual. Centrándose en estas anomalías, Schwob se detiene en los detalles justos y precisos, a través de los que descubre algo insólito que descoloca al personaje real y lo vuelve más interesante. Así nos enteramos de que Empédocles curaba lagañas, desviaba el curso de los ríos, hablaba solo en verso y nunca lo vencía el sueño; de que Heróstrato era virgen y tenía en su pecho una cicatriz en forma de medialuna que pareció arder cuando lo torturaron; y de que Crates, convertido al cinismo, “Vivió completamente desnudo en medio de la basura y recogió cortezas de pan, aceitunas podridas y espinas de pescado seco para llenar su alforja”.²²

Esta virtud que se esmera en hallar lo singular se completa con una mirada irónica que desarticula el discurso parsimonioso de la historiografía. Según Pérez Millán, Schwob utiliza un tono neutro en donde la displicencia y la naturalidad pueden narrar los hechos más abominables. Esta especie de brutalidad asceta, la del dato preciso pero insidioso, marca un estilo que tanto Borges como Wilcock practican en sus biografías imaginadas, pero mientras en el precursor la ironía bordea y alivia el aura de la infamia, en el escritor exiliado funciona como un disparador que conjura el fracaso de las grandes utopías.

DOS COLECCIONES DE RAROS: LA DIFERENCIA COMO MARCA DE LA HISTORIA

La separación entre el biógrafo y el historiador radica en un cambio de perspectiva. Mientras la historia nos indica al grande hombre, la ficción nos señala aquello que vuelve interesante y singular la vida de ese hombre. De esta manera, Schwob señala que sus vidas imaginadas están vinculadas a lo menor, aquello que la historiografía olvida porque no es relevante para la gran pintura de una época. Sin embargo, al escoger un personaje histórico esta minoridad se vuelve un elemento destacado que marca la diferencia con respecto a otros. Si sus acciones son patrimonio de la humanidad porque han cambiado el curso de la historia, sus manías son indicios de una particularidad que, al mismo tiempo, lo acerca y lo diferencia del hombre común. La mirada

21. *Ibíd.*

22. *Ibíd.*, 16.

del escritor no solo se detiene en aquello que la historia ignora sino que esa misma subjetividad debe preexistir en el momento de seleccionar al personaje. Schowb trabaja con el historial de la tradición, reescribe las biografías clásicas inspiradas en las *Vidas paralelas* de Plutarco, apropiándose de la capacidad para explorar las influencias del carácter en la vida de los grandes hombres o en las biografías de Diógenes Laercio, de quien toma la meticulosidad capaz de detenerse en el detalle justo y preciso que da una pintura menos rigurosa pero más humana del personaje histórico. A estas dos fuentes clásicas, Schwob suma su predilección por John Aubrey, quien, ya en el siglo XVII, se esmera por encontrar las debilidades de cualquier vida famosa. En este sentido progresa Schwob, buscando a través del humor los rasgos específicos que obsesionan al personaje, sus manías, sus rarezas, aquello que lo vuelve anormal y, por ello mismo, extraordinario.

Tomando otro punto de vista, Borges y Wilcock eligen a sus personajes desde la marginalidad de la infamia, entendida como un “no atributo”. Salvo algunas excepciones,²³ los individuos de *Historia universal* o de *La sinagoga* son personajes olvidados; su fama se ha forjado alrededor de un hecho asombroso o de un récord que se acaba tan rápido e inexplicablemente como el comienzo de su leyenda. Pero, para Borges, la infamia es además la cualidad que ubica a su personaje fuera de la ley, ya no de la historia sino de lo público. La selección de los hombres infames se orienta hacia bandidos, piratas, traficante de esclavos, prostitutas, seres que se definen por las atrocidades que cometen. En este sentido, los personajes de la serie mantienen en común la figura del mal como una categoría que los ubica en el lugar opuesto al del héroe. El atroz redentor Lazarus Morell engaña a los esclavos del Misisipi prometiéndoles la libertad para luego venderlos nuevamente a otro amo, y el proveedor de iniquidades Monk Eastman asesina a otros gánsteres solo para mantener en orden su territorio.

Desde otra perspectiva, Wilcock no se regocija en el delito sino que percibe la infamia como fracaso no exento de cierta piedad irónica. La galería de personajes que pueblan *La sinagoga* surge de hombres que, alguna vez, han tenido una gran idea ya sea orientada a la religión, a las artes o a las ciencias.

23. Billy the Kid, en el caso de Borges, y L. Ron Hubbard, fundador de la Iglesia científica en el caso de Wilcock, son los únicos que han resistido el paso del tiempo y que han quedado registrados en la historia como leyendas en la memoria popular, como la figura del pistolero, o como figura religiosa, en la de sus fieles seguidores en el caso del escritor de *Pulp Fiction*.

Mediante este espíritu renovador, son ingenuos utopistas que buscan revolucionar el mundo pero siempre orientados a revertir las normas establecidas; por eso, sus teorías implementan el caos, la desarticulación y el desorden. Así, Aaron Rosenblum propone que la humanidad regrese al período isabelino abandonando todos los síntomas de progreso, las tecnologías, las ciencias, el arte y la historia que desembocaron en la Segunda Guerra Mundial; Roger Babson pretende encontrar un mecanismo que permita aislar la ley de gravedad; el físico Franz Piet Vredjuik busca explicar la transformación regresiva de la luz en sonido a partir del pecado original, induciendo la intrínseca inmoralidad del ruido frente a la diáfana virtud de la iluminación; o el zoólogo Niklaus Odelius revierte la progresión evolutiva del darwinismo argumentando que el hombre involuciona hacia su decadencia.

Por otro lado, la infamia como deshonor o como fracaso está ligada a una falta de reconocimiento, cierta cualidad de la que el personaje carece para ser objeto de la historiografía. Como lo señala Borges en el prólogo de 1939, “las enumeraciones dispares” que conforman la lista de su *Historia universal* hablan de un distanciamiento de la fama pero encuentran una línea común que las ampara bajo una “brusca solución de continuidad” hallada en la “reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”.²⁴ Borges pone en evidencia los mecanismos necesarios para crear la historia de personajes anónimos. Hay un momento en el que el hombre común puede transformarse en un objeto visible e ingresar en los anales de lo público. El encuentro del individuo con la ley es uno de esos puntos en los que la anonimidad se fortalece, la instancia en la que la subjetividad se borra para subrayar el cruce del hombre con el poder, el lugar en donde estas vidas reconocen su “solución de continuidad”. Desde la teoría, los estudios más lingüísticos de Michel Foucault se detienen en el análisis del discurso como dispositivo de la relación entre el saber y el poder. En esa red de formaciones discursivas la individualidad se pierde, el autor se transforma en una función del texto y la subjetividad debe reconocerse como un vaciamiento que solo puede recuperarse en la intersección del sujeto con la ley. Sin embargo, Giorgio Agamben ha llamado la atención sobre la reaparición del sujeto en *La vida de los hombres infames*, en donde Foucault se detiene a pensar cómo el mismo régimen que encarcela y marca al individuo con el estigma de la infamia es el mismo que recupera a estos seres al darles el estatuto del documento que los reinscribe en un archivo. De esta

24. Jorge Luis Borges, *Historia universal de la infamia* (Buenos Aires: Emecé, 1974), 3.

manera, las vidas infames se vuelven conocidas, dejan la anonimidad del recluso para instalarse como yaga en la memoria de la humanidad:

Puesto que aquí hay una vida que subsiste solo en la infamia en que se ha desenvuelto y un nombre que vive únicamente en el oprobio que le ha cubierto, algo en este oprobio da testimonio de ellos más allá de cualquier biografía.²⁵

En este sentido, es ilusoria la vacuidad de las historias, ya que se fortalecen y perduran por obra y gracia de la degradación. Entonces, hay algo de esta infamia que Borges reescribe en su literatura porque le interesa el momento en que el individuo desafía las normas para encontrar su propio destino, y ese gesto, ese desvío es lo que arranca al sujeto de la anonimidad. En este sentido, sus hombres infames adquieren un nombre, se vuelven sujetos por el trance que los orienta hacia el mal, un acto que los ubica en el ultraje y la traición. Esta condensación que resume toda la vida de un hombre en un único acto significativo es parte de la teoría que Borges edifica en torno al destino. Así lo afirma en otro relato en el que también recurre al género biográfico. “Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”.²⁶ Si consideramos cierta la regla que utiliza para sus biografías, que “la vida de un hombre se resume en dos o tres escenas”, estas escenas están articuladas en torno a la traición que, fatalmente, cumplirá a ciegas el destino de ese hombre.

En Wilcock, el lugar de la traición está ocupado por el fracaso; sus personajes son perdedores que salen de la anonimidad solo por el osado valor de sus ideas. La mayoría son personajes reales y, según la nota agregada por el autor, sus historias fueron extraídas de *In the Name of Sciences*, el libro que dio fama al matemático Martin Gardner, quien cuestiona la legitimidad de los saberes difundidos por las revistas de divulgación que hacen de la ciencia una materia común para un público masivo y no experto. De esta manera, los iconoclastas no son personajes al margen del sistema jurídico sino que las leyes que rompen son las de la naturaleza, la física, la moral o la religión. Sus delitos tienen que ver con la contradicción del sistema consagrado y con el ánimo de arriesgarse a

25. Giorgio Agamben, *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (Valencia: Pre-textos, 2000), 171.

26. J. L. Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1989), 562.

ir contra la corriente. Si estos seres infames pasan al registro escrito del archivo no es por su relación con la ley sino con la ciencia, ya que se han enfrentado con el poder a partir de su relación con el saber. El desafío de un iconoclasta radica en esta diferencia, una distancia que lo enemista con el saber hegemónico de la ciencia o la religión. Por eso, en *La Sinagoga* todas las historias contradicen los paradigmas consagrados, el capitán John Cleves Gardner sostiene que la Tierra está formada por cinco esferas concéntricas agujereadas en los polos, Luis Fuentecilla Herrera descubre un método acuático para conservar la vida humana y Henry Bucher sufre de una contracción temporal que lo mantiene en la eterna juventud.

El delito, un crimen cometido contra la ley pero que adquiere un sentido específico para la vida del individuo, coloca a los infames de Borges en el catálogo de la historia universal. En el caso de Wilcock, el desvío, la marca de la diferencia, coloca a sus personajes en el lugar opuesto al del epígono. No se trata de hombres que han seguido y acatado las leyes sino de aquellos que se animan a desafiarlas y que construyen, con sus ideas, teorías e inventos asombrosos. Esta imaginación exacerbada desacomoda el lugar establecido para la ciencia o la religión, desautorizando los criterios de legitimación que las vincula con una verdad científica o sagrada. Orientado por las nuevas premisas de la física cuántica que prioriza las probabilidades y por la incertidumbre de los sistemas de representación acentuada a partir de la filosofía del lenguaje propulsada por Wittgenstein, el autor de *La sinagoga* denuncia la caída de todos los sistemas del conocimiento. Por esta razón, las vidas de sus iconoclastas muestran una diferencia avalada en la certeza de que no hay una única verdad, en el descubrimiento de un nuevo orden regido por “el absoluto imperio del caos, la omnipresencia de la nada, la suprema inexistencia de nuestra existencia”.²⁷ Ante la descomposición, cualquier hecho asombroso, cualquier anomalía deja de serlo para plantearse como una forma más del caos del universo.

EL HUMOR DE LA HISTORIA

Si el delito es el criterio de selección para la serie de la infamia borgiana, y la iconoclastia la premisa que marca las vidas agrupadas en *La sinagoga*, el humor es el mecanismo que ambos textos utilizan para escribir estas rupturas

27. Juan Rodolfo Wilcock, *El caos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), 30.

en la línea continua de la historia. No es nuestra intención examinar las prolíferas teorías que toman al humor como objeto de estudio, pero sí es importante detenerse en el análisis de los mecanismos discursivos que lo convocan y de las funciones que, en tanto efecto colectivo, influyen en la interpretación de la realidad. Desde el psicoanálisis, Freud ha estudiado el humor como fuente de placer pero lo ha ligado negativamente al repliegue afectivo, ya que la respuesta inmediata del humorista defrauda al auditor; ante una situación incómoda, el sujeto no demuestra sus verdaderos sentimientos sino que los difiere hacia el chiste. Pero también el humor está ligado a las expresiones del inconsciente y, por lo tanto, se constituye como una forma interior de conocimiento. Desde esta perspectiva, el humor puede filtrarse por la hermética autoridad de las ideologías y cuestionar la naturalidad de los sistemas o las reglas de lo consciente. Por esto, es más bien una estrategia que denuncia la falsedad de los valores en los que se apoya la tradición y está en constante confrontación con la realidad. Esta última posición es la que ha tenido mayor repercusión en los textos literarios que hemos contemplado, porque tanto Borges como Wilcock están creando una nueva tradición a partir de un estar “fuera de lugar” de las literaturas nacionales dentro del canon occidental. Pero además, el humor funciona como un mecanismo que permite otra interpretación de la realidad en un juego que multiplica las habilidades de la ficción.

En este sentido, el humor está ligado al placer y a la capacidad de revelarse contra la opresión del sufrimiento. Freud señala que el hombre logra superar las adversidades de la situación real a través del desvío humorístico y, por esto mismo, se impone como una salida liberadora a las exigencias de la realidad. A esta primera aproximación psicoanalítica habría que sumar los estudios posteriores que abordan el humor desde una perspectiva retórica, se detienen en los enunciados que lo provocan, advirtiendo también la duplicidad que parece serle intrínseca. Si desde Freud se reconocen dos niveles en el que el humor actúa –el rechazo de lo real y la imposición del principio del placer sobre el dolor–, en el análisis del discurso es posible también suscribir el juego en dos planos de sentidos. Esta es una de las líneas que sigue Mijaíl Bajtín al estudiar los modos retóricos del humor en dos campos: el sintagmático, que trabaja sobre la figuración y exige una nueva interpretación del auditor, y el simbólico, que consiste en inducir un segundo sentido a partir del primero. De estas apreciaciones retóricas lo más importante es la duplicidad, porque a partir de este desdoblamiento se produce la crítica (el doble sentido marca

la distancia crítica con la realidad) y la constitución del género fantástico (el contraste de lo sobrenatural o lo siniestro con lo real) en la ficción.²⁸

Desde la literatura, el enfoque humorístico plantea una heterogeneidad que incluye diferentes géneros y mecanismos, como la sátira, la parodia, lo grotesco o las figuras retóricas que encierran la ironía o la hipérbole. Sin embargo, podemos acordar que, tanto el efecto que lo liga al placer como la estructura que lo desdobra en dos planos, constituyen un punto en común entre tanta diversidad de discursos. Los textos que abarcan la *Historia universal* y *La sinagoga* son propensos a esta clase de desdoblamientos que el humor provoca. En Borges, el humor aparece de un modo sutil para enfatizar el carácter perturbador de la infamia. Desde la ironía superficial que marca las incómodas oposiciones de los títulos, “el atroz redentor”, “el asesino desinteresado” o el “proveedor de iniquidades”, el doble sentido señala la ambigüedad del término que no se percibe como parte de una moral, sino como producto de la condición humana.

En este sentido, la escritura de Borges establece un vínculo entre el humor y la infamia, en donde el primero desarticula el juicio moral sobre la segunda. Esta intersección fue advertida por uno de sus primeros críticos, Amado Alonso, quien asegura que “Como si formaran una serie coordinada, la estimación ética, propia de la vida convivida, se da el brazo con otra estética, propia de la actitud especial del oficio literario [...] lo característico del estilo en estas siete historias de infamia es la intromisión del plano literario en el vital con intención humorística”.²⁹ En cierta manera, el oprobio generado por un acto que coloca al personaje dentro de una vida infame se estetiza a través del humor que lo deforma y lo traslada fuera de la ética. Mediante esta operación retórica, Borges estiliza la vida de personajes reales a partir de la irrupción de la ficción que privilegia la mirada irónica sobre la infamia para mostrar las contradicciones de la realidad.

28. El análisis más conocido de Bajtín sobre el humor lo ubica del lado de lo grotesco a partir de su estudio del carnaval y de los textos de Rabelais. El primer libro de relatos de Wilcock, *El Caos* (1960), y sus dos novelas, *El templo etrusco* (1973) y *Dos indios alegres* (1973), se inscriben claramente en ese género. También Borges explora lo grotesco en los relatos paródicos que escribe bajo el seudónimo de Bustos Domecq junto a Bioy Casares. Sin embargo, la forma en que aparece el humor en *Historia universal* y en *La sinagoga*, recurre a las técnicas analizadas por Bajtín en cuanto a lo retórico: la figuración, la simbolización, la ironía y el juego de palabras.

29. Amado Alonso, “Borges, narrador”, en *Jorge Luis Borges*, Jaime Alazraki, comp. (Madrid: Taurus, 1976), 46.

Además de esta actitud crítica que el humor hace posible, los relatos agrupados en la *Historia universal* se sujetan a lo cómico respondiendo al medio cultural en el que aparecieron los textos. Según el mismo Alonso:

La índole estridente y sensacionalista de las historias de infamias, no es de índice expresivo de la naturaleza poética de Borges, sino que obedece a los planes estratégicos del diario popular para cuya hoja literaria fueron destinados. Son temas que el autor se propone, y este carácter de tema propuesto tomado como bronco humorismo y con amistosa burla entreverada de básica seriedad, es lo que explica la índole de la primera parte del libro y su privilegiado nivel estilístico.³⁰

Sin embargo, sería muy ingenuo atribuir solo a las intenciones periodísticas del diario popular las incursiones de Borges en la comicidad. Es más certera la referencia del propio autor, quien en el prólogo que escribe para 1954 admite cierta excesiva progresión de su libro hacia el barroco. Dentro de este estilo, que es definido por el abuso que linda con la caricatura, Borges incursiona de manera singular, adoptando el arte del ingenio y la gracia, dos polos que en la era moderna se conciben a partir de la intelectualidad y el humor:

Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando este exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística.³¹

En una primera instancia, parecería que la condensación a la que ajusta la escritura de toda una vida de hazañas está muy lejos del exceso y la exuberancia que precede al espíritu barroco. Sin embargo, junto al movimiento continuo que ocupa todos los espacios, se halla la marca del humor que, despojándose de lo grotesco, se dirige particularmente a la complicidad de la inteligencia y a la interpretación.

En el caso de Wilcock, el humor está más ligado a la sátira burlesca que también marca los relatos de Schwob. Sus inventores fracasados se encargan de desacreditar las principales teorías científicas mientras que la ironía resalta la similitud de esos actos fallidos con los principales errores de la humanidad.

30. *Ibíd.*, 48.

31. Borges, *Historia universal de la infamia*, 9-10.

Así, en el ingenuo proyecto de devolverle la felicidad al hombre regresándolo al período isabelino que, en una primera etapa, suprimiría la luz eléctrica, el automóvil, el asfalto, los periódicos y toda la industria en general, se filtran asociaciones irónicas que aluden al plan de exterminio nazi:

Es cierto que Adolfo Hitler parecía dispuesto a facilitar al menos la obtención de algunos de los puntos más comprometidos del proyecto, sobre todo los que se referían a las eliminaciones; pero, en tanto buen cristiano, Aaron Rosenblum no podía dejar de observar que el jefe de estado alemán se estaba dejando arrastrar excesivamente por tareas a fin de cuentas secundarias, como la supresión de los hebreos, en lugar de ocuparse seriamente de contener a los turcos, por ejemplo, o de organizar torneos, o de difundir la sífilis, o de hacer miniar los misales.³²

Finalmente, la distancia señalada por la ironía, figura que altera el rumbo del sentido para depositarlo en otro lugar, es también una manera de ejecutar la excentricidad. Fuera del sentido literal, al margen de los géneros, y jugando con el desvío que marca la diferencia con respecto a un orden establecido (ya sea la ley, en el caso de las infamias borgianas, o el saber de las ciencias, en el caso de los iconoclastas de Wilcock), ambas escrituras plantean la reestructuración del campo literario. Borges, sin haber abandonado su territorio cultural, lo excede en la reescritura de la tradición; Wilcock acompaña sus desplazamientos geográficos haciendo de la excentricidad una condición permanente de la vida humana. ❖

Fecha de recepción: 12 de enero de 2014

Fecha de aceptación: 5 de marzo de 2014

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Amado, Alonso. "Borges, narrador". En Jaime Alazraki, comp., *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus, 1976.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1995.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Destinos, 2006.

32. Juan Rodolfo Wilcock, *La sinagoga de los iconoclastas* (Barcelona: Anagrama, 1982), 24.

- Borges, Jorge Luis. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". En *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- . "El tema del traidor y del héroe". En *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- . *Historia universal de la infamia*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Deidier, Roberto, edit. *Segnali sul nulla: studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2002.
- Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira, 1996.
- Freud, Sigmund. "El humor (1927)". En *Obras completas*, vol. XXI. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- Gasparini, Pablo. "Wilcock a dos manos y a dos voces". En Carina González, *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina*. Pittsburgh: Pittsburgh UP, 2015.
- Pérez Millás, Julio. Estudio preliminar a *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: CEAL, 1980.
- Romera Castillo, José, edit. *Investigación y difusión de las biografías literarias (1973-1997)*. Madrid: Visor, 1998.
- Schwob, Marcel. *Vidas imaginarias*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- Todorov, Zvetan. *Los géneros del discurso*. Madrid: Siglo XXI, 1998.
- Víctor, Ana. "De viris pessimis. Biografía imaginadas de Marcel Schwob, Jorge Luis Borges y Juan Rodolfo Wilcock". *TRILCE*, vol. 16, No. 3 (2000), 673-90.
- Wilcock, Juan Rodolfo. *El caos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- . *La sinagoga de los iconoclastas*. Barcelona: Anagrama, 1982.