



HARRY LEVIN

JAMES JOYCE



BREVIARIOS

BREVIARIOS
del
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

144

Traducción de
ANTONIO CASTRO LEAL

Harry Levin

James Joyce

Introducción crítica



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición en inglés, 1941
Segunda edición en inglés, 1960
Primera edición en español, 1959
Segunda edición, 1973
Cuarta reimpresión, 2014
Primera edición electrónica, 2015

© 1941, New Directions Books, Norfolk (Conn.)
Título original: *James Joyce. A Critical Introduction*

D. R. © 1959, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 México, D. F.
Empresa certificada ISO 9001:2008



www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios:
editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio. Todos los contenidos que se incluyen tales como características tipográficas y de diagramación, textos, gráficos, logotipos, iconos, imágenes, etc. son propiedad exclusiva del Fondo de Cultura Económica y están protegidos por las leyes mexicana e internacionales del copyright o derecho de autor.

ISBN 978-607-16-3061-2 (mobi)

Hecho en México - *Made in Mexico*

A
LENOCHKA

NOTA DEL TRADUCTOR

Entre los libros de introducción a la obra general de James Joyce no conozco otro tan sucinto, autorizado y rico de ideas como el del profesor Harry Levin. Además de explicar el desarrollo en las diversas etapas de la obra de Joyce, sitúa a éste dentro del panorama de la literatura mundial de nuestro tiempo.

Respecto a la traducción, deseo manifestar que todos los fragmentos de Joyce que el profesor Levin ha creído conveniente insertar en su estudio han sido vertidos al español, generalmente retocando las traducciones españolas de las obras de Joyce que se mencionan en la bibliografía que va al final del volumen.

Finnegans Wake es un libro intraducible, como lo demostró la versión al francés de algunas de sus páginas que hicieron el propio autor (que conocía muy bien la lengua) con la preciosa colaboración de Samuel Beckett, Phillippe Soupault, Paul L. Léon, Ivan Coll y Eugène Jolas. Y es que las palabras de un idioma llevan en su seno todo un pasado recóndito que es el que, con una magia maravillosa, extraía Joyce de las palabras inglesas. Pero como el pasado inmemorial de cada lengua es distinto, lo mismo que el pasado de cada raza, es imposible extraer la misma sustancia de las palabras de otra lengua.

Todo lo que entonces puede hacerse es lo que yo hice durante el curso que sobre James Joyce dicté en El Colegio Nacional (1948-1949) dentro de la serie de “Los grandes maestros de la literatura moderna”: explicar en la palabra o la frase deformadas por Joyce cuantas palabras de las lenguas más conocidas (porque Joyce solía acudir también a las lenguas escandinavas y a algunas asiáticas) ha querido telescopiar para multiplicar —en resonancia o en contrapunto— su sentido.

Las notas al pie de la página de los subcapítulos 1 y 2 del capítulo III, en que sigo este procedimiento, son todas mías. Podrían haberse multiplicado, pero, por una parte, no quise recargar el texto con demasiadas explicaciones, y, por otra, me pareció conveniente dejar algunas cosas sencillas a la malicia filológica del curioso lector.

Además de completar la bibliografía con las traducciones españolas de las obras de Joyce, he aumentado una que otra ficha para incluir el volumen de las cartas de Joyce, recientemente publicado, y algún estudio aparecido después de la última edición del libro del profesor Levin.

ANTONIO CASTRO LEAL

PREFACIO A LA EDICIÓN REVISADA

HAN TRANSCURRIDO varios años desde que por vez primera se imprimieron las siguientes páginas. Ellas, a su vez, marcan el resultado visible de la elaboración mental que se inició dos años antes, cuando se publicó *Finnegans Wake*. En realidad, yo fui uno del grupo de críticos, exageradamente pequeño, que se ocupó extensamente de la obra y con el respeto debido. Aunque tuve ciertas reservas y aventuré algunas adivinanzas, y sólo yo sé cuánto perdí de Joyce, en cierta forma debía hallar su pensamiento aquí y allá, pues Joyce generosamente formuló su respuesta en una nota, la cual dio a Laughlin la idea de incluirme en el volumen sobre Joyce en su serie recientemente proyectada, “Los creadores de la literatura moderna”. Manifesté mi acuerdo con la propuesta feliz, con la idea de que mi tema viviría más tiempo y de que podría escribir más, y que este breve ensayo de su obra sería una lejana fiesta para un joven estudiante sumergido, en aquel entonces, en el drama isabelino.

Pronto se presentó la oportunidad, en circunstancias de distracción general, lo cual — como ahora veo— dejó su huella en estas páginas. Quizá el libro mismo, tal como era, tal como es, podría caracterizarse con el subtítulo puesto al último capítulo en la traducción al español: *Epitafio*. Un epitafio no se pone al día, y con poca disposición vi el camino hacia la preparación de esta edición revisada. Precisamente porque había mucho más que decir y porque mucho se ha dicho o se dice bien por muchos otros, hubiese preferido leer sobre Joyce en vez de continuar escribiendo acerca de él. Pero la continuidad de cualquier interés sugiere nuevas reflexiones, estimula palinodias y provee oportunidades para expiar las culpas por pecados de omisión. Al editar *The Portable James Joyce* (incorrectamente intitulado en Inglaterra *The Essential James Joyce*), hice hincapié en algunas obras menos importantes que aquí se dejan de lado, *Desterrados* y *Pomes Penyeach*. Por otra parte, este plan de selección tuvo como resultado el descuidar obras importantes de Joyce: *Ulises* y *Finnegans Wake*.

La reflexión produce cierto grado de alejamiento, y si bien no puedo evaluar mi esfuerzo sí creo poder situarlo. Tuvo la ventaja de surgir en el momento en que la controversia sobre Joyce, quien todavía vivía, apenas había concluido. Sus amigos habían desempeñado una parte importante como defensores, consoladores e intermediarios. Todavía tenía detractores, pero sus opiniones contaban cada vez menos; asimismo, muchos escritores y críticos capaces se habían sumado a su causa. Una orden judicial había levantado el mandato que por largo tiempo tratara de mantener alejado a *Ulises* de los lectores angloamericanos. ¿Había habido nunca antes una transición tan breve entre ostracismo y canonización? Súbitamente, al cesar de ser un contemporáneo, Joyce se convirtió en un clásico. Entonces fue sumamente fácil reconocer su papel histórico, seguir sus opiniones literarias, e incluso reconciliar su iconoclastia con las fuerzas que había levantado en su contra. Esos cambios de posición e interpretación —

sospecho— siguieron una secuencia mayor de cambios estéticos a medida que el siglo XX pasaba de su primera a su segunda generación, de Bohemia a Academia.

Muchos de nosotros, que compráramos nuestros ejemplares de *Ulises* en el extranjero y los pasáramos de contrabando por la aduana, sentimos el estremecimiento del complot, el cual a veces retorna bajo la forma de nostalgia. Pero tales emociones inmerecidas me están vedadas cuando recuerdo cómo un librero local fue encarcelado por vender subrepticamente un ejemplar, a pesar del elocuente testimonio de F. O. Matthiessen. La inmersión en los escritos de Joyce fue uno de los estudios más exigentes pero que más me recompensaron, de mis días de estudiante. Sin embargo, tuve que proseguirlos sin crédito o guía. Por ello, cuando tuve la oportunidad de impartir un curso, pude persuadir a mis tolerantes colegas de que tales esfuerzos merecían un lugar en el currículum; y cuando el señor Laughlin presentó su urgente petición para un manual, pude transmitir mi experiencia pedagógica a otros estudiantes dentro y fuera de la universidad. Hoy día sería difícil encontrar un colegio en el que Joyce no esté en algún compendio o en otro. Esto es irónico pero no es injusto, dado que era un escritor tan profundamente interesado en el proceso de educación y en la transmisión de la cultura.

Naturalmente, comparto con mis editores la esperanza de que este pequeño libro tendrá una gran utilidad al introducir a Joyce a nuevos lectores. Sin embargo, no puedo decir que haya agregado mucho. Al releerlo, sentí que mis primeras concepciones básicamente no se habían alterado; y que si mi presentación tenía algún mérito, era aquel de un dibujo firmemente tejido que no podría fácilmente distenderse o aflojarse. Incluso respecto a *Finnegans Wake*, sobre el cual ha habido tanta elucidación subsecuente, sólo he tenido que hacer unas pocas correcciones, puesto que mis dos capítulos subrayaban ideas y técnicas, utilizando ilustraciones en forma selectiva. Consecuentemente, no hay más de unas 30 revisiones a lo largo del libro, que en la mayoría de los casos consisten en el cambio de una o dos palabras. Ya que la bibliografía era irremediamente obsoleta, y puesto que se había hecho innecesaria por la gran cantidad de publicaciones y reediciones, la he eliminado totalmente. En su lugar he escrito un largo epílogo, “Visitando nuevamente a Joyce”. En él he intentado un comentario común sobre parte del nuevo material, tanto documental como crítico, el cual lleva nuestra comprensión más allá de mi texto original.

H. L.

Modern Language Center.
Universidad de Harvard.
Junio de 1959.

PRÓLOGO

POCO después de la muerte de Joyce, comencé este estudio. En 1939 su *Obra en marcha* había llegado a término con la publicación de *Finnegans Wake*. Entonces, contra su inveterada reticencia, se decidió Joyce a cooperar con su biógrafo Herbert Gorman. Gracias a los esfuerzos de éste y a otros trabajos ha sido posible disponer de documentos que esclarecen las diversas etapas del desarrollo artístico de Joyce.

Entretanto, el ritmo de los acontecimientos en el mundo entero se ha acelerado tanto que ya vemos la obra de Joyce como la herencia de una época pasada. Este momento parece ser el adecuado para una apreciación crítica de conjunto. El lector de este libro, y no el autor, es quien hará esa apreciación. Si este libro ayuda a vencer los obstáculos que a veces desaniman al lector de Joyce, habrá cumplido su propósito.

Durante toda su vida, los prejuicios de los filisteos y el esnobismo de los estetas contribuyeron a ocultar a Joyce en una nube de discusiones y controversias. Ahora que su obra está terminada hay que tratar de comprender su alcance y significación, y situarla—sin favoritismo y sin malicia— en el vasto panorama de la historia literaria. Hay que reconocer tanto su impresionante originalidad cuanto su profundo sentido de la tradición. Mientras más se le estudia parece menos excepcional, y mayores puntos en común ofrece con otros grandes escritores de ayer y de hoy. En los escritores existe siempre lo que Henry James llamaba “el dibujo del tapiz”, una forma tejida en la trama de la necesidad histórica por el hilo de la intención artística, que la crítica debe descubrir y montar objetivamente. En Joyce oscurece ese dibujo una lujuriosa profusión de lenguaje y de detalle, pero existe en el fondo de todo lo que escribió. Si he hecho demasiado visible ese dibujo, sírvame de disculpa que los lectores de Joyce no se quejan en general de una excesiva simplificación.

Como este libro está destinado para ser leído en constante referencia con los de Joyce, he usado o transcrito sus propias palabras siempre que me ha parecido conveniente. Sus palabras no necesitan ninguna disculpa, aunque las mías sí. Al estudiar su prosa de la última época—como sucede cuando se explica un poema o un chiste— toda paráfrasis queda muy abajo del intento. Como todos los estudiantes de Joyce mucho debo al cuidadoso comentario de Stuart Gilbert, *James Joyce's "Ulysses"*, así como a la puntual biografía de Herbert Gorman. A estos dos libros indispensables yo agregaría un tercero: el *Word Index to James Joyce's "Ulysses"*, compilado por Miles L. Hanley con la ayuda de la National Youth Administration.

He tratado de reconocer mis deudas específicas con los muchos críticos que han escrito sobre Joyce. Deseo, además, mencionar lo que debo en general a los estudios de Valery Larbaud, Ernst Robert Curtius, S. Foster Damon y Edmund Wilson. A James Laughlin IV le debo la idea original de este libro, variadas sugerencias a lo largo del volumen y su autorización para utilizar libremente mi propio artículo, “On first looking

into *Finnegans Wake*”, publicado en *New Directions in Prose and Poetry 1939*.

HARRY LEVIN

I. LA CONCIENCIA INCREADA

1. LA REALIDAD

HACE una generación se planteó el problema del artista en el siglo XX. “El arte es una colaboración —dijo el dramaturgo irlandés John Millington Synge (1871-1909) en el prefacio de *The Playboy of the Western World*— y es indudable que en las mejores épocas de la literatura el cuentista y el dramaturgo han encontrado expresiones llenas de intención y belleza tan fácilmente como los suntuosos mantos y vestidos de su tiempo[...] En los países en que la imaginación del pueblo y la lengua que emplea son ricas y vigorosas, el escritor, además de contar con un léxico rico y variado, puede presentar la realidad —que es la fuente de toda poesía— en una forma natural y comprensiva. Por el contrario, en la literatura moderna de las ciudades la riqueza se encuentra sólo en sonetos o en poemas en prosa, o en uno o dos libros muy elaborados que están muy lejos de los intereses profundos y ordinarios de la vida. Por una parte, Mallarmé y Huysmans producen esta clase de literatura, y, por la otra, Ibsen y Zola pintan la realidad de la vida con palabras tristes y descoloridas.” Fueron los caminos, excluyentes entre sí, que se abrían ante los escritores al finalizar el siglo XIX. De aquí resultaba un desequilibrio, al cual se debe que, al volvernos a la literatura de 1890-1900, nos parezca en gran parte, unas veces, trivial y, otras, demasiado recargada. Por un lado la opulencia refulge con petulancia en el simbolismo de Huysmans, y, por el otro, la realidad palpita oscuramente en el realismo de Zola. Como suele suceder, los ejemplos más significativos se encuentran en Francia, y los extremos más opuestos en otros países. Oscar Wilde (1854-1900) es un ejemplo anglo-irlandés y Bernard Shaw (1856-1950) otro. Los primeros números de la revista literaria de Stefan George (1868-1933) *Hojas de Arte* (1892-1919) aparecieron el mismo año en que el drama *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann (1862-1946) conquistó el teatro alemán. En Italia encontramos, por un lado, a Gabriel D’Annunzio (1863-1938) y, por el otro, a Giovanni Verga (1840-1922); en Rusia a Merejkovsky (1865-1941) y a Máximo Gorki (1868-1936), y en los Estados Unidos el dilema que preocupó a Henry James (1843-1916) y a Mark Twain (1835-1910) no acababan de resolverlo ni la generación de James Branch Cabell (1879-1958) y Sinclair Lewis (1885-1952), ni la de Thornton Wilder (1897-1975) y Ernest Hemingway (1898-1961).

Pero el naturalismo y el simbolismo, como sucede con otros *ismos*, pueden llegar a una armonía. De otro modo no sería posible comprender a Flaubert ni conciliar *La educación sentimental* y *La tentación de San Antonio*. Hasta podría decirse que en *Madame Bovary* la realidad y la poesía duermen en el mismo lecho: el doctor sueña con la comodidad doméstica y con su hija, mientras su mujer imagina amantes y paisajes de Italia. Se trata, claro está, de un maridaje inestable. En la siguiente generación los simbolistas y los naturalistas se habrían de separar fundando dos cultos rivales: el arte y la naturaleza. Las pretensiones científicas y las simpatías humanitarias de los naturalistas encontraron expresión deliberada en la enorme novela colectiva que Émile Zola tituló “una historia natural y social”. Los propósitos, cada vez más limitados, de los simbolistas fueron resumidos por el crítico más agudo del grupo, Rémy de Gourmont, como

“individualismo en la literatura y libertad en el arte”. A su lema de “el arte por el arte” se respondió con la exigencia de “un fragmento de vida”.

Si consideramos a Flaubert —que fijó muchas de sus posibilidades— como el patriarca de la novela moderna, podemos considerar a los escritores de fines del siglo como una segunda generación, y a nuestros contemporáneos inmediatos como una cuarta generación. A la tercera generación fue a la que Synge dirigió su manifiesto, en el que declaraba que Irlanda era el escenario ideal para un encuentro entre la realidad y la riqueza lírica, para una síntesis dialéctica de la tradición naturalista y la reacción simbolista. La vida y la lengua irlandesas —decía— ofrecen a los escritores temas vitales y medios de expresión. Que esto es verdad lo ha demostrado el movimiento literario irlandés con las realizaciones del propio Synge en el teatro, de William Butler Yeats (1865-1939) en la poesía y de James Joyce en la novela. Es difícil encontrar, sin remontarse hasta la época del Renacimiento, una serie de obras literarias en que se combinen tan estrechamente una rica expresión imaginativa y una fidelidad a las experiencias de la vida diaria.

Ahora que Joyce, la última de esas tres grandes figuras, ha ido a reunirse con Yeats en “el artificio de la eternidad”, es oportuno preguntarse hasta qué punto el renacimiento céltico contribuyó al esplendor en que lucían esas figuras. Es cierto que Edward Martyn (1865-1945) y George Moore (1852-1933) introdujeron en Irlanda a Ibsen y a Zola, y que Arthur Symonds (1865-1945) tradujo a los poetas simbolistas franceses, para beneficio de Yeats. Pero, a pesar de todo, el equilibrio entre la vida y la belleza fue intermitente y precario. Para tener grandes poetas —había dicho Walt Whitman— hay que tener grandes públicos. Sin que pueda decirse si fue culpa de los autores o de los espectadores, lo cierto es que el público irlandés se mostró poco comprensivo con Yeats y con Synge. En cuanto a Joyce, sus libros no pudieron ni publicarse ni venderse en su país natal. Tratan de irlandeses, están escritos por un irlandés, pero no son para irlandeses. Y la exclusión de sus obras ha sido una pérdida tanto para Joyce como para Irlanda.

Uno de los representantes del renacimiento céltico ha definido un movimiento literario como la reunión de “cinco o seis personas que viven en la misma ciudad y que se odian cordialmente”. Y cuando se trata de irlandeses y la ciudad es Dublín, las posibilidades son en verdad incandescentes. Joyce, un auténtico dublinés con gran capacidad de odio, hubiera sido un miembro distinguido del movimiento literario irlandés, pero prefirió quedarse fuera. Su nacimiento y educación lo alejaron de los intelectuales anglo-irlandeses; le parecía que el empeñoso diletantismo que ponían en revivir esa cultura era lo que impedía que floreciera. Eran más viejos y tenían menos interés en los horizontes cada vez más amplios de la literatura europea. Habían vivido en Inglaterra y concebían el carácter irlandés como un tema pintoresco para el “Teatro de la Abadía” en Dublín. No se habían educado en el catecismo católico y eran presa fácil de metafísicas personales y de visiones teosóficas. Eran poetas que esperaban de la política un renacimiento que combinara el esteticismo de los prerrafaelistas ingleses con la autonomía de Irlanda.

Para Joyce, Irlanda era una realidad demasiado vigorosa para considerarla a través de

las nieblas del crepúsculo céltico. Joyce partió del punto al que ellos querían llegar, y siguió un camino inverso al que ellos siguieron. La atmósfera que respiró en su niñez estaba cargada de política irlandesa. La monja fracasada que lo cuidó y que figura como la señora Riordan en *El artista adolescente* tenía dos cepillos en su tocador: uno para Charles Stewart Parnell (1846-1891), jefe del movimiento en pro de la independencia de Irlanda, y el otro para Michael Davitt (1846-1906), el líder nacionalista encarcelado con el rey irlandés sin corona. La familia Joyce se vanagloriaba de un remoto parentesco con Daniel O'Connell, el libertador. La primera escuela a la que enviaron a James tenía ligas tradicionales con la memoria de Wolfe Tone, el patriota del siglo XVIII. En la familia se sostenía con insistencia que la primera obra que publicó Joyce fue una hoja escrita cuando tenía nueve años, en la que atacaba al político que se aprovechó de la caída de Parnell para ascender al poder, y cuyo título resonante era *Et tu, Healy?*

Las relaciones de Joyce con el grupo de escritores irlandeses que apareció cuando él estaba en la escuela las sintetiza lo que dijo a Yeats al conocerlo: “Ya es usted demasiado viejo para que yo pueda servirle de algo”. Al llegar a la madurez no modificó esta actitud de altiva condescendencia. En la primera escena del *Ulises* condena el arte irlandés como “el espejo roto de una sirvienta”, y la vieja lechera que simboliza a Irlanda confunde el gaélico con el francés. Más tarde, en el episodio de la biblioteca, Joyce aprovecha la ocasión para presentar irónicamente sus respetos a los principales personajes del renacimiento literario. No es de sorprender que uno de éstos (W. K. Magee, el concienzudo crítico que firma con el nombre de John Eglinton) calificara el *Ulises* como una “irrupción violenta en lo que se conoce con el nombre de renacimiento literario irlandés”. Con visión más amplia y comprensión más certera de los propósitos invariables de Joyce, el crítico francés Valery Larbaud anunció que Irlanda acababa de “reingresar, en forma sensacional, en la gran literatura europea”.

No es fácil identificar a Joyce con ningún movimiento literario. Sus propósitos personales lo alejaron por completo de la revolución irlandesa. Unas cuantas revistas de cenáculo se interesaron sinceramente en sus escritos, y una antología imaginista incluyó un poema suyo de la primera época. Pero no cabe en ninguna escuela: él, por sí solo, constituye una escuela. A pesar de su habilidad para los idiomas aprendió poco gaélico y menos griego. El gaélico era la inevitable devoción de sus compañeros nacionalistas, y el griego el distintivo de la casta anglo-irlandesa de Trinity College. A la larga, Joyce habría de crear su propio idioma; mientras tanto, se sometió a un maestro más severo que el doctor Hyde (que trató de revivir el idioma irlandés) o el profesor Mahaffy (que trató de mantener la tradición grecolatina) y estudió noruego a fin de leer a Ibsen en el texto original. Y cuando el héroe ibseniano exclamaba “Yo soy noruego por nacimiento, pero cosmopolita de espíritu”, su joven discípulo irlandés resolvió seguir el mismo camino. Estaba decidido, como Ibsen, a ser un escritor europeo, cuya influencia iconoclasta traspasara las fronteras nacionales, destruyendo prejuicios de capilla, abriendo ventanas y golpeando puertas.

Siete ciudades se disputan al autor de la *Odisea*. El autor de *Ulises* —y de *Dublineses* y *Desterrados*— vivió en un número igual de ciudades, cada una más polígota y

metropolitana que la precedente. Todos sus años de creación literaria y la mayor parte de su vida los pasó en la Europa continental. Su obra, más que dentro del renacimiento irlandés, cabe dentro del espíritu de la decadencia europea. Es tan representativa de la cultura parisiense de ese periodo alejandrino entre la primera y la segunda Guerras Mundiales, como de la vida de Dublín al declinar el siglo XIX. Pero a pesar de ello Joyce fue siempre —*in partibus infidelium*— un ave migratoria, un irlandés en el destierro. Su expatriación fue un gesto de rebeldía, pero de una rebeldía típicamente irlandesa, contra la guarnición inglesa y la Iglesia romana. En el extranjero buscaba a sus compatriotas, se suscribía a los periódicos deportivos de Dublín, y tradujo a Yeats y a Synge al italiano. Aunque dolorosamente desarraigado, sus raíces eran tan profundas que continuó absorbiendo reservas de vitalidad del suelo irlandés.

Joyce veía a los extranjeros, según la máxima de Chamfort, como una “posteridad contemporánea”. A ellos dirigió sus obras, y de la Europa continental y los Estados Unidos obtuvo sus primeros y más completos éxitos. Sometió intencionalmente sus obras —erizadas de alusiones locales, referencias particulares y otras rarezas— a pruebas más rigurosas que las que sufren la mayor parte de los escritores en su vida. Nos equivocariamos si, como extranjeros, desdeñáramos esos obstáculos. Es inevitable que lleguemos a su obra por un mal camino. Sin querer rivalizar con su capacidad lingüística ni con su erudición excéntrica, los que tenemos la curiosidad de leerlo vamos detrás de él, siguiendo difícilmente los laberintos de su lenguaje y erudición. Lo que él supone en sus lectores (y lo que nos falta por completo) es un conocimiento total de la vida irlandesa, de calles y edificios, sonidos y olores, cantinas y burdeles de su ciudad natal. “Dear Dirty Dublin” (este querido y sucio Dublín) no despierta en nosotros más recuerdos que el del título de un libro de Lady Morgan, novelista irlandesa del siglo XIX.

Es imposible imaginar una situación que dificulte más el propósito crítico de comprender las intenciones de un autor. Y en este terreno lo que debería sernos familiar es completamente oscuro, y lo que debería aparecernos oscuro tiene un vago aire familiar. Se nos escapa el meollo de humanidad en que descansa la obra de Joyce, pero logramos en cambio, como débil compensación, coger fragmentos de la fantasía que extiende sus ramas hacia afuera. Cuando el *alter ego* de Joyce iba a la escuela escribió en una de las primeras hojas de su geografía.

Esteban Dédalo
Clase elemental
Colegio de Clongowes Wood
Sallins
Condado de Kildare
Irlanda
Europa
El mundo
El universo

Estos borrornos triviales señalan el rumbo de la obra de Joyce, que puede considerarse centrífuga o centrípeta según el punto de vista de cada uno. Se diría que es uno de esos

horarios de ferrocarril que se leen de arriba abajo cuando salimos de viaje, y de abajo arriba cuando volvemos a casa. La evolución artística de Joyce parte de la realidad insular para llegar a una riqueza poética cosmopolita; pero para seguirlo hay que hacer el camino en sentido inverso. Esto es menos difícil de lo que parece porque todas sus etapas son siempre accesibles. Si perdemos el aliento al ser lanzados repentinamente de los suburbios de Dublín a la órbita de las siete esferas, no deja de ser un consuelo oír que los querubines y serafines hablan con acento irlandés. La Clase Elemental y el Universo pertenecen al mismo cuadro de referencias y funcionan conjuntamente en una especie de regionalismo cósmico.

Joyce es el más subjetivo de todos los espíritus universales. Mucho más explícito que la mayoría de los escritores —aun aquellos que lucen en desfiles románticos sus corazones exhibicionistas— utilizó sus experiencias personales como una verdadera documentación literaria. Su juventud en Dublín —con las limitaciones impuestas por sus ojos enfermos, su oído agudo, las exageraciones de la adolescencia, las ligas emocionales y la tensión extraordinaria de su resistencia— es toda la sustancia de su obra. No olvidaba nada y no perdonaba nada. Cultivó cuidadosamente todas las semejanzas con personas y situaciones reales, pasadas y presentes. La primera objeción contra su obra fue que mencionaba calles reales y tabernas conocidas de Dublín y que acogió maliciosas insinuaciones contra Eduardo VII, que reinaba entonces en Inglaterra. En sus libros abundan personajes públicos que conservan sus verdaderos nombres, y personajes privados que son amigos del autor apenas disfrazados. Sus enemigos aparecen, de tiempo en tiempo, con sus nombres propios y en situaciones poco gratas. Como Dante, Joyce se complacía en saldar viejas deudas.

Como la vida de Joyce está tan íntimamente ligada a su obra, se nos ofrecen, desde las primeras páginas de sus libros, detalles de su biografía. Al leerlo hay que tener presentes los hechos y circunstancias que coincidieron con su composición. Caen dentro de un cuadro geográfico que limitan en general muchas ciudades, etapas sucesivas de una desolada peregrinación. James Augustine Aloysius Joyce, el hijo mayor de John Stanislaus Joyce y de Mary Jane, nació en Dublín el 2 de febrero de 1882, pocos meses antes de los asesinatos del Parque del Fénix, cometidos para protestar contra el gobierno del León inglés. La naturaleza lo dotó de una constitución delicada, de una apariencia agradable y de una inteligencia sutil. Sus ojos eran tan débiles que pasó largos periodos de su vida casi en un estado de ceguera; poseía una voz de tenor tan bien timbrada que estuvo a punto de dedicarse a la música.

En la escuela —primero en la clase elemental de Clongowes Wood y después en el Colegio de Belvedere, de Dublín— recibió la educación proverbialmente indeleble de los jesuitas. Siguió oportunamente sus estudios superiores, no en el protestante Colegio de la Trinidad, sino en el Colegio Universitario, centro de una corta pero brillante tradición literaria católica. El cardenal J. H. Newman (1801-1890), apologista del catolicismo inglés, que fue su primer rector, trató de aplicar en dicho colegio su *Idea de una Universidad*, y el Padre Gerard Manley Hopkins (1844-1889), el más original de los poetas victorianos, fue un tiempo profesor de griego. Ahí se recordaba a Joyce como a

un estudiante inteligente e intratable, interesado sobre todo en materias como la filosofía y las lenguas modernas, que le permitían alimentar su sed de doctrinas estéticas y de literatura europea contemporánea. En *El artista adolescente* encontramos su vida hasta 1902, cuando pasó sus exámenes y partió a Francia. En París abandonó muy pronto su propósito de estudiar medicina y principió, con gran cuidado, a prepararse para una carrera literaria.

Cuando, unos meses después, estos preparativos fueron interrumpidos por la noticia de la enfermedad de su madre, regresó a Irlanda para acompañarla en su lecho de muerte. Un testigo hostil, el doctor Oliver Gogarty, ha descrito al Joyce turbulento y deshecho del periodo siguiente como una especie de estudiante vagabundo. Joyce se vengó celebrando en dímetros dactílicos a su compañero de medicina en el personaje Malachi Mulligan del *Ulises*. En el verano de 1904, cuando Joyce era profesor en una escuela de los alrededores de Dublín, ocurrió el día que con tan laboriosa exactitud revivió en su libro. En el otoño, acompañado de Nora Barnacle, que sería su mujer, abandonó Irlanda para vivir en el continente, prometiendo escribir un libro famoso en 10 años. Esta década la pasó principalmente en Trieste, donde nacieron sus dos hijos. Con sus sacrificios como profesor de idiomas de una escuela Berlitz ganaba apenas lo suficiente para mantener a su familia. Trabajó durante un corto tiempo como empleado de banco en Roma.

Sus mejores esfuerzos y todo su tiempo libre los dedicó a escribir; pero trabajaba con lentitud y sin nada que lo alentara. Un tomito de versos —*Música de cámara*, que publicó en 1907 un editor londinense— fue su primer libro. Casi todo lo que escribió se publicó con dificultad. Si los editores aceptaban sus manuscritos, los impresores se negaban a componerlos; si los editores lanzaban sus libros, los censores los destruían. Lo acusaban de obscenidad, o si no de blasfemias, y cuando no de blasfemia, lo acusaban de traición. Cuando sus obras fueron prohibidas en Irlanda se publicaron en Inglaterra; cuando se prohibieron en Inglaterra, se publicaron en los Estados Unidos, y al fin también fueron prohibidas en los Estados Unidos. Años después de que se le reconocía como uno de los maestros de la prosa inglesa, la lectura de sus libros era ilegal en los países de lengua inglesa. Y no todos los posibles protectores lo rechazaron con tanta cortesía como la casa editorial inglesa que se negó a publicar *El artista adolescente* diciendo que “no podía aceptar una obra de carácter dudoso así se tratara de un clásico”.

En 1912 Joyce visitó Dublín por última vez, con el propósito, fallido, de publicar su libro de cuentos. Cuando la casa Maunsel, que eran los editores ordinarios del renacimiento irlandés, rompieron el contrato que habían firmado con Joyce y quemaron los pliegos impresos de *Dublinenses*, resolvió éste no volver nunca a Irlanda. Tan pronto como llegó al continente encontró un medio de vengarse. Algunos años antes, cuando visitó por primera vez Italia, expresó en un poema el disgusto que le inspiraba Dublín: *El Santo Oficio*, cuyos sarcasmos escatológicos tenían por base una interpretación literal de la doctrina aristotélica de la catarsis. Esta vez logró persuadir a un impertérrito impresor holandés a que publicara una composición en verso (*El gas del quemador*), que hizo circular después entre sus conocidos de Dublín. Su enconada alegría representa, mucho

más que los chismes y recriminaciones de algunas memorias, la actitud de Joyce hacia su patria y sus contemporáneos:

Pero tengo un deber con Irlanda:
guardo su honor en mis manos,
tierra de encanto que siempre envió
sus artistas y escritores al destierro
y con espíritu de burla irlandesa
traicionó a sus propios líderes, uno a uno.
Humoradas irlandesas, secas y mojadas,
arena ardida en los ojos de Parnell...
¡Oh, Irlanda, mi primero y único amor,
donde Cristo y César son mano y guante!
Oh, tierra de encanto donde crece el trébol
(permitidme, señoras, que me suene la nariz)...
Publiqué el folclor del sur y del norte
por Lady Gregory de la boca dorada,
publiqué a poetas tristes, tontos y solemnes,
publiqué a Patrick Cómo-se-llama,
publiqué al gran John Milicent Synge
que vuela por lo alto en un ala de ángel
con su camisa de niño que como botín
tenía en su maleta el gerente de Máunsel...
y una obra teatral sobre el Verbo y San Pablo
y algunas piernas de mujer que no recuerdo bien
escritas por George Moore, caballero auténtico
que vive de sus rentas de diez por ciento...
Pero suspendo mi lista con ese desgraciado
que estuvo aquí vestido de amarillo austriaco,
escupiendo italiano contratado por hora
a O'Leary Curtis y a John Wyse Power
y escribiendo del querido y sucio Dublín
en forma insoportable para un impresor intolerante.

El décimo año de su destierro fue, como Joyce lo había profetizado, su año milagroso. En 1914 *Dublineses* aparece al fin, terminó *El artista adolescente*, compuso su drama *Desterrados* y principió el *Ulises*. En 1914 principió también la primera Guerra Mundial. Joyce, que había jurado neutralidad al gobierno austriaco, pudo establecerse en Zurich, entonces un paraíso de expatriados. Allí, mientras trabajaba en su *Ulises*, Lenin esperaba su tren sellado. A Joyce, su juramento y sus ojos enfermos lo mantuvieron por encima del conflicto. Algunos amigos suyos lograron que Inglaterra le concediera una pequeña pensión. Entonces, para contribuir a la causa general de la cultura, quiso organizar una compañía de actores ingleses. El proyecto principió muy bien con una representación de *La importancia de llamarse Ernesto*, de Oscar Wilde; pero degeneró en una disputa seriocómica por unos pantalones que el agregado del Consulado inglés había comprado para representar, con apropiada elegancia, el papel de Algernon Moncrieff. Joyce no estuvo por encima en este conflicto. Conservó su resentimiento y lo puso en su libro: el agregado, Carr, aparece como el soldado inglés que pelea con el héroe irlandés, mientras

Eduardo VII se aparece (expulsado de *Dublineses* a fuerza de exorcismos) volando por encima de la escena con un balde en la mano que dice: “Se prohíbe orinar”.

Después de la guerra Joyce y su familia se radicaron en París. Esta capital de las artes cosmopolitas ofrecía el ambiente adecuado para terminar el *Ulises*, que se publicó al cumplir su autor los 40 años. Desde las primeras representaciones de los dramas de Ibsen es difícil encontrar un acontecimiento literario que haya producido reacciones más violentas o que haya tenido más vastas consecuencias. El éxito con los críticos siguió al éxito de escándalo, pero ningún escritor ha manifestado menos interés que Joyce por la aceptación del público. Por más que se trató de desviarla de los libros de Joyce, toda una generación de escritores ingleses y norteamericanos creció bajo su influencia. De diversos países llegó el homenaje en la forma casi inconcebible de traducciones extranjeras. Ya entonces la generosidad de un admirador había puesto a salvo a Joyce contra dificultades económicas. Viviendo en una austera ociosidad y protegido por un pequeño círculo de amigos, emprendió una última serie de experimentos literarios. Durante muchos años *La obra en marcha (Work in Progress)* apareció en la revista internacional *transition*, y en 1939 tomó la forma de libro, el último que escribió: *Finnegans Wake*. El año siguiente, a la caída de la Tercera República, Joyce se vio obligado a salir de París y regresó a Zúrich. Allí murió de una operación del vientre el 13 de enero de 1941.

Si reducimos a un esquema la carrera de Joyce —con sus ruidosas controversias públicas, sus fabulosas hazañas literarias y todas sus extraordinarias peregrinaciones— su itinerario puede dividirse en tres partes. La primera cubre sus experiencias en Irlanda durante los primeros 20 años de su vida, y está representada por *El artista adolescente*. El periodo central comprende las dos décadas siguientes, todas de actividad creadora en Austria y Suiza, coronadas por la aparición del *Ulises*. Sus últimos años en Francia encontraron expresión única en *Finnegans Wake*. Cada una de estas tres obras capitales —no discutiremos por el momento si hay que considerarlas como novelas— corresponde a cada uno de esos tres periodos. Joyce dejó también tres pequeños opúsculos: un volumen de cuentos, un drama y una colección de versos. Estos tempranos escritos de exploración están íntimamente ligados, en su composición y tema, con *El artista adolescente*, que es como la destilación de un material mucho más abundante. Estos opúsculos compensan en cierto modo la brevedad relativa de *El artista adolescente*, en comparación con la escala monumental y la elaborada estructura del *Ulises* y de *Finnegans Wake*.

Al considerar estas obras en el orden en que aparecieron trazamos un camino, que no sólo es de Joyce, sino que otros notables creadores han seguido en el pasado y habrán de seguirlo en lo futuro. Es un camino que la palabra *transición* (sin mayúscula, y santo y seña de las cabezas de Joyce de última hora) describe mucho mejor que las inoportunas fanfarrias de un renacimiento. En forma más espectacular que ninguno de sus contemporáneos, Joyce toca los extremos de la riqueza lírica y de la realidad, no tanto para lograr una fusión perfecta de esos dos elementos cuanto para contrastarlos en forma violenta. Conforme ganamos en perspectiva comprendemos que la combinación no es fácil y que la elección no es libre. Las derivaciones del naturalismo —revisión severa del

realismo del siglo XIX— son perfectamente claras. Las esperanzas del simbolismo — campo para los experimentos literarios de nuestro tiempo— son más que nada especulativas. Pero ya no puede sorprendernos la reflexión de que un movimiento pertenece al pasado y el otro al futuro. En estos términos puede describirse la historia de la literatura a partir de Flaubert, y la obra realizada por Joyce en su vida ofrece al historiador literario las pruebas más impresionantes.

Joyce se daba muy bien cuenta de su papel de transición. Cuando lo invitaron a dar unas conferencias en Trieste sobre dos escritores ingleses, escogió el más práctico y el más visionario: Defoe y Blake. En uno de sus primeros intentos de fijar su posición, describió al poeta como “un mediador entre el mundo de la realidad y el mundo de los sueños”. Esta labor de mediación ha sido, en general, menos difícil de lo que es en nuestro tiempo. Los triunfos de Joyce, venciendo obstáculos desalentadores, revelan un talento de la más alta calidad que, en otra época, hubiera producido un Rabelais, un Cervantes, un Milton o un Goethe. Sus mismos fracasos son el resultado de ese estado de desintegración cultural que sintió con tanta agudeza y que expresó en forma tan completa. Ningún naturalista ha ido más lejos en la descripción minuciosa e implacable de las realidades diarias de la vida. Ningún simbolista ha tejido telas más sutiles y complicadas arrancadas de sus propias entrañas. *Ulises* ocupa un punto central tanto en la evolución de Joyce como en la cultura del siglo XX. “Al mismo tiempo realista y simbolista”, como dice Edmond Jaloux, este monumento —enigma y laberinto— mira hacia el pasado y hacia el porvenir.

El artista adolescente encaja perfectamente en la tradición naturalista y *Finnegans Wake* sólo puede ser clasificado como un experimento simbolista. Hay naturalmente gérmenes de simbolismo en el primer libro y residuos de naturalismo en el último. Resulta paradójico que *El artista adolescente*, tan realista en su tratamiento, esté dedicado a los problemas del arte, mientras que *Finnegans Wake*, en donde el artista ha desaparecido en las complicaciones de su propia técnica, se haya concentrado en las minucias de la vida de la ciudad. No puede, sin embargo, engañarnos esta paradoja si reconocemos que desde un principio las variaciones más proteicas de Joyce tocan dos temas que lo obsesionan: la ciudad y el artista. La relación entre estos dos temas es más dolorosa por ser tan frágil. Es tan tenue y tan tirante como la relación del arte y la vida en nuestro tiempo. A la ciudad moderna le falta belleza, y el artista contemporáneo vive fuera de la comunidad. La ciudad encuentra su forma natural de expresión en el naturalismo. El artista, abandonado a sus propias visiones, se vuelve hacia la dirección opuesta. *Ulises* es un intento de síntesis, destinado al fracaso por las mismas premisas que acepta.

El artista es un desterrado de la ciudad. Ha roto sus lazos con amigos y familia, con su religión y su país. En su aislamiento busca cultivar las tradiciones y las técnicas de su oficio para volver a crear la vida artificialmente por medio de las palabras. Pero las palabras —signos de comunicación y de expresión— tienen una vida independiente, activa y gregaria, cuya velocidad depende de los labios de los hombres. En cada obra nueva, como palomas mensajeras, sus palabras llegaban a descansar a Dublín. Acaso lo

inspiraba un sentimiento muy humano de nostalgia. O tal vez lo guiaba un impulso sobrehumano de sentirse Dios. Abandonada su religión al salir de su comunidad, acaso intenta, con los poderes sobrenaturales de que dispone, crear un orden propio, para imponer una estructura personal al caos de sus experiencias. En los tiempos de la decadencia romana un espíritu como el de san Agustín se refugió en la concepción cristiana de una *Ciudad de Dios*. Los intelectuales de nuestro tiempo han hecho del arte una religión. Y sienten la necesidad de crear una ciudad de arte, algo así como lo que es Bizancio, en la concepción de Yeats.

2. LA CIUDAD

Cuando resucitemos, obra que Ibsen llamaba su “epílogo dramático”, dio ocasión a los comienzos literarios de Joyce. En 1900 hizo su primera y precoz aparición en la *Fortnightly Review* con un ditirambo de esa fatigosa producción final de Ibsen. Es fácil comprender, ya que no sentir, lo que en esa parábola de la vida y el arte atraía a Joyce. Los esfuerzos de un escultor envejecido y de su antigua modelo para revivir el espíritu que había animado su obra maestra —*La resurrección*— los sepulta una tempestad de nieve, mientras que su joven esposa y un cuarto personaje —vigoroso deportista— continúan ascendiendo la montaña. Por más raro que parezca, el drama dejó en Joyce una impresión que nunca desapareció del todo. En su única obra de teatro, *Desterrados*, encontramos la misma situación básica de dos parejas, y en su última obra (*Finnegans Wake*) aparece el motivo de la resurrección.

Al revisar su propio testimonio de sus primeras actitudes hacia la vida y el arte, Joyce disimuló que provenía sencillamente del naturalismo. La primera versión de *El artista adolescente* se extendía largamente sobre el encuentro del alma del viejo poeta nórdico y la del inquieto joven celta “en un momento de radiante simultaneidad”. La más notable de todas las cartas que Herbert Gorman publica en su biografía es el borrador, en inglés, para ser laboriosamente traducido al noruego, del saludo que Joyce enviaba a Ibsen en 1901, al cumplir éste 71 años. Aunque Joyce se considera “como uno de la nueva generación a la que usted ha hablado”, no deja de sentirse, por propio derecho, representante de esa generación, y con la autoridad para tratar a Ibsen —de una generación a otra— más como a un igual que como a un maestro. “No crea usted que yo tengo el culto de los héroes, porque no lo tengo”, informa categóricamente al anciano, y después le confiesa que fue él, Joyce, quien pronunció por primera vez el nombre de Ibsen en las reuniones literarias del colegio. La carta, como todo lo que escribió Joyce, es un comentario sobre sí mismo. Es digno de notarse que lo que más admira en Ibsen es su “enorme poder de objetividad, su decidida resolución de arrancar su secreto a la vida, y su absoluta indiferencia hacia las reglas del arte, los amigos y las consignas”.

Ese mismo año aparece una importante colaboración de Joyce a la crítica dramática. Su veneración por Ibsen lo mantuvo alejado del Teatro Literario Irlandés. Rehusó adherirse a los estudiantes que protestaban contra *La Condesa Cathleen*, no por simpatía hacia Yeats y sus colegas, sino porque desconfiaba del intolerante nacionalismo base del ataque a esa obra. Y entonces, con desafiante imparcialidad, se lanzó con furia contra los dos teatros. Atacaba al Teatro Literario Irlandés por haberse sometido a la galería, a “la canalla de la raza más atrasada de Europa”. La fuerza de su ataque era un intelectualismo intransigente, ansioso de proponer comparaciones denigrantes entre los dramaturgos irlandeses y los autores cosmopolitas que admiraba. “En otras partes hay hombres dignos de mantener la tradición del viejo maestro que agoniza en Cristiania. Tiene ya un sucesor en el autor de *Miguel Kramer* y el tercer sacerdote de este culto no dejará de aparecer cuando llegue su hora.” El hecho de que Joyce tradujera entonces esa obra de Hauptmann permite sacar inferencias sobre una futura sucesión apostólica.

La forma en que fueron recibidas *The Playboy of the Western World*, de Synge, y *El arado y las estrellas*, de Sean O'Casey, vino a corroborar *a posteriori* los reproches de Joyce. Pero en ese primer momento eran injustificados el resentimiento, los sarcasmos contra los filisteos y el tono violento de *El día de tumulto*. Pero, según parece, el genio incomprendido nace y no se hace. El artículo fue naturalmente rechazado por la revista escolar y Joyce tuvo que publicarlo en un folleto, con otro escrito de un estudiante revolucionario. Desde su primera frase Joyce proclama la soledad del artista, apoyándose en la autoridad del archihereje de Nola —Giordano Bruno— a quien cita bajo su nombre de guerra irlandés, “el Nolano”. Bruno tuvo en el desarrollo de Joyce el mismo papel que en la historia de la filosofía: fue el puente entre la escolástica medieval y el naturalismo científico. Fue entonces cuando sus herejías antiaristotélicas alejaron a Joyce de la ortodoxia tomista. Entre las notas dispersas que van al fin de *El artista adolescente*, redactadas seguramente en esos días, hay un breve resumen de una discusión con un estudiante italiano: “Me dijo que Bruno era un hereje espantoso. Le contesté que lo habían quemado en forma espantosa”.

No es probable que un hombre que está a punto de abandonar la Iglesia católica se arroje en cuerpo y alma al primer movimiento que le sale al paso. El caso de Joyce fue que, habiendo abandonado la Iglesia, no pudo nunca aceptar otra comunión, religiosa, literaria o social. Tuvo, sin embargo, que definir desde un principio su situación y que mantenerla hasta el fin. Con atrevida impertinencia el joven autor de *El día de tumulto* se presenta ante el público: “Si un artista busca el favor de la multitud, ésta acabará por contagiarlo con su fetichismo y estudiados engaños, y si se une a un movimiento popular lo hace por su propio riesgo. En consecuencia, el Teatro Literario Irlandés, al aceptar los viejos mitos, ha renunciado al camino del progreso. Ningún hombre es un verdadero artista hasta que se libra de la mediocridad del ambiente, del entusiasmo barato, de las insinuaciones maliciosas y de todas las influencias lisonjeras de la vanidad y baja ambición”.

Estos manifiestos disonantes son un primer acercamiento hacia una carrera literaria. Joyce tuvo que pactar con el arte antes de practicarlo. Sus producciones juveniles son más bien de crítica que de creación. Sus cuadernos de notas de esa época están llenos de teorías estéticas y de extractos de otros autores. Su ensayo sobre James Clarence Mangan (1803-1849), bastante escolar para que lo aceptara la revista del colegio, juzga a ese precursor romántico de la renovación irlandesa según las normas impresionistas del *Renacimiento* de Walter Pater. Una tendencia a la abstracción nos recuerda constantemente que Joyce llegó a la estética por el camino de la teología. Necesitaba la sanción de santo Tomás de Aquino para su arte, si no para su fe. En uno de los fragmentos inéditos de *El artista adolescente* confiesa que su pensamiento es escolástico en todo, excepto en sus premisas. Perdió la fe, pero conservó las categorías. Da a veces la impresión, aun en las obras de su madurez, que sigue siendo un realista en el sentido más medieval de la palabra. Es profuso y exacto en su gusto por los detalles, pero parece recurrir a ellos para llenar un cuadro vacío, para que sostengan una teoría o para que ilustren un principio.

La formación del escritor es generalmente una historia conocida: el adolescente sensible que crece en un medio ingrato. De niño Joyce se refugió en la riqueza romántica de los libros para escapar a la sórdida realidad callejera. Los otros niños se conformaban con ser Juan Narices y Mico Terrones, pero él, en sus pasos solitarios, era Claudio Melnotte o el Conde de Montecristo. Conforme crecía y se ilustraba, fue poblando a Dublín de citas y transfigurándolo con asociaciones literarias. Y llegó a sentir que vivía en una ciudad suya, en la que dialogaba con sus autores favoritos. En esa ciudad tenían un lugar las autoridades católicas, antiguas y modernas, pero un lugar nada más en medio de los impresionantes dramaturgos modernos de Europa y de los espléndidos poetas del Renacimiento. Un paseo por el Dublín de sus días escolares resulta un fondo sugestivo en *El artista adolescente*:

Los árboles cargados de lluvia de la avenida le evocaban, como siempre, un recuerdo de las muchachas y las mujeres de las obras de Gerhart Hauptmann, y el recuerdo de las pálidas tristezas de estos seres y la fragancia que caía de las hojas húmedas se mezclaban en una especie de tranquila alegría. Su paseo matinal a través de la ciudad había comenzado y ahora sabía ya de antemano que al pasar por los pantanos de Fairview había de pensar en la prosa claustral con vetas de plata de Newman; que al pasear lanzando miradas ociosas a los escaparates de las tiendas de comestibles, a lo largo de North Strand Road, se había de acordar del sombrío humor de Guido Cavalcanti y sonreír; que al pasar por los talleres de los tallistas en la plaza de Talbot, el espíritu de Ibsen le traspasaría como un viento agudo, como un hálito de belleza indomable y juvenil; que al cruzar frente al tenducho de un comerciante en artículos navales, al otro lado del Liffey, había de repetir la canción de Ben Jonson, que comienza:

No más cansado estaba do yacía.

Cuando se cansaba su mente de rebuscar la esencia de la belleza entre las palabras espectrales de Aristóteles o de Aquino, se volvía a menudo en busca del placer que le brindaban las preciosas canciones del tiempo de la reina Isabel.

Cuando Joyce abandona lo especulativo y se vuelve a lo sensual, sus primeros resultados no muestran una fusión de la teoría y la práctica. Si su crítica es demasiado abstracta, su poesía es demasiado concreta, con una especie de opacidad concreta que viene a ser otra forma de abstracción. Sus pequeños poemas doloridos y recargados sólo hubieran podido satisfacer los cánones que George Moore aplicaba a la poesía pura. Les falta sentido —a pesar de lo cual muchos poetas han sobrevivido— y también color. Las palabras, casi sin cualidades visuales, se acomodan convencionalmente en el cuadro de la estrofa. Aun la vida extraordinaria que anima la composición que principia “Oigo un ejército...” (*I hear an army...*) proviene de los gritos militares en la noche y de los gemidos del autor en medio del sueño, del choque de las armas y de las voces de los guerreros. Al ejército se le oye pero no se le ve. Sus poemas son líricos en el sentido más estricto, porque se les puede poner música para cantarlos. La mayoría, cuando no son lugares comunes del amor, se refieren a la música. Sin embargo, su título, *Música de cámara* (1907), no da una idea exacta de ellos. *Ulises* confirma las intenciones del autor de buscar un doble sentido. El poeta nos recuerda constantemente que es músico, pero también que el episodio musical del *Ulises* tiene lugar en una cantina.

Cuando Joyce habla del primor y la elegancia afectada de la poesía isabelina, indica de

dónde proviene su estudiada blandura. En realidad, está más cerca del tenor que vocaliza al estilo de Tom Moore, que de la polifonía de los madrigalistas. Evita la verbosidad rebuscada de los poetas del renacimiento irlandés, pero busca demasiado las alusiones clásicas y los ecos shakespearianos. Versos como *Making moan* (“Deshaciéndose en lamentos”) y *With many a pretty air* (“Con abundantes aires gentiles”) no son de ningún modo raros. En los trece poemas que escribió Joyce en sus años maduros y que lanzó al mercado con el título de *Pomes penyeach* (1927), el ritmo es más fluido y las imágenes más impresionantes. Pero en sus mejores momentos Joyce no pasa de un versificador hábil que se mueve en un campo muy limitado. La materia poética, concebida con esas limitaciones, le ofrece muy poca resistencia. Se trata de simples ejercicios de solfeo para una obra más importante. La verdadera contribución de Joyce fue haber puesto los más amplios recursos poéticos al servicio de las obras de ficción.

Desde que los novelistas del siglo XIX descubrieron que la verdad era más extraordinaria que la ficción, esta palabra resultó equívoca. Discípulo decidido de la escuela naturalista, Joyce no inventa su material; sigue utilizando su propia experiencia, aunque su imaginación lo llevaría mucho más lejos que a los naturalistas en la interpretación y presentación de esa experiencia. Su campo de observación era reducido, pero su percepción tenía una agudeza fuera de lo normal. Era de la calidad que Henry James quiere encontrar siempre en el novelista, “alguien para el que nada se pierde”. Los amigos de sus días estudiantiles se dieron pronto cuenta de que los frecuentaba a fin de tomar notas. “Así recogió bajo la clasificación de Epifanía —dice el doctor Gogarty— todo signo revelador del espíritu capaz de delatar la personalidad.” El doctor Gogarty — modelo irónico que sirvió para crear a Buck Mulligan— da una definición clínica de lo que era para Joyce un concepto esencialmente místico. El escritor, sin esperanza de entender la vida moderna en su plenitud caótica, busca en los indicios externos su sentido interior.

Una epifanía es una manifestación espiritual, y especialmente la manifestación original de Cristo a los Reyes Magos. Joyce creía que esos momentos llegan para todos, si somos capaces de comprenderlos. A veces, en las circunstancias más complejas, se levanta repentinamente el velo, se revela el misterio que pesa sobre nosotros y se manifiesta el secreto último de las cosas. Es la intuición fulminante que tuvo Marcel Proust cuando mojó un pedazo de “magdalena” en una taza de tila. Esa visión momentánea, acaso demasiado íntima para incorporarla en la versión definitiva de *El artista adolescente*, sorprendió a Dédalo al pasar por la calle de Eccles ante “una de esas casas de ladrillos cafés que parecía la encarnación misma de la parálisis irlandesa”. Creía entonces que la tarea del escritor era la de recoger esos estados de espíritu fugitivos y delicados para convertirse en un coleccionista de epifanías. En un paseo por la playa (en el *Ulises*) se entretiene pensando en su propia colección, de la que se propone enviar copias a todas las bibliotecas del mundo, inclusive a la de Alejandría.

Dicha colección ha llegado hasta nosotros bajo el nombre de *Dublineses* (1914). Esta doctrina, sin embargo, es la base de toda la obra de Joyce: los encubiertos climas de *El artista adolescente*, las apariciones alcohólicas del *Ulises* y la interminable pesadilla de

Finnegans Wake. Hay que oír la palabra única en que se contiene toda la historia. Hay que sorprender el gesto sencillo que revela una complicada red de asociaciones. Porque el artista, como el místico, ha de ser sensible a esta clase de manifestaciones. Lo que para otros son detalles triviales pueden ser para el artista símbolos prodigiosos. Según este criterio, todas las obras posteriores de Joyce parecen reconstrucciones artificiales de una concepción trascendental de la experiencia. Sus mutaciones vertiginosas, de la mistificación al exhibicionismo, de los experimentos lingüísticos a la confesión pornográfica, del mito a la autobiografía, del simbolismo al naturalismo, tienen por objeto crear un sustituto literario a las revelaciones de la religión.

Joyce recuerda siempre a sus lectores que son análogos el papel del artista y la función del sacerdote. La situación central de *Dublineses* está descrita en “Arabia”: al caminar por las calles de la ciudad descubrimos, a través de los ojos de un niño, los lugares menos románticos: “Estos ruidos convergían en mí en una sola sensación de vida: me imaginaba que llevaba mi cáliz a salvo en medio de una turba de enemigos”. A este mismo símbolo se le da una significación más sombría en la primera narración del libro, “Las hermanas”, que habla del sacerdote moribundo que cayó en desgracia por romper un cáliz. El cáliz roto es un emblema, no sólo de la ruptura de Joyce con la religión, sino de la vida estéril de la *Waste Land* metropolitana (“Tierra baldía”, poema de T. S. Eliot). Esta primera narración está también vista por un niño. La primera frase es toda de monosílabos, y el párrafo termina con la fascinación que ejercía sobre el niño la palabra “parálisis”.

La intención de Joyce —según lo confesó a su editor— fue “escribir un capítulo de la historia moral de mi país, y si escogí a Dublín como escenario es porque esa ciudad me parece el centro de la parálisis”. En cada uno de los 15 cuentos del libro encontramos la historia de una frustración. Un muchacho desilusionado, un sacerdote caído en desgracia y el fallido rapto de Evelina. Las cosas suceden a medias. Los personajes se detienen en el aire. El autor evita deliberadamente todo lo que sea un acontecimiento. En “La casa de huéspedes” —que sugiere la esperanza de una boda— la agresiva ama de casa, la hija comprometida y el joven consternado aparecen por turno, de modo que resulta inútil presentarlos juntos. La narración de Joyce —de película de cámara retardada— se ajusta a la naturaleza paralizante del asunto. Ambas se articulan con su extraña doctrina apocalíptica que asigna al autor y a los personajes un papel pasivo. El autor observa, los personajes aparecen y todo el acento está en la técnica de la exposición.

El realismo hizo del artista un observador; pero el naturalismo acabó por convertirlo en un extraño. Comparada con la abundante documentación de los primeros novelistas, la famosa *tranche de vie* se rebana muy delgada. Un escritor como Balzac, que se consideraba el secretario de la sociedad, podía tomar muy a pecho su papel; pero el escritor moderno se hace a un lado, en espera de un encuentro fortuito o de un fragmento de conversación para empezar con su historia. En realidad, no tiene asunto sino una visión oblicua de un tema más vasto. Las cosas suceden como todos los días, esas cosas que se leen en los periódicos. Los negocios marchan como siempre, pero no se ocupa de ellos. No busca las aventuras románticas ni los incidentes dramáticos. Le

interesa la rutina de todos los días, los mecanismos de la conducta humana, y su anhelo es descubrir el modo más económico para presentar una mayor cantidad de ese material.

Esto es sólo un intento de definir lo que se llama con frecuencia la *nuance*, el matiz. La epifanía funciona, en efecto, del mismo modo. Aunque basada en la teología, se ha convertido en una cuestión de técnica literaria. Podemos considerarla como la contribución de Joyce a esa serie de cambios que han concentrado el relato en el cuento y sustituido el argumento por el estilo, transformando al *raconteur* en un experto de cámara fotográfica. La medida del éxito en una forma literaria tan desornamentada radica naturalmente en el grado de concentración. Las realizaciones de Anton Chejov (1860-1904) y de Catherine Mansfield (1888-1923), de Ernest Hemingway (1898-1961) y de Katherine Anne Porter (1890-1980) pueden casi medirse por su peso específico. Y Joyce en “Los dos galanes” puede decir en 15 páginas casi tanto como lo que James T. Farrell (1904-1979) dice en volumen tras volumen. Es difícil apreciar, después de 60 años de la aparición de *Dublineses*, la originalidad de la técnica de Joyce, porque se ha repetido hasta industrializarse. Esta industria está muy bien equipada para tratar todas las incongruencias y renunciaciones de la vida metropolitana. Sus productos típicos son los parisienses astutos y desorganizados de *Los hombres de buena voluntad* (novela de Jules Romains) y las bienintencionadas naderías que lucen entre las ilustraciones de la revista *The New Yorker*.

En cierto modo, las perspectivas tangenciales de *Dublineses* son tan esenciales al tema general de Joyce —el artista desterrado de la ciudad— como el corte en profundidad del *Ulises*. A través de ellas se ve con más simpatía la soledad de los demás. Hacen un distingo sutil entre el pecado original y la crueldad innecesaria. “Correspondencias”, con su cadena de pequeñas miserias, recuerda la ternura reprimida de los “Enemigos” de Chejov; principia cuando el jefe de la oficina riñe a su empleado y termina —después de varias rondas por los cafés— cuando el empleado golpea a su hijo. El punto de vista de Joyce, al igual que el de Dickens, se identifica con el de los niños de sus cuentos. Dispuso su libro en cuatro etapas: niñez, adolescencia, madurez y vida pública. Conforme los cuentos avanzan van adquiriendo lo que llamaba Joyce “un estilo de escrupulosa bajeza”. Pero ese “olor especial de corrupción”, de que se vanagloriaba Joyce, no es de ningún modo particular de Dublín. Se encuentra también en los pueblos del centro de los Estados Unidos como en *Winesburg, Ohio*, descrito por Sherwood Anderson (1876-1941). Fue percibido por un poeta norteamericano expatriado, T. S. Eliot (1888-1965), cuando observaba las almas perdidas amontonarse en el puente de Londres:

Torres derrumbadas
Jerusalén Atenas Alejandría
Viena Londres
Irrealidad.

(*Tierra baldía*)

Si los vicios de Dublín son los de cualquier otra ciudad moderna, las virtudes de “la séptima ciudad de la cristiandad” son únicas. En *Dublineses* se conversa, se canta y se

bebe hasta la saciedad. Esto ayuda al estilo, la poesía y la fantasía —cualidades irlandesas muy propias de Joyce—. “La imaginación de la gente y la lengua que hablan son ricas y vitales”, según lo descubrió Synge. La riqueza de la conversación irlandesa atenúa las sórdidas realidades del libro de Joyce. Siempre sacaba el mejor partido del lenguaje diario de sus conciudadanos —el inglés más expresivo que existe—. Copiaba la vida con mayor vivacidad cuando seguía el dictado de su oído. Lo que, en “El aniversario en la sala del comité”, parece una discusión política sin propósito, es en realidad una intensa exposición dramática. Al final la sombra del difunto Parnell domina los debates. Es el aniversario de su nacimiento y un poeta aficionado recita un elogio quejumbroso y mediocre. El toque final es el comentario de un conservador hostil, a quien se le exige que opine: “El señor Crofton dijo que era un bello trozo literario”.

Nótese el uso irónico, tan frecuente en Swift, del discurso indirecto. Puede, sin embargo, adivinarse en la actitud de Joyce una cierta ambigüedad subyacente, mezcla de aprobación y de reserva. A nosotros nos conmueve también el poema, a pesar de —o acaso debido a— su mediocridad. Participamos a la vez de la emoción y del disgusto. En “Barro” (“Clay”) a pesar de que la situación es diferente, se nos somete al mismo tratamiento. La epifanía no es más que el momento en que una vieja lavandera se levanta a cantar: “Soñé que yo vivía en una mansión de mármol”. Se vanagloria de riqueza, rango, hermosura y amor —nada de lo cual ha tenido nunca— con “una vocecita temblorosa”. Un editor, conmovido por esta patética inconsecuencia, explica sus lágrimas diciendo que “no hay para él música como la del pobre Balfé”. Aquí, como es tan frecuente en Joyce, la música suple al sentimiento. El sentimiento se deposita deliberadamente en una frase cursi o en una canción sentimental, de manera que provoque en nosotros una reacción crítica y acabemos por adoptar una cierta objetividad intelectual. Emocionalmente saciados, nos desviamos temerosos de la emoción.

Esos pasajes tienen la fuerza desconcertante de la ironía romántica. Caben dentro de la fórmula de Jean Paul: “baños calientes de sentimiento seguidos de duchas frías de ironía”. Y nos muestran a Joyce, en su aislamiento de la sociedad, víctima de la tradicional dicotomía romántica del sentimiento y la inteligencia. En sus manos el problema es de naturaleza verbal y le permite insistir en el contraste entre la limitada significación de las palabras y la riqueza de sus connotaciones. Desde los tiempos del *Quijote* ésta ha sido una de las premisas mayores de la ficción. Lo esencial del cuento “Arabia” es el contraste entre la fascinación que este nombre ejerce sobre el niño y su desilusión al saber que sólo se trata de una kermés de beneficencia. Pero la crueldad de esa desilusión no es tal que justifique la última frase, que debe parangonarse con la conclusión objetiva del señor Crofton: “Al mirar hacia la oscuridad me pareció verme a mí mismo, juguete y escarnio de la vanidad; y mis ojos ardieron de rabia y angustia”.

Este mismo sistema aparece de nuevo en “Por la gracia de Dios”, en donde los extremos caen entre la fuerza benigna y radiante de la doctrina religiosa y la amenaza que hace volver a la iglesia a un grupo de hombres de negocio. La distinción entre las palabras y las cosas en “El aniversario en la sala del comité” y en “Por la gracia de Dios” da pie para una sátira política y religiosa. La Iglesia y el Estado pueden mejorar la vida de

los ciudadanos e imponer una norma a la ciudad, pero para Joyce son símbolos deslucidos, cálices rotos. Entretanto los dublínenses siguen su camino. Martín Cunningham, el distinguido librepensador, va a la iglesia en “Por la gracia de Dios” y aparece en el entierro del *Ulises*. El tenor Bartell D’Arcy canta unas cuantas notas apagadas en “Los muertos” y figura en las reminiscencias de la señora Bloom. El señor O’Madden Burke continúa escribiendo para el periódico, y Lenehan va de cantina en cantina, y de libro en libro.

Joyce se puso a sí mismo en su primer libro, pero esta vez no en forma directa, sino como hubiera llegado a ser si hubiera permanecido en Dublín. El señor Duffy, el tímido empleado socialista de “Lamentable incidente”, se ocupa en traducir *Miguel Kramer*, el drama de Gerhart Hauptmann. Conoce a una señora cuyo marido, que no la comprende, lleva por alguna razón el nombre del maestro italiano de música de Joyce, Sinico.

Aunque piensa hacerle el amor continúa preocupado con “la incurable soledad del alma”. Un día lee en el periódico que la señora ha muerto víctima de un accidente buscado por ella misma; de nuevo el título es un eco. En el *Ulises* volvemos a oír de su entierro. La muerte es una de las pocas cosas que suceden en *Dublínenses*; es el tema del primero y del último de los cuentos del volumen. El último y el más extenso, “Los muertos”, se refiere al hermano de un sacerdote que encontraremos en el *Ulises*. Gabriel Conroy es un Esteban Dédalo que no ha abandonado la enseñanza, que escribe artículos de vez en cuando y que se acerca ya a la madurez. Es el pomposo maestro de ceremonias de una fiesta de Navidad que dan sus tías, solteronas y melómanas (las cuales son también tías de Joyce y madrinas de Esteban Dédalo). Entre otras personas, encuentra ahí a una muchacha que conocía, estudiante de gaélico, que le riñe seriamente por haber pasado sus vacaciones en el extranjero.

Pero él es un personaje menos importante que su mujer, Greta, y ésta lo es menos que el recuerdo que despierta en ella un fragmento de canción cuando la noche termina. Es el recuerdo de un muchacho llamado Miguel Furey, que la amó en otro tiempo y que ya murió. Gabriel, que no lo había conocido nunca, siente la angustia de la incurable soledad del alma. No podrá nunca participar en esta aventura difunta, aunque se haya incorporado en la persona que lo conoció más íntimamente. Se da cuenta repentinamente de que él y Greta son totalmente extraños. Y cuando se esfuerza en imaginarse al muchacho muerto, comprende que su propia persona no es más real, para los demás, de lo que, para él mismo, es Miguel Furey. A la luz de esta epifanía el mundo material disminuye y se disuelve y no quedan de él más que las reliquias de los muertos y la masa de los moribundos. “Uno por uno se van convirtiendo todos en sombra.” El párrafo final, de frases lentas y espectrales, con cadenas de aliteraciones y repeticiones, da una visión de todo el libro. Presenta, como la mayor parte de las despedidas, el desgarramiento perturbador entre el calor de lo familiar y la frialdad de lo remoto. Hacia un rumbo cae la clase elemental de Clongowes Wood, y hacia el otro el universo:

Unos leves golpecitos en los vidrios le hicieron volverse hacia la ventana. Había empezado a nevar de nuevo. Miró soñoliento los copos plateados y oscuros, cayendo oblicuamente contra los faroles. Había llegado el momento de emprender su viaje al occidente. Sí, los diarios tenían razón; nevaba en toda Irlanda. Caía sobre la

llanura central y oscura, sobre las colinas sin árboles; caía blandamente sobre la urbe de Allen y más lejos, al oeste, caía blandamente sobre las olas oscuras y rebeldes del Shannon. Caía también sobre todos los rincones del solitario cementerio, en la colina en donde Miguel Furey yacía sepultado. Se amontonaba sobre las cruces retorcidas y las piedras funerarias, en los hierros de la pequeña reja, en las malezas muertas. Su alma se henchía poco a poco, al oír caer blandamente la nieve sobre todo el universo, y caer blandamente, como el descenso de su término y fin, sobre todos los vivos y los muertos.

“Los muertos” relaciona *Dublinese* con *Desterrados*, y *Desterrados*, a su vez, precede a *El artista adolescente*. Joyce no era mejor dramaturgo que poeta, pero *Desterrados*, al igual que *Música de cámara*, le da otra modalidad para ampliar el campo de la novela. A la luz de sus últimas producciones, su poesía —que comentamos de paso— nos pareció convencional y poco interesante. Las limitaciones de su drama provienen de una subordinación excesiva a la escuela de Ibsen y los naturalistas. Pero el naturalismo de Joyce va mucho más allá de lo que permite y requiere el teatro. No sólo se extiende en acotaciones al productor teatral (muebles de felpa verde y cortinas de encaje) sino que detalla la calidad de las maderas para el escenario. El cuadro del drama naturalista cede, sin embargo, a las preocupaciones del artista. *Desterrados* se queda en el punto indeciso entre un drama de tesis y una autobiografía espiritual.

La tesis intenta presentar la situación del hombre desterrado de su propio hogar, que aparece en “Los muertos”. A diferencia de Gabriel Conroy, Ricardo Rowan ha logrado salir de Irlanda, instalándose en Italia como escritor profesional. En compañía de Berta, que lo ha seguido, y de su hijo han vuelto a Irlanda al lecho de muerte de su madre fanática, que le niega el perdón. Renueva el conocimiento de Beatriz Justice, una profesora de música que ha sido su primera inspiración, y de Roberto Hand, un periodista que fue su compañero de escuela. Éste, cuyo fácil sensualismo contrasta con el intelectualismo intransigente de Ricardo, tiene una cita con Berta. Parece posible una recomodación de las parejas, como la que ocurre en *Cuando resucitemos*, de Ibsen, pero es sólo una posibilidad. Cuando Berta vuelve a Ricardo protestando fidelidad, él evita toda discusión. “No lo sabré nunca” —dice categóricamente—. Y, sin embargo, él había insistido constantemente: “Es necesario que me conozcas como soy”.

El resultado de este doble enigma es que Berta resulta un personaje poco convincente, mucho menos que la borrosa Greta Conroy. Porque Greta está vista a través de una niebla de incertidumbres psicológicas, y Berta tiene que afrontar la inspección tridimensional del escenario. Los personajes de Joyce son demasiado subjetivos para ser dramáticos. Al identificarse con Ricardo, abandona a los demás personajes. Reconoce su incapacidad de penetrar en las vidas de los demás y persiste, sin embargo, en la esperanza de que los demás puedan penetrar en la suya. A pesar de poner en duda las bases mismas de las relaciones humanas, insiste en su empeño de comunicarse con los demás. El solo intento de escribir una obra dramática sobre un tema tan proustiano es ya contradictorio. No hay dramaturgo que pueda permitirse un subjetivismo tan extremo. Herbert Gorman revela el hecho significativo de que Joyce escribió otra obra de teatro, dedicada a su propia alma. Como la destruyó sólo podemos conjeturar que su título, *Una brillante carrera*, era otra de las ironías románticas de que gustaba Joyce.

Desterrados sucede, como había que esperar, en Dublín, y la época (“El verano de

1912”) es la última de las pocas ocasiones en que Joyce interrumpió su destierro para visitar su ciudad natal. “Si Irlanda va a ser una nueva Irlanda, tiene que volverse primero europea” —dice Roberto tratando de disculpar a su viejo amigo—. Y luego se empeña en lograr un empleo para Ricardo en la vida intelectual de la ciudad, una cátedra de idiomas en un colegio. En una cita de un artículo de Roberto, Joyce intenta representar, en estilo periodístico, a ese “desgraciado que estuvo por aquí vestido de amarillo austriaco”. Recuerda como en un eco —*ubi saeva indignatio cor ulterius lacerare nequit*— el epitafio del sombrío escritor inglés, Swift, que pasó tantos años amargos de destierro en Dublín:

No es el menos vital de los problemas que confronta nuestra patria el de su actitud hacia sus hijos que, habiéndola abandonado cuando se encontraba en un momento de necesidad, han sido llamados por ella ahora, en vísperas de una victoria largo tiempo esperada, después que aprendieron a amarla en la soledad y el destierro. Hemos dicho destierro, pero hay que hacer una distinción. Hay el destierro económico y el destierro espiritual. Hay los que la abandonaron para buscar el pan de que vive el hombre, y los otros, sus hijos más queridos, que la dejaron para buscar en otras tierras ese alimento espiritual que permite a una nación de seres humanos seguir viviendo. Los que evoquen la vida intelectual de Dublín de hace una década, tendrán muchos recuerdos del señor Rowan. Parte de esta ardiente indignación que desgarró el corazón...

Pero el regreso a su país natal sólo tuvo lugar en la imaginación de Joyce. Él mismo había planteado el insoluble dilema entre Europa e Irlanda en los días en que pronunció por primera vez el nombre de Ibsen y se burló con desprecio del teatro de Lady Gregory. Estaba resuelto a mantenerse inflexible en su posición, aunque ello significara impedir una transacción entre el arte y la vida. Al arte llegó por el camino de la especulación, con teorías críticas y versos ambiguos. Dirigió a la vida miradas tímidas, a través de una serie de intuiciones personales para penetrar en la soledad de los demás. Sus primeros intentos para lograr un auditorio, para poner fin a su aislamiento, no hicieron más que afirmarlo en su convicción de la incurable soledad del alma. De esos 10 años de destierro *Música de cámara*, *Dublíneses* y *Desterrados* son los primeros brotes de una obra de mayor alcance. *El artista adolescente* iba a cumplir la promesa que Joyce se hizo al salir de Dublín, y a justificar al artista frente a la ciudad.

3. EL ARTISTA

La historia de la novela realista muestra que la ficción tiende a la autobiografía. La exigencia de mayores detalles psicológicos y sociales, no puede satisfacerla el novelista sino utilizando su propia experiencia. Todas las fuerzas que lo aíslan lo obligan a concentrar sus miradas en sí mismo. Llega a ser su propio héroe y empieza a desplazar hacia el fondo a sus demás personajes. El fondo cobra así una nueva importancia por la influencia que ejerce sobre el propio autor. El tema de su novela es la formación del carácter; su estructura habitual es la de un aprendizaje o una educación, y entra en la categoría bien definida, por lo menos en la crítica alemana, del *Bildungsroman*. La novela de desarrollo, cuando confina con el medio profesional del novelista, se transforma en una novela del artista, un *Künstlerroman*. Como ejemplos que pueden sugerir todas las posibilidades del género existen el *Wilhelm Meister* de Goethe, la *Vida de Henri Brulard* de Stendhal y *El camino de toda carne* de Butler.

El *Künstlerroman* ofrece una posible solución al dilema que preocupó a la generación de Joyce, permitiendo que los escritores apliquen al arte los métodos del realismo. A él debe Marcel Proust (1871-1922) el haber podido expresar su experiencia más integral y sutilmente de lo que se había hecho antes, porque expresaba precisamente su propia experiencia y porque era un artista completo. Se ha definido *À la recherche du temps perdu* como una novela escrita para explicar por qué se escribía. Pero, una vez escrita, ofreció, como cuadro autobiográfico, poco incentivo a los demás novelistas. Es muy significativo que el *Ulises* se haya publicado el mismo año en que muere Proust. Sólo la lógica perversa de André Gide pudo presentarnos en su *Diario de los monederos falsos* el diario de un novelista que escribe una novela sobre un novelista que lleva un diario sobre la novela que está escribiendo. Está claro que el *Künstlerroman* no tiene ningún límite lógico; pero hay un momento en que empieza a desvanecerse. Ya empieza a parecernos tan pasada de moda como la *Vida de bohemia* de Murger.

El *Künstlerroman*, aunque invierte el método más normal, que consiste en tratar la realidad por los medios del arte, es la única concepción de la novela que permite una categoría donde quepa *El artista adolescente*. En 1913, un año antes de que Joyce terminara su obra, David H. Lawrence (1885-1930) había publicado su propio retrato del artista en *Hijos y amantes*. Estos dos libros expresan el sentido de aislamiento de una inteligencia joven, maniatada por las conveniencias y dominada por la pobreza, y la intensidad de sus primeras reacciones a las experiencias estéticas y a la vida en general. El calor con que Lawrence trata el tema es tan grande como la reserva que muestra Joyce. Acaso puedan relacionarse estas dos actitudes con la religión de ambos artistas — protestantismo evangélico inglés y catolicismo ortodoxo irlandés— cuando se ve cómo se detiene Lawrence en los encantos de la vida y Joyce en sus aspectos repulsivos. Las madres de ambos artistas representan un papel semejante y, sin embargo, May Dedalus es un fantasma junto a la presencia vital de Mrs. Morel. Los personajes de *Hijos y amantes* tienen una existencia independiente, mientras que en *El artista adolescente* aparecen, en general, entre ensueños y resentimientos del protagonista. El tema de la

infancia lo trata Joyce con una tristeza sin consuelo; para Esteban Dédalo el coro de innumerables generaciones de niños cantaba la misma nota de pena y fatiga que percibía Newman en Virgilio. “Todo tenía el cansancio de la vida aun antes de llegar a ella.”

La actitud del novelista hacia su tema es uno de los problemas literarios que forman parte del tema de Joyce. Esteban expone sus propias estéticas, que define como un “tomismo aplicado” durante un paseo bajo la lluvia, en compañía de su cínico amigo Lynch. *Solvitur ambulando*. Es de notar que los personajes de *El artista adolescente*, cuando discuten o cuando sueñan, casi no hacen otra cosa que caminar. Las imágenes más persistentes de *Dublineses* son las de personas —a menudo niños— que yerran por las calles. Y fue Joyce quien transformó los viajes de Ulises en una peregrinación peripatética a través de Dublín. En eso era un buen aristotélico. Pero agregó algo a las teorías de Aristóteles y santo Tomás cuando dio como base de la distinción entre las diversas formas literarias, la relación entre el artista y su material. En el género lírico esta relación es inmediata; en el género épico, presenta su material “en una relación intermedia entre él y los demás”; en el drama se presenta en relación inmediata con los demás.

La forma lírica es de hecho la más simple vestidura verbal de un instante de emoción, un grito rítmico como aquellos que en épocas remotas animaban al hombre primitivo doblado sobre el remo u ocupado en izar un peñasco por la ladera de una montaña. Aquel que lo profiere tiene más conciencia del instante emocionado que de sí mismo como sujeto de la emoción. La forma más simple de la épica la vemos emerger de la literatura lírica cuando el artista se demora y repasa sobre sí mismo como centro de un acaecimiento épico, y tal forma va progresando hasta que el centro de gravedad emocional llega a estar a una distancia igual del artista y de los demás. La forma narrativa ya no es puramente personal. La personalidad del artista se diluye en la narración misma, fluyendo en torno a los personajes y a la acción, como las ondas de un mar vital. Esta progresión la puedes ver fácilmente en aquella antigua balada inglesa *Turpin Hero*, que comienza en primera y acaba en tercera persona. Se llega a la forma dramática cuando la vitalidad que ha estado fluyendo y arremolinándose en torno a los personajes llena a cada uno de éstos de una tal fuerza vital que los personajes mismos, hombres, mujeres, llegan a asumir una propia y ya intangible vida estética. La personalidad del artista, primeramente un grito, una canción, una humorada, más tarde una narración fluida y superficial, llega por fin como a evaporarse fuera de la existencia, a impersonalizarse, por decirlo así. La imagen estética en la forma dramática es sólo vida purificada dentro de la imaginación humana y proyectada por ella. El misterio de la estética, como el de la creación material, está ya consumado. El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro, o detrás, o más allá, o por encima de su obra, transfundido, evaporado de la existencia, indiferente, entretenido en arreglarse las uñas.

Esta progresión se percibe fácilmente en las obras sucesivas de Joyce. El grito se transforma en cadencia en *Música de cámara*, la emoción se matiza en *Dublineses*. Y si *Desterrados* fracasa es porque la epifanía no se manifiesta a los demás; el artista no ha podido objetivar las relaciones de sus personajes entre sí o con el auditorio. La narración de *El artista adolescente* sobrepasa apenas el nivel lírico; mientras que *Dublineses* empieza en primera persona y acaba en tercera, *El artista adolescente*, después de un principio impersonal nos retrotrae, al final, a las notas del autor. La personalidad del artista, deteniéndose y volviendo sobre sí misma, todavía no acaba de entrar en el relato. El tránsito de lo personal a lo épico aparecerá en *Ulises* y entonces el centro de gravedad emocional estará equidistante entre el artista y los demás. Y con *Finnegans Wake* el artista disimulará su personalidad dentro, detrás, encima o más allá de su obra, utilizado

fuera de la existencia.

Salvo el transparente incógnito de sus personajes, *El artista adolescente* está construido sobre una transcripción literal de los 20 primeros años de la vida de Joyce. Si en algo difiere de las otras autobiografías es en una mayor ingenuidad. Se distingue de ellas en el énfasis que pone en las aventuras emotivas e intelectuales del protagonista. Si confiamos en las fechas que van al fin del libro, Joyce empezó a escribirlo en Dublín en 1904 y lo siguió reescribiendo hasta 1914, en Trieste. Hay razones para pensar que ya había acumulado cerca de un millar de páginas, y traído a Esteban a la época en que partió a París, cuando surgió la idea del *Ulises*. Entonces decidió reservar las aventuras posteriores para la continuación. El título provisional de *Esteban héroe* (que dio a la primera versión de *El artista adolescente*) con su eco de la balada de Dick Turpin, señala el libro como un primer paso en su época de impersonalidad artística. Como héroe de una novela didáctica, el nombre de Esteban es significativo. San Esteban Protomártir era el patrón de la planicie donde fue construido el University College y por ende de la revista en la que Joyce tuvo sus primeras desdichas literarias.

Esteban es siempre sensible a la magia de los nombres, particularmente a la de su apellido. Nombres y palabras, frases escolares y “jerga” estudiantil, ecos y consonantes, discursos y sermones, flotan en su mente y enriquecen el seco realismo del contexto. Su nombre propio es la hendedura por la que el simbolismo penetra en el libro. Un buen día se dio cuenta de su secreto. Meditando en el prefecto de estudios, que le hizo repetir las extrañas sílabas de “Dédalo”, se dijo a sí mismo que éste era un nombre más hermoso que Dolan. Oye a algunos amigos gritárselo, nadando en el mar, y la extrañeza de su sonido le parece profética:

Ahora, al nombre del fabuloso artífice, le parecía oír el rumor confuso del mar y ver una forma alada que volaba por encima de las ondas y escalaba lentamente el cielo. ¿Qué significaba aquello? ¿Era como el lema al frente de una página en algún libro medieval de profecías y de símbolos, aquel hombre que como un neblí volaba hacia el sol sobre la mar? ¿Era una profecía del destino para el que había nacido, y que había estado siguiendo a través de las nieblas de su infancia y de su adolescencia, un símbolo del artista que forja en su taller con el barro inerte de la tierra un ser nuevo, alado, impalpable, imperecedero?

El artista adolescente, tal como lo conocemos, es el resultado de numerosas revisiones y afinaciones. La versión original —si fuera posible establecer una primera concepción de *El artista*— debe haber descansado en los sólidos cimientos del naturalismo narrativo. Debe haber sido un documento humano, casi un diario, en el que Joyce recogería sus ideas y reacciones, tal como se le iban ocurriendo. Al seleccionarlas, renunciando a una reproducción completa, redujo el volumen de su obra. La biblioteca de la Universidad de Harvard posee el manuscrito de un fragmento que sólo se refiere al periodo que trata el último capítulo del libro y, sin embargo, es tan largo como todo el libro. Lo que está sugerido indirectamente en la versión definitiva, se explica con todo detalle en el borrador original. Por ejemplo, el tránsito de la familia Dédalo del bienestar a la pobreza se muestra por una sucesión de carros de mudanza. En el libro, no hay más que un episodio: cuando al llegar Esteban a su casa oye decir a sus hermanos y hermanas que la familia busca un nuevo alojamiento. Y esta noticia ni siquiera está en simple inglés,

sino, evasivamente, en una especie de jerigonza latinizada. Y al terminar el libro sólo tenemos ideas vagas de la existencia de esos hermanos y hermanas. Aun el mismo Esteban no está seguro de cuántos eran.

Al hacer la revisión, los demás personajes parecen haber pasado al último plano. La madre de Esteban, debido a la tensión entre su amor por su hijo y la incredulidad de éste, debió haber sido la figura más emotiva del libro, como su recuerdo es lo más inolvidable en el *Ulises*. Pero este conflicto real no está dramatizado: Esteban lo analiza fríamente durante uno de sus interminables paseos-conversaciones, esta vez con un amigo sensato: Cranly. En el manuscrito, ese conflicto da ocasión a una escena vehemente cuando, a la muerte de la hermana de Esteban, la piedad ortodoxa de su madre se humilla ante los misterios del cuerpo. La heroína del libro se sutiliza tanto que casi desaparece: sobrevive nada más que en alusiones veladas y en las iniciales E. C. En el manuscrito, Emma Clery es una mujer joven y entusiasta, con la que Esteban asiste a un curso de gaélico. Esta aventura prolongada y descolorida tiene un desenlace inesperado cuando Esteban, viendo la mancha de su impermeable sobre el prado, abandona precipitadamente su clase para proponerle sin ambages que pasen la noche juntos y se digan adiós por la mañana. La reacción de ella explica la conversación tan crípticamente anotada en el libro, cuando Esteban se decide a “abrir el aparato refrigerante heroicoespiritual patentado en todos los países e inventado por Dante Alighieri”.

Las teorías estéticas tienen un papel más importante en la primera versión. En vez de ser expuestas dogmáticamente a Lynch, se presentan en una asamblea estudiantil y provocan violentas discusiones. Al rehacer su libro parece que Joyce transportó la acción del plano social al plano psicológico. En la relativa tranquilidad del exilio, al recordar sus “conflictos con la ortodoxia”, llega a la conclusión de que, en realidad, esos combates sólo sucedieron en el espíritu de Esteban. Las discusiones fueron reemplazadas por meditaciones y las escenas por “cuadros”. La evasión y la oblicuidad se fueron entretejiendo en la técnica narrativa de Joyce. El efecto al que llega es el mismo que obtienen los actores que interpretan a Shakespeare cuando suprimen todas las escenas de *Hamlet* en las que el héroe no aparece. Una atmósfera mórbida de introspección acaba por oscurecer los problemas del desarrollo lógico de las rivalidades dinásticas y de los conflictos internacionales. El drama desaparece frente al monólogo.

El Esteban que conocemos al fin está mucho más aislado de su medio ambiente que el personaje que Joyce había empezado a describir. ¿Cómo podía ser un poeta —le habían preguntado sus camaradas— si no llevaba el pelo largo? La riqueza de su experiencia interior la defiende continuamente de la triste realidad material que lo circunda. Se esfuerza en “construir un dique de orden y elegancia contra la sórdida marea de la vida que lo rodeaba”. Se distingue por una aureola de héroe romántico, como los vagabundos de Thomas Mann, que aprietan sus narices contra las ventanas de una burguesía de la que se sienten excluidos.

Confundir su vida en la común marca de todas las otras era lo que se le hacía más difícil que todo ayuno u oración; fracasaba constantemente cuando se proponía hacerlo a todo su sabor, y estos fracasos le llegaron a dejar en el alma una sensación de sequedad espiritual junto con brotes de dudas y escrúpulos.

En la escuela adopta una situación equívoca, un “alumno externo, el primero de su clase, temeroso de su propia autoridad, orgulloso, sensible y suspicaz, en lucha continua contra la miseria de su propia vida y el tumulto de sus pensamientos”. En su casa siente “su propio inútil aislamiento”. Apenas se siente de la misma sangre que su madre, su hermano o su hermana, y “se imaginaba ligado a ellos por una especie de misterioso parentesco adoptivo: hijo adoptivo y hermano adoptivo”.

La prosa de Joyce es una placa que registra esta separación de lo ideológico y lo emocional. Perpetúa el contraste entre lo jugoso de su poesía y la sequedad relativa de su crítica, entre los niños conmovedores y los irónicos polícastros de *Dublineses*. Toda su sensibilidad la deja para sí mismo; su actitud hacia los demás es siempre cáustica. Pero para que una novela subjetiva tenga visos de objetividad, es necesario que descansa en la experiencia íntima del autor. Si Joyce es sincero consigo mismo al pintarnos a Esteban no tenemos por qué oponerle otras normas. El gran poeta y crítico angloamericano T. S. Eliot ha sugerido, con cierto fundamento, que los dos maestros de Joyce, para su prosa, fueron el cardenal John Henry Newman (1801-1890) y el crítico y pensador Walter Pater (1801-1894). La sucesión de estas influencias explicaría las oscilaciones del estilo en *El artista adolescente*. El tono sostenido, respecto al mundo exterior, es el de una descripción precisa y mordaz. Interpelados —en lugares estratégicos del desarrollo de Esteban— aparecen pasajes de una prosa rica y opulenta, que han envejecido bastante.

La aportación de Joyce a la prosa inglesa es haber aumentado el medio fluido para que se reflejen mejor las sensaciones e impresiones a través del espíritu del autor; haber facilitado el tránsito del realismo fotográfico al impresionismo estético. Desde las primeras páginas de *El artista adolescente* el lector encuentra nada menos que las impresiones primarias de la vida misma: desfile ininterrumpido de sabores y olores, visiones y sonidos, que son las primeras sensaciones de la infancia. Desde el principio al fin, la emoción está íntegramente dada por palabras. Los sentimientos, conforme se filtran a través de los órganos sensorios de Esteban, se asocian con frases. Sus reflejos condicionados son literarios. En uno de los últimos diálogos del libro, compara su teoría con una lámpara bien despabilada. El decano de estudios, valiéndose de la metáfora, cita la lámpara de Epicteto, y la contestación de Esteban es una nueva alusión a la doctrina estoica de que el alma es como un cubo de agua. En su espíritu, esta serie de lejanas asociaciones literarias se prende a las sensaciones del momento: “Un olor a sebo fundido subía en aquel momento de los cabos de vela del decano, y se fundía en la mente de Esteban con la música de las palabras: cubo y lámpara, lámpara y cubo.” Este estado de espíritu da al idioma un poder mágico. Eleva la costumbre de las asociaciones verbales al nivel de un principio organizador de la experiencia. Al dar nombre a una cosa nos apoderamos de ella; dominamos una situación cuando la expresamos en palabras. Es una necesidad psicológica y no el gusto exagerado de perfección lo que obliga al escritor a buscar la palabra justa, a saquear el tesoro de la lengua. Esteban, en el manuscrito más explicativo, dice que era una mina el *Diccionario etimológico* de Skeat. El instante más importante del libro, que se convierte en una relación al oír gritar su nombre, es un momento que quiere hacer suyo escogiendo una frase de su tesoro:

—Un día avellonado por las nubes del mar.

La frase, el día y la escena se armonizaban en un acorde único. Palabras. ¿Era a causa de los colores que sugerían? Los fue dejando brillar y desvanecerse, matiz a matiz: oro del sol naciente, verdes arboles de pomares y avellanas, azul de ondas saladas, orla gris de vellones celestes. No. No era a causa de los colores: era por el equilibrio y contrabalanceo del periodo mismo. ¿Era que amaba el rítmico alzarse y caer de las palabras más que sus asociaciones de significado y de color? ¿O era que, siendo tan débil su vista como tímida su imaginación, sacaba menos placer del refractarse del brillante mundo sensible a través de un lenguaje policromado y rico en sugerencias, que de la contemplación de un mundo interno de emociones individuales perfectamente reflejado en el espejo de un periodo de prosa lúcida y alada?

La fuerza y la debilidad de su estilo corresponden, según el propio diagnóstico de Joyce, a las de su espíritu y su cuerpo. Algunas páginas después ofrece una elocuente ilustración, cuando Esteban se hunde conscientemente en su tesoro verbal para extraer epítetos aplicables a una joven que chapotea en la playa. Nos da un párrafo entero de una pintura verbal que no es fácil visualizar, y acaba diciendo: “Su pecho era como el de un ave, liso y delicado, delicado y liso como el de una paloma de plumaje oscuro. Pero el largo cabello rubio era el de una niña, y de niña y sellado con el prodigio de la belleza mortal, su rostro”. No es descripción, sino encantamiento. Joyce piensa más en ritmos que en metáforas. La comparación con un pájaro tiene más relación con el tacto que con la vista. Lo que dice de los cabellos y la cara quiere producir un efecto sin presentar un cuadro. Los efectos más notables en las imágenes de Joyce son los de frío, blancura y humedad, como los cuerpos de los bañistas que gritan el nombre de Esteban.

El elemento más vivo del arte de Joyce en *El artista adolescente* y en *Dublineses* lo ofrece el empleo que hace de la conversación. Como repórter de la vida irlandesa, a pesar de todas sus reservas, Joyce es un auditor fiel y calificado. Si, a pesar del antagonismo entre padre e hijo, Simón Dédalo aparece tan real y acabado, ello se debe al oído de Esteban. Como el *Paycock* de Sean O’Casey, encarna a Irlanda con todos sus defectos simpáticos. Aunque se enorgullece al mostrarle Cork a Esteban y al presentar a su hijo en su ciudad natal, Simón es en realidad la personificación de Dublín:

Estudiante de medicina, remero, tenor, actor aficionado, político de estruendo, pequeño terrateniente, pequeño inversionista, bebedor, buena persona, especialista en chistes y anécdotas, secretario de no sé quién, no sé qué cosa en una destilería, cobrador de impuestos, quebrado y, en la actualidad, panegirista de su propio pasado.

El epicureísmo imprevisor de John Stanislaus Joyce lo hizo, a los ojos implacables de su hijo, un padre adoptivo. Así, el joven Charles Dickens, huyendo de la fábrica de betún para ir a Marshalsea, acabó por sentir que su padre era un horrible ejemplo de buena camaradería, un señor Micawber.

Este desorden, “el desgobierno y confusión de la casa paterna, acaban por representar en el espíritu de Esteban la situación de Irlanda. Como el niño de *The Playboy of the Western World* de Synge, para que se consume su rebelión tiene que recurrir a los gestos del parricidio. La religión y la política figuran, en su mente de adulto, entre los recuerdos familiares de la niñez: palabras violentas y disputas agrias que amargaban el gusto del pavo de Navidad. Y de nuevo, como en “El aniversario en la sala del comité” (de *Dublineses*) o en las escenas de *El líder perdido* de Lennox Robinson, la sombra de

Parnell convierte la conversación en un drama. “Dante”, la abnegada señora Riordan, revela su fidelidad a la Iglesia católica al condenar al jefe nacionalista. El señor Casey, el invitado de honor, pertenece a la facción anticlerical. Por su parte el señor Dédalo está muy lejos de ser neutral, y algunas de sus más dulces blasfemias son para defender a su héroe muerto. Su mujer lo regaña amablemente:

—Simón, en verdad no deberías hablar de ese modo delante de Esteban. No está bien.

—Ya se acordará de todo cuando crezca —dijo acaloradamente Dante—, ya se acordará del lenguaje que oyó en su propia casa contra Dios y la religión y sus ministros.

—Pues que recuerde también —gritó el señor Casey dirigiéndose a Dante a través de la mesa— el lenguaje con que los sacerdotes y sus compinches remataron a Parnell y lo llevaron a la sepultura. Que recuerde eso también cuando crezca.

El artista adolescente, en la forma que acabaron por darle los recuerdos de Joyce, es un volumen de 300 páginas construido alrededor de tres culminaciones sin dramaticidad especial, crisis interiores de la juventud de Esteban. Las 100 primeras páginas trazan, en dos capítulos, el nacimiento de las dudas religiosas y de los instintos sexuales que llevan a Esteban al pecado carnal a los 16 años. La parte central, también en dos capítulos, continúa el ciclo del pecado y del arrepentimiento hasta el apocalipsis personal de Esteban. El escenario en que se desarrolla la educación del artista es, en el primer capítulo, el colegio de Clongowes Wood, y en los tres siguientes el colegio Belvedere, de Dublín. El quinto y último capítulo, dos veces mayor que los demás, expone las teorías estéticas y los proyectos de Esteban cuando estudiaba en el University College y lo llevan hasta poco antes de su destierro voluntario. A medida que el libro avanza se interesa menos en las impresiones exteriores y se concentra más en las especulaciones de su héroe. Las figuras de los amigos son simples interlocutores para dar a Esteban ocasión de disertar sobre diversos temas. Cada nueva epifanía —despertar del cuerpo, vocación literaria, adiós a Irlanda— le deja más solitario que la precedente.

Un episodio trivial en Clongowes Wood tuvo para Joyce una profunda significación personal. El joven Esteban no pudo preparar sus lecciones porque sus anteojos se rompieron en el recreo. El padre Dolan, prefecto de estudios, se niega a aceptar esta disculpa y lo castiga con los muchachos que no habían abierto sus libros. Esteban, dolido en el alma y víctima de una evidente injusticia, presenta su caso al rector, quien muestra una comprensión más humana. Muchos años después el padre Conmee, el rector, pasa por uno de los capítulos del *Ulises*; y el padre Dolan —que era en realidad el padre Daly— surge armado de una palmeta en la pesadilla de Esteban. Este incidente escolar se fijó como una norma en la conducta posterior de Joyce. Cuando envió un telegrama a Lloyd George —que durante la primera Guerra Mundial tenía otras cosas en que ocuparse— sobre un par de pantalones para la representación de *La importancia de llamarse Ernesto*, obraba como un escolar indignado por haber sido castigado injustamente.

Inferioridad física, humillación pública, sensibilidad reconcentrada, sentimiento de injusticia, desprecio de las convenciones, deseos de justificación ante sí mismo y apelación a una autoridad suprema: tales son los elementos de la actitud de Joyce hacia la sociedad y hacia sí mismo. Su educación comenzó dudando de la disciplina de los

jesuitas, y acabaría repudiando la fe católica. Por haber respondido al impulso apremiante de sus sentidos había sido considerado un pecador; el próximo conflicto lo referiría, por encima de la autoridad religiosa, a las nuevas luces de sus estudios científicos y naturalistas; y al fin trataría de imponer su propia autoridad en la revelación de sus sentidos. Apartarse de Irlanda para ir hacia el mundo sería como apelar de la estrechez religiosa del padre Daly ante el tribunal ilustrado del padre Conmee. Ese día angustioso en Clongowes Wood —lo mismo que aquel largo atardecer en Combray en que la visita del señor Swann impidió que la madre de Marcel Proust subiera a verlo— tuvo consecuencias imprevisibles.

La adolescencia complica el segundo capítulo. Esteban empieza a amar la belleza, pero como algo ilícito y misterioso, alejado de los caminos ordinarios de la vida. La literatura empieza a teñir sus experiencias y a estimular su espíritu y sus sentidos. Su entusiasmo prematuro por Lord Byron —“un herético y además inmoral”— hace que lo golpeen sus compañeros de clase. Se le obliga, en broma y en serio, a recitar el *Confiteor*. Una de sus composiciones, tachada de herejía por su profesor de inglés, le da el triste consuelo de sentirse íntimamente un héroe byroniano. No acepta que Lord Tennyson sea un poeta, aunque reconoce tácitamente que Newman es el mejor estilista en prosa. Pero de su otro maestro, Walter Pater, se siente la influencia en el punto culminante del capítulo. La iniciación sexual de Esteban está presentada en una prosa opulenta, como un ritual estético producto de sus herejías literarias. Al buscar una melodía para su grito, vuelve al lirismo de *Música de cámara* y a la angustia del niño de *Dublineses*:

Extendió los brazos en la calle para detener la frágil sombra que se desvanecía, y que lo eludía y lo incitaba: y el grito que había ahogado por tanto tiempo en su garganta salió a sus labios. Brotó de él como un gemido de desesperación de un infierno de condenados y se deshizo en un furioso gemido de súplica, un lamento por un injusto abandono, un lamento que sólo era el eco de una inscripción obscena que había leído en las paredes húmedas de un mingitorio.

Un lector poco romántico pensaría que, para el caso, un garabato hubiera sido mejor. La preferencia por la palabra *swoon* (desvanecer, desvanecimiento) es una muestra de la influencia de Pater en los primeros escritos de Joyce. Hallamos varios *A swoon of shame* (“Un desmayo de vergüenza”) en *Música de cámara y a slowly swooning soul* (“un alma que se desvanecía lentamente”) en el último párrafo de *Dublineses*. La expresión *his soul was swooning* (“su alma se desmayaba”) al fin del capítulo IV de *El artista adolescente* está oscurecida por *the swoon of sin* (“el desmayo del pecado”) al final del capítulo II. Aunque esta escena está nublada por vapores decadentistas, es evidente que Esteban es todavía un niño y que la mujer representa el papel de una madre. Los héroes de Joyce son al mismo tiempo hijos y amantes. Y sus heroínas son siempre maternas. Es en él muy frecuente poner toda su sensibilidad romántica en el encuentro con una prostituta, y reservar sus sátiras más agrias para la Iglesia. En el espíritu de Esteban se produjo una asociación simbólica entre el arte y el sexo, y esta revelación precoz le permite resolver el conflicto posterior entre el arte y la religión.

Pero el tercer capítulo está dedicado a sus remordimientos. Contiene un sermón interminable sobre el infierno, que Esteban y sus compañeros de clase tuvieron que

soportar durante un “retiro espiritual”. El elocuente predicador jesuita escogió por tema el pecado de Lucifer, su orgullo intelectual, su negativa y su horrible caída. En su imaginación arrepentida torturan a Esteban los tormentos de los condenados. Este discurso formidable forma el núcleo moral del libro, como el sermón del padre Mapple sobre Jonás es el núcleo de *Moby Dick* o la leyenda de Iván sobre el gran inquisidor el núcleo de *Los hermanos Karamazov*. Joyce era bastante ortodoxo para creer en el infierno y —como lo ha observado el profesor Curtius— para levantar su propio “infierno” en el *Ulises*. Como otro apóstata atormentado, el dramaturgo inglés Christopher Marlowe (1564-1593), vive en un mundo donde existe el sufrimiento, pero no la esperanza de salvación. Como el Milton de Blake es un verdadero poeta, pero del partido del Diablo. El último texto de Esteban es el reto del arcángel caído: “*Non serviam!*”

Por el momento, hay confesión y absolución. Cuando Esteban ve los huevos y las salchichas preparados para el desayuno de la comunión, la vida le parece, después de todo, sencilla y bella. Por algún tiempo calma su inquietud la Iglesia y la satisfacen sus estudios. Para ordenar su existencia considera las posibilidades de ingresar en la orden: el reverendo Esteban Dédalo, S. J. Después de una conversación con un miembro de la orden lo fascina y aterroriza la tremenda suma de poderes que supone la ordenación. En el capítulo IV un nuevo llamamiento llega inesperadamente, el llamamiento a otra especie de sacerdocio. Esteban se consagra al arte y entra en un noviciado peculiar y propio. La Iglesia hubiera significado orden pero también negación de la vida de los sentidos. Un paseo a lo largo de la playa le revela su verdadera vocación: una explosión de pagana alegría al contemplar la belleza de pájaro de una joven, el descubrimiento del artífice fabuloso cuyo nombre lleva, la conciencia del poder de las palabras para imponer un orden y una vida que le son propios. Como los pájaros que describen círculos entre el mar y el cielo, su alma planea en “un éxtasis de vuelo”, metáfora de la satisfacción sexual y la creación artística. “¡Vivir, errar, caer, volver a crear la vida con materia de vida!”

El capítulo V es la crónica discursiva de la rebelión de Esteban. Pasea entre sus compañeros de colegio como un fariseo solitario, negándose a compartir su indignación después de la primera representación de *La Condesa Cathleem* o su confianza en una petición destinada a asegurar la paz del mundo. Sus torturas interiores comienzan cuando su madre le pide que haga sus devociones de Pascua y se impone la fuerza de su diabólico orgullo intelectual. Cranly, con las más finas armas de la casuística, trata de comprobar su tenaz negativa. Más que una cuestión de fe es una cuestión de observancia. Esteban se niega a rendir un falso homenaje a los símbolos de la autoridad, sólo para darle gusto a su madre, y, sin embargo, no es lo suficientemente incrédulo para hacer una comunión sacrílega. Si no puede aceptar la eucaristía, está bajo la amenaza de un anatema; respeta las formas pero se niega a acatarlas: “No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme en algún modo de vida o arte, tan libremente como pueda, tan plenamente como pueda, usando para mi defensa, las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia”.

Con este gesto decisivo Esteban se emancipa al mismo tiempo de su familia pequeñoburguesa, de Irlanda y del catolicismo; ya está dispuesto a seguir solitario el camino que le marque la vida creadora. En una discusión anterior con otros amigos renunció a la posibilidad de resolver este problema en su propio país: “Irlanda es la cerda vieja que devora su propia lechigada”. El nacionalista Davin está dispuesto a reconocer que la posición de Esteban es completamente irlandesa; es típica de sus talentosos compatriotas. “Tú eres irlandés de corazón, pero el orgullo puede más que tú.” Esteban se niega a transar: “Cuando el alma de un hombre nace en este país hay redes extendidas para retenerla e impedirle que huya. Me hablas de nacionalidad, lengua y religión. Ésas son las redes de las que trataré de escapar”. Y confía en que el destierro, el silencio y la astucia reemplacen a aquellas tres formas de esclavitud.

Cada vez que iba o volvía del Colegio Belvedere “su alma estaba conturbada y deprimida por la sombría monstruosidad de Dublín”. Al comprender los propósitos que pronto iba a servir, tuvo una nueva visión de “la perezosa corriente del Liffey”, perceptible “a través del aire intemporal”. Nubes nómadas, abigarradas, como vellones marinos, que iban hacia el occidente de Europa, sugerían lenguas extrañas y razas atrincheradas. “Oyó dentro de sí una confusa música como de recuerdos y nombres...” En el University College, las páginas amarillentas de los textos de Ovidio y de Horacio lo llenaron de temor reverente por el pasado y de desprecio por el presente: “... le dolía pensar que no sería nunca más que un tímido invitado en el banquete de la cultura del mundo y que aquella erudición conventual, con la que trataba de forjar una filosofía estética, no se consideraba más importante en la época en que vivía que los sutiles y extraños términos de halconería o de heráldica”.

El inglés es una lengua extranjera, como el latín. “Su idioma, tan familiar y tan extraño, será siempre para mí un lenguaje adquirido”, piensa Esteban cuando conversa con el decano de estudios, un inglés convertido al catolicismo. “No he creado ni aceptado esas palabras. Mi voz se revuelve para defenderse de ellas. Mi alma sufre en las tinieblas del idioma que habla este nombre.” Las últimas páginas son fragmentos del diario de Esteban, en las que anota fielmente sus últimas conversaciones con profesores y amigos, con su familia y con “ella”. La primavera lo encuentra anotando “palabras vagas para una vaga emoción”, su adiós a Dublín y los ruidos de la ciudad, que nunca dejarán de resonar en sus oídos:

Abril 10. Débilmente, bajo el agobio de la noche, a través del silencio de la ciudad, que ha dejado sus sueños para dormir sin soñar, como un amante cansado, insensible a las caricias, el resonar de los cascos en el camino.

Hacia el fin, su decisión cristaliza en un festón de versos libres:

Abril 26. Mi madre pone en orden mis nuevos trajes de segunda mano. Reza y dice que, viviendo mi vida lejos del hogar y de los amigos, aprenderé lo que es el corazón y lo que siente. Amén. Así sea. ¡Bien llegada, oh vida! Salgo a buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y a forjar en la fragua de mi alma la conciencia increada de mi raza.

La víspera de su marcha pone punto final a sus notas:

Abril 27. Antepasado mío, antiguo artífice, ampárame y ayúdame ahora y siempre.

Dédalo, personaje mítico y sacerdotal, es conocido por más de una obra de genio: un par de alas y también su laberinto. Esteban invoca a su patrono bajo ambos aspectos: el hombre-halcón y el artífice fabuloso. Simboliza a veces la astucia del artista, la forja del creador; y otras, planeando, cayendo y volando cerca de las redes de Irlanda, la vida misma. Sin embargo, estas imágenes de aspiración van también asociadas a Ícaro, el hijo de Dédalo. Este espíritu rebelde y desgraciado, que tomó las alas de su padre para acercarse demasiado al sol, es también un símbolo profético: en *Ícaro*, un drama clásico, el joven poeta antifascista Lauro de Bosis presintió el heroísmo de su propia muerte. El epígrafe del libro de Joyce es una cita de Ovidio, una cita trunca (la referencia real es *Metamorfosis*, Libro VIII, 188). Nos dice que Dédalo aplicó su espíritu a descubrir artes desconocidas (*et ignotas animum dimittit in artes*). Pero no nos dice Joyce la razón que da Ovidio:

...longumque perosus
exsilium, tractusque soli natalis amore...

(...disgustado de un largo destierro
ansiaba ver de nuevo su país natal...)

El artífice estaba cansado de su largo destierro y lo atraía el amor del suelo patrio, según cuenta el poeta romano, también desterrado, y el resto del mito contiene la tragedia filial. El padre llama a su hijo, pero los recuerdos confusos de Joyce hacen que, en el *Ulises*, sea el hijo quien llame a su padre: *Pater, ait*. En la víspera de expatriarse, listo para ensayar el vuelo, Esteban, en *El artista adolescente*, está más cerca del hijo que del padre. Su padre real. Simón Dédalo, queda ligado a él por los lazos místicos de la adopción. Los padres jesuitas, que dirigieron su educación, no lo llaman ya “hijo”. Apeló del padre Dolan ante el padre Conmee, y ahora apela de la Iglesia ante una nueva paternidad. Sus alas lo llevan lejos de la tierra paterna. El laberinto lo conduce hacia un padre.

II. LA EPOPEYA PERSONAL

1. LAS DOS LLAVES

LA PUBLICACIÓN del *Ulises* se anunció en una conferencia en la que Valery Larbaud dio a conocer al público las intenciones fundamentales del libro, más o menos como Joyce se las había revelado. Señaló particularmente que el título era una llave de la obra, que los perfiles del relato serían claros para los lectores que tuvieran presente la *Odisea*, y que una concepción épica había dado su forma a la confusa sustancia de la vida moderna. Sin embargo, otros comentaristas encontraron que no era tan fácil explicar los demás mensajes que Joyce había encerrado en el libro. Los lectores que no habían vivido en Dublín se dieron cuenta de que el *Directorio Thom*, de esa ciudad, sería un guía más útil que Homero. Para ellos Paul Jourdan Smith reimprimió, con el título *Llave para el "Ulises" de James Joyce*, un plano de Dublín. No hay oposición entre estas dos escuelas interpretativas; una y otra se completan y nos ayudan a comprender el libro en su conjunto. Una frase trunca que brota de los últimos y vagos murmullos de *Finnegans Wake* es casi un grito de auxilio: "Las llaves de..." Tomemos las dos llaves del *Ulises*: el mapa y el mito.

El Ulises que nos presenta Joyce es un agente de anuncios cuya ocupación profesional es idear una marca de fábrica para la casa de Alexander J. Keyes. Descubre por casualidad el símbolo de San Pedro (dos llaves cruzadas) que son también las armas de la Isla de Man, las cuales, si queremos continuar la cadena de alusiones, representan el doble emblema de la soledad humana. Representan las dos tendencias que se combinan en el libro: su simbolismo épico y su atmósfera naturalista. El primero pone en juego la fantasía generadora de los mitos de tradición literaria; y la segunda muestra un itinerario fiel y exacto de las ocupaciones de todos los días. Vemos a Esteban Dédalo obligado, después de una pendencia en la estación de Westland Row, a entregar su llave de la Torre Martello, vieja fortificación desafectada en Sandicove, donde vivía con Buck Mulligan. Esta llave, según nos informa el doctor Gogarty, tenía en realidad un pie y medio de largo. Vemos al agente Leopoldo Bloom ascendido, en sus visiones alcohólicas, a la dignidad de Lord-Alcalde de Dublín y recibiendo la llave de la ciudad. Y más tarde, cuando, ya en una desconsolada sobriedad, invita a Esteban a su casa, notamos —prueba final de su ineficacia— que ha olvidado su llave y que tiene que conducir a su huésped por la puerta de servicio.

El objeto principal del *Ulises* es el de reunir a estos dos héroes sin gloria, una vez que cada uno ha perdido su respectiva llave, a ver si tienen algo que decirse. Todos los libros de Joyce, como los de Thomas Mann, caben dentro de la amplia estructura dialéctica del *Künstler* contra el *Bürger*. Según la terminología crítica de Esteban Dédalo, el *Ulises* muestra un desplazamiento de lo personal a lo épico; aleja al artista de sí mismo para llevarlo a explorar el espíritu del burgués. La forma avanza, como Esteban ha previsto, hasta que el centro de gravedad emocional es equidistante entre él y su nuevo héroe, el

señor Bloom. Pero éste no es una creación nueva en el espíritu de Joyce. Ya desde 1906 Joyce había pensado en escribir una crónica completa de un día sin acontecimientos notables de un inútil señor Hunter. Su primera idea fue reunir la serie de los relatos sueltos, que escribía, bajo el título de *Ulises en Dublín*, en lugar de *Dublineses*. Entretanto trabajaba en su novela autobiográfica, y cuando ya había avanzado bastante en la estructura original de *El artista adolescente*, se le ocurrió que el día del señor Hunter en Dublín podría ser una continuación.

Así, el *Ulises* hace entrar la introspección de *El artista adolescente* en el paisaje exterior de *Dublineses*. El libro podría describirse como un esfuerzo desesperado para reincorporar al artista a su ciudad natal. Pero se propone también someter al ciudadano a un proceso de transfiguración artística. En los principios del Renacimiento celta, John Eglinton, en una rebelión a la Thoreau contra la cultura de las ciudades, planteó la cuestión de una nueva literatura heroica. La dificultad radica —sugirió en sus *Cantos del arroyo*— en la naturaleza antiheroica del ciudadano: “... como obús ya sin pólvora, la civilización como un vestido que arrastra un remolino, en las ollas de Londres y París —la virtud, que no es ya principio de vida, sino una masa de problemas nebulosos que se disipan sobre su cabeza— así está ante nosotros, *homo sapiens*, pobre, desnudo, neurótico, irresponsable, miserable sin esqueleto —sacad de él lo que podáis, ¡oh bardos! —”. Joyce no pudo responder de momento a este desafío, porque entonces era nada más que un estudiante. En ese tiempo, cuando su profesor de inglés le pidió que escribiera una composición sobre “Cuál es su héroe favorito”, escogió a Ulises. Años más tarde, al planear su gran obra, escogió a Ulises como título y personaje principal y redescubrió en el mito antiguo el arquetipo del hombre moderno.

Su novela favorita seguía siendo la *Odisea*, dijo Joyce a un amigo, al confirmar su elección. “Lo encierra todo.” El hombre de numerosos artificios que ha conocido tantos hombres y tantas ciudades es una figura integral y comprensiva, una mezcla de las más vulgares estratagemas y de las simpatías más amplias de la naturaleza humana. ¡Qué obra maestra el hombre —nos obliga a pensar la aparición de Ulises en Dublín— en su mísera ambigüedad, sin esqueleto, elevado a un rango homérico y de héroe legendario en tiempos de crisis! Son estas contradicciones las que dan a los personajes de Joyce su especial ironía y patetismo. Su título de epopeya —como en la *Forsythe Saga* de Galsworthy— expresa sus propias reservas. La mayoría de los paladines de la novela realista, desde que Cervantes la convirtió en la expresión literaria de la cultura de la clase media, han sido héroes burlescos. Los ataques de Don Quijote a los molinos de viento habrían podido ser, en cierto sentido pickwiquiano, batallas contra gigantes. Del mismo modo la ruta de trabajo de un agente de publicidad irlandés puede ser el peregrinaje de un Ulises contemporáneo. Los héroes irlandeses son famosos por su interminable genealogía. Pero un realismo estrecho excluye esos países mediterráneos vistos desde las calles de Dublín e insiste en reducir diez años de aventuras prodigiosas a las dimensiones de un día ordinario. “El día más cotidiano posible”, según la expresión de Arnold Bennet.

Ese día (16 de junio de 1904) las carreras de la Copa de Oro se corrían en Ascot; en Nueva York explotó el *General Slocum* en el río y se perdieron 500 vidas; del oriente

llegaban las noticias del conflicto ruso-japonés sobre Puerto Arturo. Nada de particular sucedió en Irlanda; Dublín seguía siendo el centro de la parálisis. El tiempo era bueno, con calor en la tarde, tormenta al atardecer y lluvias en la noche. En el teatro “Gaiety” la señora Bandman Palmer aparecía en *Leah*. En el “Queen” la compañía de ópera Elster-Grimes representaba *El lirio de Killarney*. Volantes distribuidos en la ciudad anunciaban la llegada de un evangelista norteamericano, Joyce Alexander Dowie; la casa Clery anunciaba su barata de verano; desfilaban por las calles hombres-sandwich llevando, más o menos en orden, las letras H.E.L.Y.S. En escuelas e iglesias, en bibliotecas y redacciones de periódicos, en tiendas y salas de concierto, en cantinas y casas de prostitución los negocios seguían igual.

Por la mañana se sepultó en el cementerio de Clasnevin el cuerpo de un Patricio Dignam. A media noche, en la maternidad de Holles Street, la señora Mina Purefoy dio a luz un niño. Leopoldo Bloom fue un espectador pasivo de estos dos acontecimientos. Representó un papel todavía menos activo en el acontecimiento que se celebró esa tarde en su misma casa (Eccles Street 7) cuando su mujer, la cantante señora Marion Tweedy Bloom, comete adulterio con su empresario Hugh E. (“Resplandor”) Boylan. No es tampoco un día más importante en la vida de Esteban Dédalo. Sus seis meses de destierro en París terminaron bruscamente con cinco palabras importantes: “Madre moribunda regresa pronto padre”. Vive ahora en la torre Martello y da clases en la escuela privada del señor Garret Deasy en Dalkey. Después de su riña con Buck Mulligan decide no volver a Sandicove; le dice a un desconocido sin trabajo que habrá un empleo en Dalkey al día siguiente y acompaña al señor Bloom camino de su casa. Pero a poco se separa de su nuevo amigo y se va por su lado. La decisión de este día indeciso es que cada uno persiste: Esteban en el destierro y Bloom como dublinés.

Una maraña tal de vidas privadas y de rutinas públicas no exige en general un tratamiento heroico. Amplificar el tema de la ciudad es, como lo descubrió Balzac, empequeñecer a sus habitantes: convirtió a la metrópoli en su verdadero héroe, o más bien, en su villano, dándole al París de Luis Felipe el brillo siniestro del Bagdad del Harún-al-Raschid o del Infierno de Dante; Dickens y Dostoievski se interesaban más en penetrar en las vidas humildes, en oír a través de los tabiques y espiar por los tragaluces en viviendas y casas de huéspedes, pero no pudieron evitar la colaboración traidora del melodrama. Joyce era sensible al melodrama pero logró sublimarlo —en las crisis psicológicas de Esteban y de Bloom— a un plano altamente subjetivo. No quiso utilizar la historia, como lo hicieron Victor Hugo y León Tolstoy, para prestar cierta nobleza épica a un tema urbano, dando a sus héroes relieves llamativos, permitiendo a Juan Valjeán que lleve a Mario por las infectas cloacas de París, o a Pedro Bezuhov que salve a un niño escrofuloso de las ruinas humeantes de Moscú. Comparado con estos protagonistas gigantescos, el señor Bloom salvando a Esteban de una riña con dos soldados ingleses y llevándolo al refugio de un cochero a tomar café, es borroso y ridículo.

Siempre evasivo frente a la acción, Joyce evita lo heroico. El *Ulises* y la *Odisea* son como dos líneas paralelas que jamás se encuentran. El énfasis homérico contribuye, con

su nota de universalidad y su amplia tradición, a lo que podía haber sido un relato trivial y descolorido. Y con esto se transforma una novela realista en una epopeya burlesca. Lo presente está tratado como disfraz del pasado; la riqueza poética ofrece un comentario irónico de la realidad. Así, en la épica burlesca de Thomas S. Eliot sobre el Londres de nuestros días, al espectáculo de la reina Isabel sobre su barca de ceremonia lo oculta el humo de las lanchas de carbón que cruzan un Támesis más envejecido y lóbrego. No es menos real la vida, para Joyce, por estar definitivamente divorciada de historiados esplendores. Las acciones heroicas son una cosa y las tareas cotidianas son otra, y Joyce se cuida de mantenerlas en campos diferentes. Lo urbano es lo corriente y lo vulgar. Este propósito de Joyce es acaso lo que influirá más para ligar su obra a su tiempo. Pocos escritores de imaginación a partir de Flaubert —según lo demuestra Edmund Wilson— han dado aureolas de gloria a su propia época. Pero los tiempos cambian y las acostumbradas rutinas de la ciudad son interrumpidas por las sirenas de los ataques aéreos.

La *Odisea* descansa, aun cuando se trata de una oscura reminiscencia, en la caída de una ciudad. Es la historia de un destierro y, después de una larga serie de desventuras, de la vuelta al hogar. Es un fragmento vital, aunque tardío, del ciclo recurrente de la leyenda europea: muchas naciones hacen remontar su origen hasta los hijos de Príamo y la crítica neoplatónica consideraba las peregrinaciones de Ulises como una alegoría del alma. El jefe de Esteban en ese momento, el señor Deasy, compara el papel del Kitty O'Shea en la caída de Parnell con el de Helena en la caída de Troya. El pasatiempo de buscar antecedentes clásicos a los acontecimientos modernos seducía a Joyce, y por inercia realiza el fácil proyecto de Mulligan para la helenización de Irlanda. La fidelidad de la correspondencia entre los personajes irlandeses y sus prototipos helénicos puede y ha sido estudiada seriamente. Es innecesario decir que no todo en el *Ulises* tiene sus correspondencias en la *Odisea* ni que han sido conservados el orden y el énfasis de la epopeya original. Al lector de Joyce que se vuelve a consultar a Homero le sorprenden más las divergencias que las analogías.

Las principales aventuras del sutil Ulises son contadas retrospectivamente y el interés radica en el drama de su regreso a su reino insular. Cuatro libros sirven de introducción contando los esfuerzos de su hijo, Telémaco, para encontrar a su padre. Sólo en los cuatro libros siguientes vemos a Ulises viajando de Ogiqia —donde permaneció siete años con la ninfa Calipso— a Feacia, en donde cuenta sus peregrinaciones a la crédula corte del padre de Nausícaa. Este relato indirecto de sus hazañas más espectaculares ocupa nada más que otros cuatro libros. Los doce últimos, que forman la segunda parte de la *Odisea*, tratan de su llegada a Ítaca y su reunión con Penélope. Una comparación superficial de las mujeres que aparecen en las vidas de Ulises y de Bloom mostrará la libertad con que Joyce ha manejado el tema. Calipso no es Molly Bloom, aunque Bloom se levanta de la cama de ella, sino la invisible Marta Clifford, una mecanógrafa con la que se cartea secretamente. El encuentro con Nausícaa, es decir Gerty MacDowell, tiene lugar al fin del día y es de muy poca importancia. El encuentro con Circe, “alias” Bella Cohen, en lugar de ser un fragmento de recuerdos brumosos, es el punto culminante del

libro. Y Molly encarna a la fiel Penélope, con la diferencia de que es la más fértil fuente de ironías de Joyce.

La ironía de Joyce —nunca deja que lo olvidemos— tiene dos filos y se vuelve siempre a las fuentes de sus ternuras. El efecto inmediato de este método, como lo hemos visto, es reducir sus personajes a un absurdo heroico-burlesco. Otro efecto, en cierto modo contradictorio, es amplificarlos, hacer de sus pequeños hábitos ritos profundos, dar una significación universal a los menores detalles. “La función del poeta o del novelista —observó Thomas Hardy— es mostrar la bajeza de las cosas más hermosas y la belleza de las cosas más bajas.”

En la forma en que Joyce trata los detalles está el eslabón efectivo entre el naturalismo y el simbolismo, el resultado final de un doble proceso de reproducción y de selección, que da al libro tanto su color local como su sentido ulterior. Esteban aguarda siempre una señal, una sombra, una epifanía inesperada. “Rúbricas de todas las cosas que estoy aquí para leer...” Pueden ser simples detalles, despreciables y efímeros en la limitada extensión de la historia, pero tienen una función determinada en la gran órbita de la naturaleza. El objeto más humilde, el incidente más grosero es un microcosmos que puede contener la clave de los secretos de ese universo mayor:

—La historia —afirmó Esteban— es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar.

Un clamor se elevó desde el campo de juego. Un silbato vibrante: gol. ¿Qué pasaría si la pesadilla te diera un alevoso puntapié?

—Los caminos del Creador no son los nuestros —dijo el señor Deasy—. Toda la historia avanza hacia una gran meta: la manifestación de Dios.

Con un golpe del pulgar Esteban señaló la ventana, exclamando:

—Eso es Dios.

¡Hurra! ¡Ay! ¡Hurray!

—¿Qué? —preguntó el señor Deasy.

—Un grito en la calle —contestó Esteban encogiéndose de hombros.

El estudiante que busca una filosofía en la obra de Joyce es recibido con un ruido inarticulado y un escéptico levantamiento de hombros. “*Du sagst nichts und verrätst nichts, O Ulysses, aber du wirkst!*” —exclama el doctor Jung—. Una novela debe ser juzgada por su realidad, no por su mensaje. Asociación y no lógica, es el motor que impulsa la mentalidad de Joyce; juega con las ideas como con las palabras. Cuando la señora Bloom molesta a su marido con el misterio polisilábico de la palabra “metempsicosis”, o cuando Esteban imagina la posibilidad de una línea telefónica umbilical que nos uniría con Edenville, afirman nada más que su sentido de lo pasado, del retorno y continuación de la experiencia humana. Joyce no predica —como tampoco John Donne (1573-1631)— la doctrina de la transmigración de las almas. Sus lectores, como los de Donne, han de saber distinguir entre los credos ocultistas y los conceptos metafísicos; han de saber la diferencia entre las doctrinas y las actitudes. Cualquier sistema de ideas —aun el pretendido eclecticismo de la *Visión* de Yeats— habría paralizado a Joyce. Quería que su campo de acción fuera toda la cultura universal.

Los comentaristas que se entretienen estudiando la obra de Joyce han llegado a exageraciones alejandrinas. No hay duda de que Joyce, por su parte, los tienta y los

anima. Y, sin embargo, cuando Stuart Gilbert nos dice que cada capítulo del *Ulises*, no sólo corresponde a un episodio de la *Odisea*, sino también a un órgano del cuerpo, a un color particular y a muchos otros símbolos, nos acercamos al libro con precaución, como cuando Charlie Chaplin mastica el pastel donde está escondida una moneda. Estamos satisfechos de nosotros, de Joyce y del señor Gilbert cuando Bloom asa un explícito riñón para su desayuno o cuando las meditaciones marinas de Esteban se tiñen “de un pensamiento verde en una sombra verde”. Estamos menos satisfechos cuando los símbolos son más extrínsecos, y si están ya por completo fuera de nuestro alcance, no los echamos de menos. No están para nosotros, sino para Joyce. No son revelaciones de una filosofía esotérica sino de una técnica complicada. Liberado totalmente de las convenciones habituales, Joyce se sometió voluntariamente a condiciones mucho más complicadas y a restricciones mucho más severas de las que hubiera podido imponerle cualquiera escuela de crítica.

No es difícil imaginar el establecimiento autorizado de Barney Kiernan como una especie de caverna del Cíclope; es sugestivo considerar al furioso Sinn Feiner que ataca a nuestro héroe como un Polifemo “de nuestros días”, y es divertido saber, según la intuición autorizada de Stuart Gilbert, que el extremo ardiente del “enorme cigarro” de Bloom brilla como la estaca de olivo de Ulises. El paralelo homérico es, en cierto modo, un mecanismo útil para el lector. Su existencia se justifica porque le ofrece algo seguro, le muestra un fin que perseguir y le ayuda a dominar una corriente incontenible de impresiones. Es, en otros aspectos, más importante para Joyce de lo que podría ser para cualquier lector. La preocupación del señor Deasy respecto a la aftosa parece aludir lo mismo a una aventura periodística de Joyce que a la ternera sacrificada por Néstor. El mito puede muy bien haber sido un andamiaje mientras Joyce construía su obra. Antes de que se imprimiera suprimió de los capítulos los títulos homéricos que se encuentran en el manuscrito.

Ya que, según decía el mismo Joyce, dan del libro un esquema tan claro, conviene reproducirlos aquí. Revelan, más gráficamente que cualquier comentario o resumen de segunda mano, la forma en que el mito de la *Odisea* se ha sobrepuesto sobre el mapa de Dublín y cómo la versión moderna de una vieja leyenda se ha filtrado al hacer un corte en una ciudad contemporánea. Joyce ha reordenado los 24 libros de Homero en tres partes, divididas en 18 episodios, que van aumentando en extensión y complejidad.

Los tres primeros constituyen un prólogo que corresponde, más o menos, a los cuatro primeros libros de la *Odisea*, la llamada “Telemaquia”. En la epopeya personal de Joyce sirven de transición entre *El artista adolescente* y el *Ulises*. Esteban se identifica con Telémaco: su nuevo nombre significa “lejos de la guerra” y busca sin cesar a un padre que asistió a la batalla.

- I. 1. *Telémaco*. 8 a. m. Desayuno en la torre Martello (p. 15).*
2. *Néstor*. 10 a. m. Clase de historia en la escuela del señor Deasy (p. 39).
3. *Proteo*. 11 a. m. Paseo por la playa, en Sandymount (p. 53).

El contenido principal del libro lo forman los doce episodios siguientes, cada vez más largos y que invierten con frecuencia el orden de los ocho libros en que Homero ha concentrado las aventuras de Ulises. El autor ha subrayado, no el regreso, que forzosamente se ha atenuado en la versión de Joyce, sino el exilio. El primer contacto público, el entierro en el cementerio de Glasnevin, reproduce el viaje a los infiernos, que fue uno de los últimos incidentes en la ruta del griego sutil. El camino errático del Sr. Bloom, desde el desayuno hasta la media noche, va encontrando alguna correspondencia topográfica local para cada punto que siguió su predecesor en las primeras épocas de la civilización.

Cuando, al fin del día, su cansada imaginación convoca al coro de las hijas de Erín, la letanía de éstas es una relación de sus insignificantes hazañas y un rápido comentario de los episodios centrales del libro.

- II. 1. *Calipso*. 8 a. m. Desayuno en el número 7 de la calle Eccles (p. 71).
Riñón de Bloom, ruega por nosotros.
2. *Los Lotófagos*. 10 a. m. Los baños públicos (y un símbolo fálico) (p. 89).
Flor del baño, ruega por nosotros.
3. *Hades*. 11 a. m. En el entierro (encuentro con un abogado eminente) (p. 107).
Mentor de Mentón, ruega por nosotros.
4. *Eolo*. Mediodía. En las oficinas de su periódico (p. 139) .
Publicista de *El Hombre Libre*, ruega por nosotros.
5. *Los Lestrigones*. 1 p. m. Comida en el bar de Davy Byrne (p. 175).
Caritativo Masón, ruega por nosotros.
6. *Escila y Caribdis*. 2 p. m. El señor Bloom en la biblioteca (jabón en el bolsillo) (p. 211).
Jabón errante, ruega por nosotros.
7. *Las rocas errantes*. 3 p. m. Las calles y el carro de libros (p. 247).
Dulzura del Pecado, ruega por nosotros.
8. *Las Sirenas*. 4 p. m. Las meseras del Hotel Ormond (p. 285).
Romanza sin palabras, ruega por nosotros.
9. *Los cíclopes*. 5 p. m. Humillación en el establecimiento de Barney Kiernan (p. 323).
Censor del Ciudadano, ruega por nosotros.
10. *Nausícaa*. 8 p. m. Galanteo con Gerty MacDowell (p. 377).
Amigo de los Perendengues, ruega por nosotros.
11. *Los Bueyes del Sol*. 10 p. m. Hospital de maternidad (p. 417).
Partera misericordiosísima, ruega por nosotros.
12. *Circe*. Media noche. El burdel de Bella Cohen (el amuleto de Bloom) (p. 465).
Patata que preservas de la peste y la pelagra, ruega por nosotros.

Por lo que respecta a la historia de Bloom este horario es exacto. Con excepción de la

escena de la biblioteca, en la que aparece fugazmente, pues Esteban llena el escenario. En general, Esteban brilla por su ausencia hasta el momento de los episodios nocturnos. La tercera parte es como un epílogo y corresponde al *Nostos* o regreso a la patria, de los 12 últimos libros de la *Odisea*. Aunque incluye el tan esperado diálogo entre Bloom y Esteban, el personaje principal es finalmente Molly Bloom. Ésta es la parte consagrada a ella, como la primera lo está a Esteban y la segunda a Bloom.

- III. 1. *Eumeo*. 1 a. m. El refugio del cochero (p. 633).
2. *Ítaca*. 2 a. m. En el número 7 de la calle Eccles: la cocina (p. 691).
3. *Penélope*. 2:45 a. m. En el número 7 de la calle Eccles: la alcoba (p. 767).

La estructura arquitectónica que Joyce reconstruyó siguiendo a Homero se descubre mejor cuando consideramos la obra en su conjunto y procuramos visualizar la relación de sus partes. Cuando de la estructura nos volvemos hacia la textura, nos ocurre más fácilmente pensar en formas musicales. La sonata resulta —y en ello insistía Ezra Pound— un modelo más claro que la epopeya. El tema preliminar sería Esteban, y el tema principal, Bloom; y cada uno, después de una primera exposición, sigue su propio desarrollo y, después de combinarse, avanzan independientemente a una recapitulación final. Como los tres primeros episodios de la primera parte están hábilmente sincronizados con los tres primeros de la segunda parte, los caminos de Bloom y Esteban no se cruzan sino después del mediodía. A las 8:45, exactamente, la misma nubecilla cubre el sol a Esteban en su torre y a Bloom cuando vuelve de la carnicería. Sus horas matinales las vive cada uno por su lado, lo mismo que las primeras horas de la mañana siguiente.

Los dos años transcurridos desde la terminación de *El artista adolescente* han aguzado mucho el espíritu de Esteban, pero no lo han cambiado. El ambiente del Barrio Latino y la dispersión de su familia parecen haber reforzado su primera decisión. Mientras tuvo que permanecer en Dublín el arcángel rebelde continúa dibujándose en su espíritu: “Todo luminoso él cae, orgulloso relámpago del intelecto”. Seguimos las peregrinaciones de Esteban con la creciente convicción de que no se trata de un regreso a su patria sino de una interrupción de su destierro. Ciertamente ensayó sus alas, que a veces siente que cayó en el mar, y que suele dejar correr su pensamiento entre las imágenes de la muerte deformadas en el agua. Piensa sin cesar en el avefría, el pájaro emblemático que protege a sus crías graznando desde el nido. Si todavía es Ícaro, ¿quién es Dédalo y en dónde está? Cuando John Eglinton sugiere que ese nombre tiene cierta influencia sobre su “fantástica imaginación”, conmueve a Esteban la angustia del recuerdo:

Fabuloso artífice el hombre halcón. Tú volaste. ¿Hacia dónde? Newhaven-Dieppe, pasajero de proa. París, ida y vuelta. Avefría. Ícaro. *Pater; ait*. Salpicado de mar, caído, a la deriva. Avefría eres. Avefría él.

Con la muerte de su madre, la incompreensión se ha vuelto tragedia. Durante todo el día, desde el primer momento en que Mulligan habla al mar con la fórmula helénica de

“nuestra madre poderosa”, persigue a Esteban la visión del cuerpo de su madre en su traje mortuario, el olor de la cera y de palo de rosa y las cenizas mojadas. La plegaria que se detuvo en su garganta ante su lecho de muerte se repite sin cesar, con su evocación radiante de la acogida de los huéspedes celestiales: *Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginum chorus excipiat*. Los reproches que se hace a sí mismo toman la forma extraña de una expresión en Inglés Medio que significa “remordimiento de conciencia”: *Agenbite of Inwit*. Una y otra vez sentimos, en su espíritu, la torturante impresión. En clase confunde a sus discípulos declinando *amor matris*. Todas las ocasiones se vuelven contra él; ensombrecen todas sus reflexiones las acusaciones reprimidas que se materializan entre los angustiados fantasmas de media noche.

Aunque el carácter de Esteban no se ha modificado radicalmente, la forma en que Joyce nos lo presenta lo aclara con nueva luz y por primera vez lo pone “en relación mediata con los demás”. Una orientación más libre, que rebasa los límites estrechos del egoísmo, le ha permitido hacer un autorretrato más objetivo. Conforme se aleja su juventud visualiza en una perspectiva mejor “al artista adolescente”, para lo bueno y para lo malo, con un juicio más seguro y aun con cierto buen humor. Cuando Esteban aparece igualmente fatuo al lector y al presuntuoso Mulligan, y cuando Mulligan aparece un sujeto mejor al lector que a Esteban, hay que reconocer que Joyce ha avanzado bastante hacia la objetividad. Todavía existen algunos matices adverbiales contraponiendo la distinción innata de Esteban y la vulgaridad de los demás. Sus frases son dichas “con indiferencia”, las de Mulligan “con grosería”. Esto es, acaso, el resultado consciente de una dramatización de sí mismo. Cuando Mulligan se excusa por haber hecho una observación grosera (“—¡Oh!, es nada más Dédalo, cuya madre está bestialmente muerta”), Esteban replica fríamente:

- No estoy pensando en la ofensa a mi madre.
- ¿En qué, entonces? —preguntó Buck Mulligan.
- En la ofensa a mí —contestó Esteban.
- Buck Mulligan giró sobre sus talones.
- ¡Oh, qué persona imposible! —exclamó.

El artista adolescente nos ha familiarizado ya con la manera de ser de Esteban. Una frase dicha al azar por un director de periódico, Myles Crawford, “lo veo en su cara”, le recuerda —lo mismo que a nosotros— las palabras inolvidables del padre Dolan y el choque moral sufrido antaño en Clongowes Wood. “Lo veo en tu cara. Lo veo en tus ojos. Perezoso pequeño intrigante haragán.”

Más tarde, en la confusión del burdel, surge de la pianola como un autómatas el Prefecto de los estudios armado de su palmeta. Después, mientras el señor Bloom guía los pasos vacilantes de Esteban más allá de la cantera de Baird, recordamos esas asociaciones particulares entre los diversos barrios de Dublín y los entusiasmos literarios de Esteban, y pensamos en Ibsen. A Esteban, a pesar de su borrachera, le sucede lo mismo. El espíritu de Bloom es un espejo que retrata con mayor claridad el mundo que los rodea. Refleja concretamente las impresiones de los sentidos, mientras que en

Esteban aparecen deformadas a través de sus especulaciones e introspecciones. En Sandymount, cuando ambos siguen el mismo camino, sus monólogos muestran el contraste entre “la imaginación intelectual” de Esteban por la mañana y las susceptibilidades carnales de Bloom en la noche. Este último es tan móvil, tan sugestionable y se distrae tan fácilmente, que su pensamiento no puede dissociarse del lugar en que se halla. Puede decir, como el *Ulises* de Tennyson: “Soy una parte de todo lo que he encontrado”.

Cuando dejamos a Telémaco, paseándose por la playa con su bastón en la mano, y tenemos la primera visión de Ulises, preparando el desayuno de su mujer y sacando la leche para el gato, pasamos del intelectual intransigente al “hombre medio sensual”. Esteban, si no todo espíritu, está dispuesto a humillar su cuerpo. Lo primero que sabemos de Bloom es la delectación con que se nutre “de los órganos internos de mamíferos y aves”. Su consistencia terrenal, que no ahorra las intimidades del retrete ni del baño, hace de *Ulises* uno de los pocos libros que dan a las funciones animales la misma importancia que tienen en la vida. No es que a Bloom le falte inteligencia; es astuto y sensible. “Hay algo de artista en el viejo Bloom”, dice Lenehan al señor Coy. Hay lo bastante del artista fracasado para acercarlo a Esteban, y éste, por su parte, es atraído hacia Bloom a causa de esa misma frustración, ya que Bloom ha aceptado muchas de las cosas que él ha rechazado: Esteban busca un padre; Bloom ha perdido un hijo. Son dos figuras complementarias y cada uno es unilateral y contrahecho mientras está solo. Sin embargo, la atracción de estos opuestos no basta para producir una síntesis.

Un judío irlandés es, de fijo, una antítesis ambulante. El señor Deasy ha facilitado la entrada en escena de Bloom con un chiste: Irlanda es el único país que no ha perseguido nunca a los judíos porque nunca los ha dejado entrar. Inglaterra se muere, piensa el señor Deasy, partidario de las logias Orange, porque está en manos de los judíos. “Y ellos son el signo de la decadencia de una nación.” Y Esteban, atento, parece ver los ojos oscuros y los gestos vehementes de los pacientes peregrinos de los ghettos y las Bolsas de Europa. La cuestión de saber por qué Joyce escogió a un judío como héroe —que Valery Larbaud planteó sin haberle dado respuesta— se resuelve por sí misma. Desde el Swann de Proust hasta el José de Thomas Mann, los personajes judíos han sido objeto de un desproporcionado interés por parte de los novelistas modernos. La influencia, manifestada en diversas formas, de Marx en política, de Bergson en filosofía, de Freud en ciencias humanas y de Einstein en ciencias matemáticas, ha dado una apariencia de verdad a los argumentos de los críticos de la cultura moderna que acusan de tener un matiz no ario.

Sean los judíos el pueblo elegido o sean portadores de desgracias, son de todos modos afines al escritor irlandés que fecha su libro en *Trieste-Zurich-París*. Fuera del señor Hunter, de Dublín, probablemente un anglo-irlandés, sabemos de otros modelos que pudieron inspirar el personaje del señor Bloom: un griego en Trieste, un húngaro en Zurich, el escritor italo-austriaco Italo Svevo y tal vez algunos miembros de una familia judío-italiana en cuya casa vivió Joyce. De todos modos, su héroe hubiera sido un tipo

metropolitano, ni indígena ni extranjero, un residente de cualquier gran urbe, peregrino de una tribu dispersa, sintiéndose al mismo tiempo bien y mal en cualquier ciudad del mundo. Mulligan llama a Bloom el Judío Errante. “Me das miedo, viejo marinero.” El profesor Lowes ha confirmado esta identificación al encontrar los principales rasgos del inquieto peregrino en el aspecto del marinero de ojos brillantes de Coleridge. “Asuero, así lo llamo yo” —dice con burla el Sinn Feiner—. “Maldito de Dios.” Joyce, aceptando la tesis de Victor Bérard del origen semita de la *Odisea*, identifica a Bloom con un marinero todavía más antiguo, y relaciona a Homero con la Biblia.

Bloom es un desterrado en Dublín como Esteban es un dublinés en el destierro. Antes del desayuno, pensando en los remordimientos y corrupción de las ciudades de la llanura, va a casa del carnicero, en donde recoge, por casualidad, un prospecto sobre la fundación de una colonia sionista. Esto lo impulsa a huir, de cuando en cuando, de la tierra baldía que lo rodea hacia las ensoñaciones tropicales de la tierra prometida. La dirección del prospecto —Bleibtreustrasse, Berlín— contiene una acusación irónica por no haber permanecido fiel a la religión de sus padres. No ha seguido fiel a la religión protestante de su madre, en la que fue bautizado. Vive, como Esteban, en un destierro espiritual. En Babilonia recuerda a Sión. Cuando regresa a su casa con un riñón de puerco, ve que hay una carta de Boylan para su mujer y comprende que, en su casa, habrá esa misma tarde un ensayo informal de *Love's Old Sweet Song* (“Viejo y dulce canto de amor”). Este *leitmotiv* de la infidelidad de su mujer lo aleja de su familia en forma tan inexorable como a Esteban lo separó de la suya la oración en el lecho de muerte de su madre.

Ambos están aislados. Joyce concentra la personificación de la ciudad a lo largo de su retrato del artista. Ninguno de los dos está completo sin el otro, eso lo sabe Joyce perfectamente, pero sabe también que ambos reunidos no se completan del todo. Logra reunirlos por un *tour de force* literario, cruzando las dos llaves, de la topografía y de la mitología. Bloom, sin embargo, no se da cuenta de su papel simbólico, del mismo modo que Esteban se siente ajeno a su ambiente municipal. Esteban principia como un individuo y acaba como un tipo, y Bloom principia como un tipo y se convierte en un individuo. Uno y otro señalan la distancia que separa el intelectual del filisteo, uno por precepto crítico y, el otro, por su conducta irreverente. Matthew Arnold, tan dolorosamente consciente de esa distancia, no los hubiese reconocido como los profetas ignorados del helenismo y del hebraísmo. Las fatigas y tensiones de la vida de la clase media han distanciado a Esteban y vulgarizado a Bloom; han introvertido al heleno y extravertido al hebreo. Pero, en alguna parte, entre el sentimiento estético de Esteban y el sentido cívico de Bloom, entre la expresión individual y la moralidad social, yace nuestra única esperanza de una vida noble. “Hebraísmo y helenismo —escribió Matthew Arnold—, entre estos dos puntos de influencia se mueve nuestro mundo. Unas veces es más poderosa la atracción de uno de ellos, y otras la del otro; pero deberían estar, aunque no sucede eso, balanceados en un feliz equilibrio.”

2. MONTAJE

La imitación de la vida por medio del lenguaje no se ha realizado nunca de un modo más literal. El *Ulises* ignora los acostumbrados formalismos de la narración y nos invita a compartir una corriente de experiencias no diferenciadas. No se nos dice lo que hacen los personajes, se nos pone frente a los *stimuli* que afectan su conducta y se espera que reaccionemos de un modo comprensivo. Esta comunión, esta liga de simpatía que identifica al lector con el libro, es demasiado estrecha para que sea cómoda. El punto de vista y la concepción formal que ha servido de armazón a muchas novelas amorfas, es íntimo y va ganando al lector. Los esfuerzos de Joyce para lograr una mayor cercanía lo llevan a igualar forma y contenido, a suprimir la distinción entre lo descrito y las palabras que describen. En esta identificación el tiempo es esencial. Los acontecimientos se cuentan cuando y como suceden; el tiempo es el presente indicativo. Joyce no empieza *El artista adolescente* como otras autobiografías, dando cuenta retrospectiva de sus recursos infantiles. Por el contrario, las primeras páginas del libro nos dan el equivalente verbal exacto de las primeras impresiones de la vida del autor.

Los sucesos del *Ulises* no toman más tiempo que el que se ocupa en su lectura; parece que los hechos se fueran produciendo conforme los vamos leyendo. La intriga de la novela es el programa de trabajo del señor Bloom, que nos lleva a diversos sitios de Dublín en momentos consecutivos del día. Ya dijimos que el día de Bloom dura 16 horas, con algunas interrupciones e interpolaciones. Lo precede una relación particular de la mañana de Esteban y acaba con una visión tardía de Molly Bloom: 18 horas 45 minutos a la última página. Puede decirse que sentimos a través de Bloom y que asimilamos lo que le sucede. No se ha registrado todo esto por un simple procedimiento fotográfico. El espíritu de Bloom no es una “tabla rasa” ni una placa fotográfica: es una película que ha sido cortada con arte y montada de manera que subraye los acercamientos y las disolvencias de una emoción trémula, los ángulos de observación y los relámpagos retrospectivos de la memoria. En su composición y en su continuidad el *Ulises* está más cerca del cine que de la novela. El movimiento del estilo de Joyce y el pensamiento de sus personajes son como la proyección de una película; su método de composición, la forma en que dispone de su material, supone esa manipulación fundamental que en el cine se llama “montaje”.

El intento fallido de Joyce de fundar el primer cinematógrafo en Irlanda es otro episodio de la historia de sus incomprensiones con su país; pero él se daba cuenta muy bien de las posibilidades técnicas del nuevo medio de expresión. Percibió con agudeza — a pesar de su mala vista — que el cine era a la vez una ciencia y un arte, y, por lo tanto, la expresión más característica de nuestra época. Su propia técnica muestra la confluencia de muchos perfeccionamientos modernos de las artes y las ciencias. Los pintores impresionistas, al tratar los objetos según los veían, abrieron a Joyce un camino que su defecto físico le hizo más aceptable. La “modalidad fatal de lo visible” se redujo para él de tal manera que lo borroso de su visión buscó una compensación en la amplificación de los sonidos. La moda wagneriana, con su fusión temática de música e

ideas, fue un ejemplo elocuente para un novelista que había querido ser poeta lírico o cantante profesional.

El movimiento internacional del psicoanálisis tuvo su centro en Zurich, bajo la dirección de Jung, en los años de la guerra en que Joyce escribía el *Ulises*, y hubiese sido imposible que escapase a su influencia. Y aunque la filosofía poco podía ofrecerle como datos inmediatos, es curioso notar que Bergson, Whitehead y otros —al reducir las cosas en sí mismas a una serie de relaciones orgánicas— seguían en sus pensamientos una orientación igual. De manera que la forma misma del libro de Joyce es como una *Summa* escurridiza y ecléctica de su tiempo: montaje del cine, impresionismo de la pintura, *Leitmotiv* de la música, libre asociación en el psicoanálisis e impulso vital en filosofía. Tomando de todos estos elementos lo fusible, y algo más, obtendremos el estilo de *Ulises*. Para definir este estilo tenemos que valernos de un término de la metafísica alemana o de la retórica francesa; podemos concebirlo como un *Strom des Bewusstseins* o como un *monologue intérieur*. Sin embargo, encontramos que Joyce obtiene efectos metafísicos con procedimientos retóricos y que su “monólogo interior” es más dúctil al análisis crítico que la más ilusoria “corriente de conciencia”.

La aparición de este método en la novela fue recibida como un verdadero descubrimiento científico y su creación se atribuyó a un simbolista francés medio olvidado, Édouard Dujardin (1861-1949). Joyce reconoció gallardamente su deuda con la novelita de Dujardin *Les lauriers sont coupés*, publicada en 1887 y reimpressa después debido a la mención que de ella hizo Joyce. Dujardin no era completamente desconocido en el Dublín que presenta el *Ulises* pues *Dana, revista del pensamiento independiente* publicó un artículo suyo defendiendo a un historiador católico excomulgado, Alfredo Loisy, un mes antes de que Esteban gestionara con el director John Eglinton que publicara un artículo sobre Shakespeare. El innovador se sobrevivió para darnos una prolija definición del estilo que había inventado y que Joyce perfeccionó: “El monólogo interior es en el orden poético, ese lenguaje no oído y no pronunciado, por medio del cual un personaje expresa sus pensamientos más íntimos (los que están más cerca de la subconciencia) anteriores a toda organización lógica, es decir, en su estado original, por medio de frases directas reducidas a un mínimo sintáctico y de manera que den la impresión de reproducir los pensamientos conforme van llegando a la mente”.

El primer ensayo de Dujardin no tiene en realidad un valor sensacional. *Les lauriers sont coupés* es un monólogo continuo, en presente de indicativo, sin incidente ni resultado, de un joven ingenuo que invita a cenar a una hermosa actriz; monólogo interrumpido ocasionalmente por fragmentos de diálogos y algunas indicaciones escénicas necesarias en primera persona. Este librito no escapó a los ojos penetrantes de Remy de Gourmont, quien lo calificó de “novela que parece ser, en literatura, la transposición de una anticipación del cine”. Su relación con la novela normal corresponde a la relación del cine con el teatro. En efecto, para encontrar abundantes precedentes literarios del monólogo interior, hay que ir al teatro. Las convenciones del drama isabelino permitieron a Shakespeare reunir todos los argumentos en pro y en contra del suicidio en el monólogo de Hamlet o mezclar la desesperación con prosa y cantos en las divagaciones

de la locura de Ofelia. Dramaturgos recientes, como Eugene O'Neill (1888-1954), han vuelto a las libertades del soliloquio. Poetas como Robert Browning (1812-1889) y Thomas S. Eliot (1888-1965) nunca han abandonado esta prerrogativa.

Aun dentro de la tradición novelesca, el monólogo interior parece ser una innovación menor de lo que supusieron Joyce o Dujardin. André Gide ha encontrado ejemplos en *La casa de los muertos* de Dostoievski. Cien años antes que Dostoievski o que Dujardin, la escritora inglesa Fanny Burney (1752-1840) escribió novelas convencionales, pero en la intimidad de su diario tiene una o dos páginas que pueden modestamente compararse con las palabras finales de Molly Bloom:

Bien, voy a acostarme —ojalá me esperen dulces sueños— y ojalá piense usted en mí con simpatía. ¡Heigh ho! ¡Cuándo podré regresar a Londres! No la pasamos mal aquí —de veras, no— bastante bien —quisiera que Kitty Coke me escribiera— deseo saber cómo está mi querido, querido, queridísimo Mr. Crisp. Cuando papá habla de él lo llama siempre mi enamorado. Y en verdad no se equivoca —es el *único* hombre en el mundo que prefiero a él—. Vamos —hay que escribir una palabra más para terminar la página— ya —ya está— y ahora buenas noches a todos...

El norteamericano James Fenimore Cooper (1789-1857), uno de los novelistas menos hábiles entre los que alcanzaron gloria duradera, se deja a veces llevar por la “corriente de la conciencia”. Imita a Scott utilizando un *entourage* shakespeariano de payasos y bufones, uno de los cuales es César, un viejo criado negro de *El espía*. Cuando su joven amo se despide de él y le pide, bromeando, que vaya a dar de su parte un beso de despedida a las señoritas de la casa, los sentimientos raciales de Cooper se disuelven en el subconsciente de César:

César, encantado, cerró la puerta, echando cerrojo tras cerrojo, y dando vueltas a la llave hasta que ésta se detuvo, monologando todo el tiempo sobre la feliz escapatoria de su joven amo.

“Qué bien monta a caballo —yo le enseñé bastante— saludar a las señoritas —la señorita Fanny no dejaría que el negro viejo le besara la mejilla de rosa.”

Esta dicción en *staccato*, como no ha dejado de observar con su malicia habitual el crítico norteamericano Wyndhan Lewis (1884-1957), sorprende en la primera novela de Charles Dickens. Cuando se mencionan *Los papeles de Pickwick* es, en general, por cualidades distintas de su sutileza psicológica. Sin embargo, hay momentos en los que sería difícil diferenciar las silenciosas meditaciones del señor Bloom de la locuacidad lacónica de Alfred Jingle, Esquire. Las variadas visiones del paisaje estimulan el curso de las palabras del señor Jingle, y el movimiento de la diligencia repercute en sus reacciones verbales:

Terrible lugar—trabajo peligroso—otro día—cinco niños—la madre—mujer alta, comiendo sándwiches—olvidó el arco del puente—choque—golpe—niños mirando a su alrededor—la cabeza desprendida de la madre—el sándwich en su mano—sin boca donde ponerlo—la cabeza desprendida de la familia—¡desolador! ¡desolador!—¿Mira usted hacia Whitehall, señor?—bonito lugar—ventanita—la cabeza de alguien desprendida aquí, ¿no señor?—no tuvo el ojo bastante alerta— ¿no es cierto, señor?

El héroe de Herman Melville (1819-1891) en *Moby Dick* no está psicoanalizado sino dramatizado. Y, sin embargo, Ahab, solitario y absoluto, observando el mar desde su

camarote a la puesta del sol, tiene una curiosa semejanza con Esteban, cuando éste persigue el curso de sus ideas paseando por la playa. Los gestos son idénticos y aunque sus palabras difieren, la diferencia es fundamentalmente una cuestión de retórica. Las palabras de Ahab se acomodan al verso trágico inglés:

Lo que me atreví, deseo,
y lo que deseo lo cumpliré. Me creen loco.
Lo cree Starbuck. Pero soy demoniaco.
¡Soy la locura enloquecida! ¡Locura furiosa
que se calma para estudiarse mejor!
Profetizan que seré descuartizado,
y, ay, perdí esta pierna. Yo profetizo ahora
que descuartizaré a mi descuartizador.
Ahora y entonces y ahora profeta y víctima son uno.
¡Es más de lo que nunca fuisteis, grandes dioses!

No es cierto que Joyce, más que cualquier otro artista, ensanche en su obra el dominio de la conciencia. Ulises no revela más acerca del funcionamiento del espíritu que *Les Rougon-Macquart* sobre las leyes de la herencia. No se favorece a Joyce insistiendo en que su libro es una demostración científica, y no se le perjudica reconociendo que su verdadera originalidad descansa en una sólida tradición literaria. Nos admira tanto con su consumada habilidad que olvidamos al consciente y hábil artífice que hay detrás de ella. Aunque sea más diestro y complicado que los demás escritores, sigue las normas generales de su oficio común. Aunque el *Ulises* utiliza los recursos del lenguaje al grado de emplear 29 899 palabras distintas, más de la mitad de ellas aparecen sólo una vez y la mayoría de las demás se emplean con fines tan particulares que no hay ocasión de que se repitan. Casi la mitad de las 260 430 palabras del libro pertenecen a un vocabulario básico de casi un centenar de monosílabos, lo cual —como lo han demostrado en su índice el profesor Hanley y sus colaboradores— coincide justamente con las normas del lenguaje corriente. A veces hay una diferencia significativa: la palabra “calle” es mucho más frecuente en el *Ulises* que en el lenguaje ordinario. Por otra parte “es” y los principales auxiliares verbales son —debido a la sintaxis telegráfica del monólogo interior— relativamente raros en Joyce.

Los hábitos de composición de Joyce eran un verdadero trabajo laberíntico, según lo demuestran sus manuscritos y sus correcciones de pruebas. Una comparación de una página cualquiera del original enviado a la imprenta y la versión final del *Ulises*, muestra que se hicieron en las pruebas 75 correcciones; y aunque las más de ellas fueron simples detalles mecánicos, hay por lo menos 10 de verdadera importancia. Hay pocas tachaduras o supresiones; siempre se trata de añadir, nunca de quitar. A la reflexión se deben algunos de los rasgos más significativos del libro. Por ejemplo, la burlona repetición que, en el episodio de Circe, lanza Mulligan, “Está bestialmente muerta”, fue añadida con lápiz poco antes de que los originales llegaran al impresor. En otros casos, Joyce hace correcciones en fragmentos ya aparecidos en revistas. No hubiera podido componer su obra sino por este método de acreción constante. Tuvo que reunir primero un *dossier* completo y detallado, para la descripción objetiva que aparece en el episodio

de Ítaca al fin del libro; después redistribuir este material con ayuda de lápices de colores y otros medios mecánicos, sembrando asociaciones en la corriente de la conciencia y dejando caer coincidencias según las dos llaves escogidas, y, finalmente, esperar que este caos hecho por el hombre llegara a una síntesis en el espíritu del lector.

Hay que considerar la exposición del *Ulises* como un círculo; hunde al lector, con una especie de rabia épica, *in medias res*. Jung ha declarado que el libro no tiene ni principio ni fin y que puede ser leído lo mismo empezando por el comienzo que por el final. El lector, que entra en el alma de los personajes sin que éstos le hayan sido presentados, se topa con alusiones que no está preparado todavía para entender. Cuando, por la mañana, Bloom se pone el sombrero al salir de su casa le preocupa una tira de papel blanco dentro de la banda de cuero. Más tarde, en el correo, descubrimos que se trata de una tarjeta con el seudónimo de Enrique Flower, bajo el cual se escribe en secreto con Marta Clifford. Durante todo el resto del libro, la marca medio borrada que el sombrero lleva impresa en la banda de cuero: “Plasto alta calidad somb”, es el símbolo de los deseos adúlteros de Bloom. Las reacciones de Esteban son más imaginativas pero igualmente furtivas. Cuando encuentra a su hermana Dilly ante un escaparate de libros, tiene la sensación dolorosa del ocaso de la familia desde la muerte de su madre. La imagen persistente de su madre no aparece en sus pensamientos; los remordimientos han tomado una forma puramente verbal:

Ella se está ahogando. Mordedura íntima. Sálvala. Mordedura íntima. Todos contra nosotros. Ella me ahogará con ella, ojos y cabello. Lacias espirales de cabello de alga enredadas alrededor de mí, mi corazón, mi alma. Muerte verde y amarga.

Nosotros.

Mordedura del en sí. El en sí y su mordedura.

¡Miseria de miseria!

La sensibilidad literaria de Joyce ha dado a estos trozos un carácter de subrayada angustia, que no es menor por la dificultad que ofrece su comprensión. Que haya juzgado conveniente encubrir la emoción más humana de su libro bajo el título de un tratado sobre los siete pecados capitales escrito por un monje del siglo XIV (Dan Michel de Northgate) hace rayar la pedantería con la paranoia. La psicología de Bloom es más burda que la de Esteban, pero no menos literaria. Como publicista es un hombre de letras en pequeña escala. En sus momentos lascivos se imagina ser Raúl, héroe de la novela pornográfica *Las dulzuras del pecado*; su conciencia mesiánica lo hace sentirse Elías surgiendo del prospecto del evangelista Dowie. La psicología joyciana descansa en la idea fija y la arrastran a cada contexto ecos apropiados. Las ideas se convierten en palabras, y los temas verbales se convierten en música. La nota de blasfemia con que principia el libro (Mulligan haciendo una parodia de la misa) surge de nuevo, más estridente, cuando Esteban entra en el burdel. Toda una liturgia está asociada a la muerte de la señora Dédalo y los fragmentos del repertorio de óperas de su mujer le recuerdan a Bloom, de vez en cuando, que es cornudo. Se celebra a la Iglesia y al Estado en las groseras baladas del “Jesús burlón” y del “Día de la coronación”. La textura del monólogo interior debe su riqueza y rigidez a una ininterrumpida corriente de citas.

Recordamos a Esteban como un joven lírico que buscaba como un encantador frases para sus sentimientos. Lo triste fue —recordamos— que palabras como “Arabia” y “Grecia” no pudieron adaptarse a las situaciones descritas en *Dublineses*. Sabemos que Joyce, con su excelente imaginación auditiva y su lamentable distanciamiento de la sociedad, llegó a identificar el lenguaje y la experiencia. No sabemos si se confiaba demasiado en las palabras o si era demasiado lógico para poder expresar con verdadera hondura la emoción humana. ¿Hubiera podido captar Joyce el mudo sufrimiento que aparece en los ojos de la pequeña princesa que muere de parto en *La guerra y la paz* de Tolstói, o —en una vena diferente— la magnífica incoherencia del discurso de Peeperkorn, apagado casi totalmente por el rumor de la cascada en *La montaña mágica* de Thomas Mann? ¿Hasta qué punto puede el lenguaje expresar los más finos matices y las más sutiles modulaciones del espíritu? “Una idea que existe siempre y que aparece periódicamente en el escenario de la conciencia —dice William James— es una entidad tan ilusoria como la sota de espadas.” El monólogo interior es un medio de que se vale Joyce para dramatizar las ideas que tienen su culminación lógica en el diálogo exterior del episodio de Circe. No acercó más la literatura a la vida de lo que lo habían hecho los novelistas observadores; pero desarrolló el genio retórico que le era propio. Quiso iluminar el misterio de la conciencia y acabó por caer en un sistema complicado de *Leitmotiv* literarios.

Nada impide aplicar el monólogo interior a las cosas lo mismo que a los seres humanos. Pueden oírse voces todavía más extrañas y registrar las grandes modulaciones de la vida de la ciudad. Joyce se siente cada vez menos ligado a los puntos de vista de Esteban o de Bloom. Fijados ya sus respectivos ritmos en la mañana, y reunidos sus personajes al mediodía, se siente ya libre para abandonarlos a sus monólogos y lanzarse en una serie de premeditadas aventuras estilísticas. El episodio en las oficinas de *El irlandés libre*, “la Caverna de Eolo”, en el que los dos héroes hacen su aparición del mediodía, está dividido en párrafos con títulos de una creciente animación. En cada nuevo capítulo hay mayores preocupaciones de estilo, hay más distorsión en su forma y cada vez lo invade más lo que Ivor Winters considera “la falacia de la forma imitativa”. Joyce no encuentra ninguna dificultad para verbalizar la atmósfera de la redacción de un periódico ni para hallar las sílabas masticadas para los ruidos del almuerzo de Bloom. “Conversación de mesa. Lun coronté l luns nel’ Unchster Bank. ¿Eh? ¿De veras?” Pero la premisa de Joyce de que cualquier efecto físico puede ser exactamente reproducido por medio del lenguaje, lo arrastra a una confusa “mezcla de géneros”.

En el episodio de las Sirenas, las palabras y la música no están asociadas sino identificadas. Dos páginas, bastante oscuras y misteriosas para haber despertado las sospechas de la censura en la última guerra, contienen una lista inicial de temas. Es fácil descifrar cada fragmento y volverlo a colocar en el contexto narrativo; pero no es fácil decir qué canción cantaban las sirenas o seguir su estructura musical a través del episodio. Cuando los comentaristas de Joyce en sus notas-programa definen este capítulo como una *fuga per canonem*, no explican si lo que está tratado a manera de fuga es el lenguaje o los hechos. ¿Debemos considerar cada salida como un intervalo en una frase

melódica? ¿O debemos suponer que los personajes crean su propio contrapunto, con Bloom como canto y Boylan como contracanto? En ambos casos no se cumple con las reglas de la fuga porque hay un número ilimitado de variaciones. La prosa polifónica, carente de las armonías ambiguas de *Finnegans Wake*, es rara vez algo más que una vaga metáfora.

No se puede esperar que el episodio de las Sirenas descansa sólo en sí mismo, ni tampoco ninguno de los demás capítulos de la novela. El fragmento completo no es un desarrollo melódico de las frases iniciales; éstas son una concentración impresionista de todo el fragmento. Hay que considerar las páginas introductorias como un índice de los temas de las páginas siguientes, pero sin este complemento no significarían nada. Como los poemas de *Música de cámara*, este episodio es un poema sobre la música. Nótese que los efectos sonoros se obtienen por eufonías o cacofonías de palabras y también — como en otros casos de descripciones literarias— por el mecanismo más convencional de citas y referencias. Las burlas de las meseras y las canciones que llegan de la sala de conciertos, el golpe incesante del bastón del ciego y la nota única del tenedor usado como diapasón, los ruidos exteriores e internos son cuidadosamente observados y anotados, a veces con onomatopeyas y a veces con imágenes (p. 285):

Bronce y oro oyeron, las herradurashiero, acerosonando.

Las dos meseras, Lidia Bouce y Mina Kennedy, escuchan el ruido del cortejo del virrey (p. 285).

Impertnent tnentnent.

El botones remeda a la señorita Douce, deformando las palabras cuando amenaza con quejarse de su “impertinente insolencia” (p. 290).

Astillas, sacando astillas de la dura uña de su pulgar. Astillas.

El señor Dédalo llega perezoso al bar (p. 290).

¡Horrible! Y el oro se sonrojó más.

La señorita Kennedy, ofendida, regaña a la señorita Douce, convulsa de risa (p. 290).

Floreció una ronca nota de pífano.

El señor Dédalo saca su pipa (p. 291).

Floreció. La azul floración está...

Bloom pide un papel para escribirle a Marta Clifford (p. 291).

Montículos de pelo de oro.

La señorita Kennedy ríe con la señorita Douce antes de reñirla (p. 290).

Rosa saltarina sobre satinados senos de satín, rosa de Castilla.

La descripción de las meseras que mezcla con el juego de palabras de Lenehan (p. 294): “¿Cuál es la ópera que se parece más a un ferrocarril? La rosa de Castilla” (Rose of Castille: rows of cast steel).

Gorjeando, gorjeando: Aydolores.

La señorita Douce canta una canción de *Floradora*, limpiando un tarro de cerveza (p. 291).

¡Cusú! ¿Quién está en el cucúdeoro...?

Lenahan busca a Boylan (p. 291).

¡Tin! dijo el bronce con lástima.

El ¡Tin! es el sonido de la campana de la comida. La lástima es de la señorita Douce por el afinador ciego de quien habla (p. 292).

Y un llamado puro, largo y palpitante. Un llamado de anhelo mortal.

El ciego ha olvidado el tenedor que usa como diapasón (p. 294).

Seducción. Palabra suave. Pero ¡ved! Las brillantes estrellas se apagan. ¡Oh, rosa! Notas gorjean respuesta. Castilla. ¡El día amanece!

Lenehan habla a la mesera con acompañamiento de “canción sin palabras” (p. 294).

Tintinea tintinea, tenue tintineo.

Entra Boylan (p. 291).

Suena la moneda. El reloj resuena.

Boylan paga su guindado. Se llega la hora de su cita (p. 295).

Confesión. *Sonnez*. Cómo podría yo. Rebote de liga. No dejarte. ¡Pan! *La cloche!* Muslo que sueña. Confesión. Cálida. Adiós, amor mío.

La señorita Douce, con acompañamiento musical, hace una suerte maliciosa ante Boylan y Lenehan (p. 296).

¡Tin! ¡Blum!

Bloom, con un suspiro de alivio, oye que se va Boylan (p. 297).

Batería de acordes resonantes. Cuando vence el amor. ¡Guerra! ¡Guerra! El tímpano.

Simón Dédalo, Ben Dollard y el “padre” Cowley rodean el piano (p. 297):

¡Una vela! Una vela ondulante sobre las olas.

Cowley canta (p. 301).

Perdido. Un mirlo flautéó. Todo se ha perdido ya.

Richie Coulding, tío de Esteban, comiendo con Bloom intenta silbar un aire de *Sonámbula* (p. 302).

Cuerno—Cor-neta.

El arrebatado Boylan se va en su coche burlándose simbólicamente de que Bloom va a ser cornudo (p. 299).

Cuando se dio cuenta, ay.

Es el turno de Dédalo y empieza a cantar un aire de *Marta*: “M’appari” (p. 303).

Buen tope. Buena emoción.

La música y la comida combinan su efecto en las emociones de Bloom (p. 305).

Gorgorito. Tentación, ay, tentador.

Bloom asocia la música al canto de su mujer (p. 305).

¡Marta, ven!

El punto culminante de la canción es un recuerdo culpable de su correspondencia con Marta Clifford (p. 306).

Pegopico, Pesoposo. Empacepeco.

Aplausos (p. 306).

Buendíos él nunca es cuchó todo.

Richie Goulding recuerda el modo de cantar de su cuñado (p. 307).

Pat sordo calvo trajo secante cogió cuchillo.

El mozo trae recado de escribir (p. 308).

Llamado nocturno el baño de luna: lejos: lejos.

El señor Dédalo trata de recordar una canción italiana que oyó cantar en Queenstown, en su juventud (p. 309).

Me siento tan triste. P. S. Floreciendo tan sola.

Bloom contesta la carta de Marta Clifford (p. 310).

¡Oid!

La señorita Douce pone un caracol en la oreja de George Lindwell, el abogado de Bloom (p. 311).

El espigado y tortuoso frío cuerno marino. ¿Tiene usted el? Cada una y por la otra rumor y trueno en sordina.

El sonido del caracol (p. 311).

Perlas cuando ella. Rapsodias de Liszt. Szszszt.

Bloom piensa en la música de cámara (p. 313).

¿Usted no?

La señorita Douce retira el brazo que George Lindwell le aprieta (p. 308).

Que no. No, no, de veras. Lidlyd. Con un gallo con su garrería.

Boylan entre tanto llama a la puerta del número 7 de Eccles Street (p. 313).

Negros.

Cowley toca los primeros acordes de *El joven revoltoso* (“The Croppy boy”) (p. 313).

Hondorresonar. Sí, Ben, sí.

Dollard se levanta a cantar (p. 314).

Espera mientras esperas. Ja, ja. Espera mientras. Ji, ji.

Bloom, para olvidar la cita de Boylan, hace en sí mismo burlas desesperadas cerca de Pat, el mozo (p. 311).

¡Pero espera!

La canción va a comenzar (p. 314).

Abajo en el seno oscuro de la tierra. El metal en la roca.

Los primeros acordes son profundos (p. 314).

Nomineidomine. Todos caídos. Todos perdidos.

El héroe de la canción hace penitencia *in nomine Domini*; es “el último de su raza” y Bloom piensa en sí mismo y en Rudy, su hijo muerto (p. 314).

Menudos, sus lóbulos trémulos de virgencabellera.

La canción conmueve a la señorita Douce (p. 316).

¡Amén! Y rechinó los dientes con furia.

Llega a un punto culminante (p. 316).

Abajo. Arriba abajo. Una batuta nueva aparece.

La señorita Douce manipula la llave de la cerveza, símbolo que sincroniza la escena con lo que está sucediendo en el número 7 de Eccles Street (p. 317).

Broncelidia cerca de Minadeoro.

La señorita Douce y la señorita Kennedy dicen adiós a un grupo de personas (p. 320).

Por el bronce, por el oro, en verdeocéano de sombra. Florece. Viejo Bloom.

Al salir Bloom pasa ante las sirenas (p. 317).

Uno tocaba, otro golpeaba con una caña, con un gallo...

El ruido del bastón del afinador ciego, que regresa para reclamar su tenedor diapasón, despierta el eco del kikirikí de Boylan (p. 313).

¡Rueguen por él! ¡Rueguen, buena gente!

La canción toca a su fin (p. 318).

Sus dedos gotosos golpeando.

Dollard va hacia el bar con pasos de baile español (p. 318).

Gran Benabén. Gran Benbén.

Se le aplaude (p. 318).

Última rosa de Castilla del verano sin florecer me siento tan triste sola.

Al seguir su camino solitario Bloom piensa en Marta y en el juego de palabras de Lenahan (p. 321).

Píu. Aflautado vientecillo. Píu.

Digiere su almuerzo (p. 319).

Muy hombres. Lid Ker Cow De y Doll. Sí. Sí. Como ustedes. Levantarán su muro con apuro.

Lidwell, Kerman, Cowley, Dédalo y Dollard brindan y beben (p. 321).

¡Fff! ¡Gu!

Onomatopeya (p. 321).

¿El bronce de cerca? ¿El oro de lejos? ¿De dónde los cascos?

Se apagan los ecos de la procesión del virrey y de las sirenas (p. 321).

Rrrpr Krau Kraandl.

Los ruidos digestivos de Bloom se mezclan con el rumor del tranvía que pasa (p. 322).

Entonces. Sólo entonces. Mi epipittaffio. Sea epriscrito.

Un retrato de Robert Emmet, en el escaparate de un anticuario, recuerda a Bloom las últimas palabras del patriota moribundo (p. 322).

Hecho.

“Cuando mi país ocupe su lugar entre las naciones de la tierra, entonces y sólo entonces mi epitafio será escrito. He terminado” (p. 322).

Comencemos.

A medida que el libro avanza nos domina más el talento de observación auditiva de Joyce. Su oreja ubicua está en todas partes y su imitación se atreve con todo. Unas veces es un asiduo rufián de cantina que cuenta la desgracia de Bloom. Otras una sentimental novelista toda efusiones frente al retrato de Gerty MacDowell. Y luego, en rápida sucesión, cada uno de los principales estilistas de la literatura inglesa. Abandona entonces toda pretensión de mantenerse en el puesto de observación conquistado en el alma de ciertos personajes. La corriente de la narración se estanca con digresiones como las de L. Sterne (1713-1768) en su *Tristram Shandy* y se infla con exuberancias puramente lingüísticas. La charla de los amigos de Esteban, cuando Bloom espera en la clínica a que nazca el niño de la señora Purefoy, está en un estilo que resume la evolución de la prosa inglesa desde los rituales primitivos hasta un mitin político norteamericano, lo cual oscurece el acontecimiento principal de ese pasaje: la devolución de la llave que hace Esteban. Se nos dice que estas parodias ilustran el principio del desarrollo embrionario; pero no hay que tomar en serio esta explicación. Traer a cuenta sin razón tantos autores como intermediarios entre los conceptos biológicos y las necesidades de la presente narración, es reducir el culto que Joyce tenía de las formas imitativas a un verdadero absurdo. ¿Por qué razón orgánica, si la hay, John Lyly (1554?-1606) debe representar al feto en el tercer mes y Oliver Goldsmith (1728-1774) en el sexto? ¿Y qué relaciones tiene John Bunyan (1628-1688) con la señora Purefoy, o ésta con Francis Junius (1586-1677)?

Si el *pastiche* de un episodio del hospital tiene alguna justificación, hay que considerarlo como parte intrínseca del *Ulises*. Da a Joyce una buena oportunidad de lucir su virtuosismo técnico y le permite nuevamente contrastar la vulgaridad de hoy con los esplendores del pasado. Aprovecha con gusto esas ocasiones para jugar, una vez más,

con las palabras. Pero se niega a representar el papel de un verdadero imitador. Habiendo utilizado a Homero y a Shakespeare para su propósito, no tiene interés en someterse a las limitaciones de escritores menores, sino en aumentar sus propios recursos. Cuando un imitador que sacrifica su personalidad —como Max Beerbohm— parodia a un escritor, realiza un trabajo crítico de primer orden. Cuando Joyce imita a los demás le falta profundidad y precisión. Sus parodias son revelaciones de sí mismo: Joyce teólogo de la época de Jacobo I (1603-1625), Joyce cronista de la Restauración (segunda mitad del siglo XVII), Joyce ensayista de la época de la reina Ana (principios del siglo XVIII), Joyce novelista del renacimiento gótico (mediados del siglo XIX). He aquí en el papel de un bardo anglosajón, sin duda el desgraciado Deor, ministril del siglo X:

Un hombre que iba de camino se detuvo a la puerta al caer la noche. Ese hombre que había vagado mucho sobre la tierra era de la raza de Israel. Nada más la compasión humana guió su vagar solitario hasta esa casa.

He aquí una aproximación “Wardour Street”^{*} a la prosa claustral de Sir Thomas Malory (siglo XV):

Pero Sir Leopoldo dejó pasar inadvertidas sus palabras porque se apiadaba todavía del aterrador chillido de las penetrantes mujeres en su parto y tenía en la mente a su buena Lady Marion que le había dado un solo hijo varón, que en su undécimo día de vida había muerto y que ningún hombre del arte lo pudo salvar de tan triste destino.

He aquí una versión muy concentrada de Sir Thomas Browne (1605-1682):

Y así como los fines y término de todas las cosas se acuerdan en alguna forma y medida con sus principios y orígenes, esa múltiple concordancia que guía adelante el crecimiento desde el nacer cumpliendo por una metamorfosis regresiva esa disminución y ablación hacia el final que place a la naturaleza, así acontece con nuestro ser subsolar.

Aquí Joyce representa a Charles Dickens (1812-1870), en forma no muy convincente:

Y mientras sus amantes ojos contemplan al niño ella le desea sólo una bendición más, tener a su querido Doady allí con ella para compartir su alegría, para poner en sus brazos esa pizca de arcilla de Dios, fruto de sus legítimos abrazos. Ha envejecido ahora (usted y yo podemos susurrarlo) y está un poco cargado de hombros; pero, sin embargo, en la turbamulta de los años, una grave dignidad ha sobrevenido al concienzudo segundo contador del banco de Ulster, agencia del College Green.

Y he aquí a Joyce en el papel, más apropiado, de Thomas Carlyle (1795-1881):

¡Por el cielo, Teodoro Purefoy, te has portado bien en forma y sin componendas! A fe mía que eres el más notable progenitor, sin excluir a ninguno en esta regateadora farraginosísima crónica que no deja nada fuera.

Los virajes de Joyce de la realidad desnuda a la riqueza poética, sus transiciones de lo objetivo a lo subjetivo y viceversa, constituyen, en opinión de Serguéi Eisenstein —director filmico y brillante exponente del montaje— una de las aplicaciones más efectivas de esta técnica. En la película (no realizada) que proyectó Eisenstein sobre *Una tragedia americana* de Theodore Dreiser (1871-1945), consideró que el monólogo interior ofrecía un medio de superar la reproducción literal de las apariencias, que ha sido la única

preocupación del cine: “Presentamos el juego de los pensamientos de los diversos personajes, el conflicto de las dudas, las explosiones de pasión, el dictado de la razón, en movimientos rápidos o lentos, subrayando la diferencia de los ritmos de este y aquel movimiento, y contrastando al mismo tiempo la ausencia casi completa de acción exterior con los febriles debates interiores disimulados tras la pétrea máscara del rostro”. Un naturalismo intransigente tiene que resignarse —en el cine como en la novela— a un estado de inacción total. Flaubert percibió este dilema y abrió, en *La tentación de San Antonio*, un campo a la acción simbólica. Aquí el artista sigue siendo un observador, pero también un héroe trágico: un monje en el desierto que podría ser Flaubert en Croisset o Joyce en el destierro. San Antonio es un espectador de su propia tragedia y los verdaderos actores son las esfinges y las quimeras, los Padres de la Iglesia y las ciudades decadentes del Mediterráneo que surgen en su espíritu.

El punto culminante del *Ulises*, el episodio de Circe, logra su efecto por una escena semejante de drama introspectivo, que el crítico inglés John Middleton Murry (1889-1956) ha comparado con el episodio de la “Noche de Walpurgis” en el *Fausto* de Goethe. Ya para entonces Joyce ha puesto en movimiento bastantes corrientes ideológicas y acumulado bastantes reflexiones de experiencias para exteriorizar su diálogo interior en el escenario de la conciencia. Así como su parodia épica da grandeza a las cosas pequeñas, su material no dramático tiende a dramatizar a sí mismo, mostrar el alma por su revés, presentar ideas y emociones como personajes alegóricos; fue el procedimiento de los autos y las moralidades medievales. Es también el programa del movimiento expresionista en el teatro moderno. Reaccionando contra el drama naturalista de Ibsen, la generación siguiente fue orientada hacia el simbolismo y la fantasía psíquica por dramaturgos como August Strindberg (1849-1912). El expresionismo, según lo definió el escritor vienés Bahr en 1916, ve a través de los ojos del alma y es activo; en cambio, el impresionismo ve a través de los ojos corporales y es pasivo.

Todos los encuentros y las asociaciones del día (aun el jabón en el bolsillo de Bloom) reaparecen en un gran final expresionista. En medio de un rápido diálogo dramático, que ocupa casi la cuarta parte del libro, contra el telón de fondo del barrio de burdeles de Dublín, se encuentran Bloom y Esteban. En la casa de la Bella Cohen, la encantadora que convierte a los hombres en bestias, las dos corrientes de pensamiento parecen unirse. Esteban había leído en un libro de viejo un embrujo para conquistar el amor de una mujer: *Nebrakada femininum*, y sin embargo Bloom oye decir esas palabras místicas a la aparición de su mujer. Fue Bloom quien notó, en el entierro, que la cara simpática de Martín Cunningham se parecía a la de Shakespeare y, sin embargo, a Esteban se le aparece Shakespeare bajo los rasgos de Martín Cunningham. Los dos tienen ilusiones de grandeza y arrebatos de neurosis. Esteban es, por un momento, el cardenal Dédalo, Primado de toda Irlanda; Bloom es Lord Alcalde de Dublín y finalmente el Mesías. Los figmentos incorpóreos de los dos espíritus se combinan de modo extraño en una furiosa “danza macabra”.

El acompañamiento musical de *La danza de las horas* de Ponchielli tiene un vulgar poder de evocación en que ya meditó Bloom esa mañana en el retrete. En honor de una

prostituta inglesa, Zoe, hay una *réprise* de la canción “Mi chica es de Yorkshire”, que tocó esa misma tarde la banda escocesa. Esteban ejecuta un trenzado (*pas seul*) —y hay historias sobre la agilidad de Joyce en este tipo de ejercicios— cuando siente el aliento de ceniza de su madre y oye la plegaria latina que se negó a recitar. Su reacción es perfectamente característica: primero un monosílabo obsceno, luego una frase en francés de expatriado, después el eco de la negativa de Lucifer, *Non serviam*, y finalmente un franco *Leitmotiv* wagneriano, el grito de Sigfrido al empuñar su espada: ¡*Nothing!* El funcionamiento de estos reflejos literarios impulsa a Esteban a la acción, con gran temor de “Madame” Cohen y sus pupilas. Su gesto teatral cobra fuerza en las acotaciones escénicas, con una reminiscencia del poeta inglés William Blake (1757-1827), que había estado en su mente desde la clase de la mañana. (*Levanta su garrote de fresno con ambas manos y destroza la araña. La lívida llama final del tiempo salta y, en la oscuridad que sigue, ruina de todo el espacio, vidrios quebrados y mampostería que se derrumba.*)

Unas páginas después le toca a Bloom. Logra sacar a Esteban del burdel, pero no puede evitar que riña con dos soldados ingleses. El pleito es en parte real y en parte alucinación. El estado de Esteban no le permite notar la diferencia. Lord Tennyson con su chaqueta de franela en los colores de la bandera inglesa, y el rey Eduardo, con su balde, están contra él, mientras a Esteban lo apoyan el Sinn Feiner de Bloom y su propia lechera, la “vieja marrana que devora su camada”. El muchacho rebelde, el último de su raza, es ahorcado de nuevo para que lo vea Bloom; la misa negra se celebra para Esteban. El golpe que lo hunde en lo inconsciente es bien real. Bloom, con la ayuda del amable enterrador Corny Kelleher, dispersa a la multitud, da las buenas noches a los guardias y se queda solo con Esteban tirado en tierra. Es el momento de la epifanía de Bloom. Joyce, que trabajó tanto para que no sucediese nada ese día, no vacila en acumular desenlace tras desenlace. Habiendo evitado cuidadosamente dar ejemplos de fraternidad humana, presenta ahora los sentimientos más elementales en el nivel de un melodrama psicológico. Bloom, con calculada vulgaridad, adquiere conciencia de su instinto paternal. Se dirige al espectro lastimoso de su hijo Rudy, que murió de 11 días; pero nadie responde —sólo una acotación escénica—:

(Mira sin ver los ojos de Bloom y sigue leyendo, besando, sonriendo. Tiene un delicado rostro malva. Su traje tiene botones de diamantes y rubíes. En su mano izquierda, libre, sostiene un delgado bastón de marfil con un lazo violeta anudado. Un corderito blanco atisba desde el bolsillo de su chaleco.)

El afán incesante de la novela para llegar a una realidad impersonal parece, a primera vista, realizarse plenamente en el *Ulises*. Sin embargo, mientras más lo leemos y releemos más se destaca como un monumento de artificio humano. Sus pretensiones científicas no tienen más fundamento que la prestidigitación de una hábil técnica literaria. Sus sutilezas intelectuales culminan en efectos teatrales ya previstos. Pero esto no es un cargo para Joyce, porque todo arte es síntesis, lo mismo el mito que el cine. Si el arte da la ilusión de la realidad es —digamos— con la ayuda de espejos, y lo que interesa es la forma como lo logra. Acaso porque Joyce sentía en un grado superlativo la separación

del arte y la vida en el plano social, quiso fundirlos en el plano estético. Acaso no tuvo plena conciencia de que, aunque se ponga el mayor cuidado en que la literatura copie la realidad, quedará siempre algo “que ningún artificio podrá poner en palabras”. Bergson mismo, el filósofo que llegó a la más completa realización de la fluidez del tiempo y la experiencia, sostiene que la inteligencia subdivide, “espacia”. De manera que nuestras imitaciones, por completas y complicadas que sean, no podrán dejar de ser nunca unilaterales y simplistas.

3. ESTASIS

Durante el entierro de Paddy Dignam, Bloom va en coche al cementerio en compañía de Simón Dédalo y de algunos otros dublínenses. Marta Cunningham cuenta una anécdota conocida sobre un rico usurero que recompensó con un florín a un marinero que había salvado a su hijo que se estaba ahogando en el Liffey. El padre de Esteban comentó secamente: “Un florín y medio hubiera sido demasiado”. La madre de Esteban, enterrada hacía poco, está entre las sombras que les esperan en el cementerio de Glasnevin. Entre ellas Bloom visualiza a su propio hijo y a su padre suicida, Rudolf Verag; recuerda a la señora Sinico —víctima de “incurable soledad del alma”—, personaje del cuento *Lamentable incidente*, a Charles Stewart Parnell y a una multitud de muertos olvidados. Después de la ceremonia ayuda al eminente abogado John Henry Menton a arreglar su sombrero, y este último, en agradecimiento, lo pone verde. Su conducta es un tejido de buenas intenciones y de humillaciones mezquinas. Por un momento su vida trivial está en contacto con la historia: cuando el sombrero de Parnell rodó en un tumulto y Bloom tuvo el honor de recogerlo. Tras la riña con el soldado Carr, hace el mismo servicio a Esteban, porque “la historia se repite con cierta diferencia”.

Durante todo el día, este hombre pequeño y lleno de disculpas es menospreciado, engañado y empujado de un lado a otro. Le encontramos primero preparando, con toda humildad, el desayuno de su mujer. Su movimiento característico, cuando se cruza con otros peatones, es dejarles el paso. Sus gestiones rara vez tienen éxito. Es el tipo de individuo que siguen e imitan los chicos de la calle. Su vergüenza, personificada en el airoso Dache Boylan, parece seguir sus pasos. Aunque Bloom intenta desesperadamente mirar a otro lado y evitar ese nombre odioso, su monólogo interior se agita: “Sombrero de paja en el sol. Zapatos cafés. Pantalones con valenciana. Él es. Él es”. Bloom busca, sin lograrlo nunca, relacionarse con las gentes. Una taquígrafa, Marta Clifford, le envía su corazón por correo, pero no trata de verlo ni de saber su nombre. Para una estudiante coja, Gerty MacDowell, es un hombre bien parecido, con la cara más triste que ha visto. Pero, tras haberle inspirado un acto de autoerotismo, desaparece cojeando en el crepúsculo. Los fuegos artificiales han terminado su agradable iluminación; en la casa del padre Conroy —el hermano de Gabriel— no cesa el sonido burlón de un relojillo cucú, y la corriente de la conciencia va disminuyendo fatigosamente su ritmo.

El golpe final lo da el diario de la mañana siguiente, que cita, entre los asistentes al entierro de Dignam, a cierto “L. Boom”. Cuando el héroe de Homero ocultó su nombre al Cíclope, declara llamarse “Nadie”, *Outis*. Bloom, también, es un héroe disfrazado, “Everyman o Noman”, aunque carece de todas las condiciones del héroe, excepto el disfraz. Para Foster Damon es un tipo “que no se ajusta de ningún modo a la literatura”. Es la apoteosis de esos fracasados que Joyce pintó en *Dublínenses*. Pertenece a esa categoría de seres humanos que Dostoievski llamó los “humillados y ofendidos”. Su odisea es la epopeya de las frustraciones psicológicas y los desajustes sociales. Sus puntos culminantes son sus caídas. Su calidad de masón es fuente de enemistades en un Dublín católico romano. Su curiosidad es sólo igualada por su credulidad. Todo lo que

sabe lo ha aprendido en los periódicos. Se interesa por todo, pero es totalmente ininteresante. Autodidacta y semieducado, personifica el optimismo satisfecho, la confianza pseudocientífica, el modernismo exuberante del año 1904 después de Jesucristo. Heredero de todas las épocas, es un inveterado creyente en el progreso y también un ejemplo patético de él. “Sacad de él lo que podáis, oh bardos.”

Joyce sabía que la estatura trágica no depende ni del saber ni de las hazañas, sino del sufrimiento. “Conforme avanza el día, la sombra de Bloom opacará a todas las demás”, le decía Joyce al artista inglés Frank Budgen. Con persecuciones y añadiendo malos tratos a los insultos, da cierta dignidad a una bien intencionada mediocridad. Ulises, siempre derrotado, siempre fértil en recursos, sufrió su más peligrosa aventura en la cueva del Cíclope. La historia se repite con cierta diferencia en la taberna de Barney Kiernan. La buena voluntad de Bloom se estrella contra el antisemitismo de un turbulento feniano fanático, que Joyce llama “el ciudadano” Michael Cusack. “Un nuevo apóstol de los gentiles” se burla de este formidable Polifemo. “Amor universal.” El altercado se agrava cuando se anuncia que un caballo llamado Throwaway ha ganado la “Gold Cup”. Antes, durante el día, cuando Bloom ofreció a Bantam Lyons un periódico deportivo porque “iba ya a tirarlo” —*going to throw it away*—, estas palabras fueron consideradas por este último como un aviso. Ahora nadie duda que Bloom ha apostado al ganador y que debiera celebrar su triunfo. Sin darse cuenta continúa discutiendo sobre la Trinidad, confundiendo al Padre con el Hijo y al Hijo con sí mismo. No mejora su caso el citar el testimonio de Spinoza y de Karl Marx.

Se espera un zafarrancho cuando el ciudadano lanza con todas sus fuerzas una caja de galletas y su malvado perro Garryowen persigue a Bloom más allá de la esquina. Al desaparecer éste entre la multitud, tenemos una vislumbre apocalíptica de Elías subiendo al cielo en su carro, el sedicente “segundo Elías”, J. Alexander Dowie, fundador de Sion City, Illinois. Con el introito de la *Epiphania Domini*, que acompaña cualquier cambio inesperado de los acontecimientos, nos damos cuenta de que Joyce ha tenido la audacia de identificar a su héroe con Jesucristo. Su última epifanía es la manifestación de Dios mismo, la llegada del “Mesías” desconocido, cuya caridad cristiana sólo puede ser una fuente de dificultades en este mundo y llevarlo —como a Jesús en manos del Gran Inquisidor de Dostoievski— a una segunda crucifixión. Esteban ya se ha identificado con Satanás. Su pecado de orgullo intelectual busca su opuesto en la virtud del amor. Más tarde, cuando Bloom cuenta sus desventuras, hay un vislumbre de reconocimiento en el espíritu de Esteban: “Cristo o Bloom, su nombre es, o, después de todo, cualquier otro, *secundum carnem*”.

Durante una hora, al mediodía, el centro de gravedad del libro se ha desplazado del errante sin hogar al hijo sin padre, en medio de una discusión literaria en la Biblioteca Pública. “Shakespeare es un generoso terreno de caza para todos los espíritus desequilibrados”, según la fórmula de Haines, inglés obtuso que empieza a sospechar que Esteban es presa de una idea fija. Deducir la vida privada de Shakespeare de sus obras ha sido un deporte favorito y escabroso de los críticos anglo-irlandeses, desde Edward Dowden (1843-1913) hasta Oscar Wilde (1854-1900) y Frank Harris (1856-1931).

Esteban, animado por tres vasos de whisky, los supera a todos, con paradojas críticas y citas ingeniosas e inexactas, al exponer su propia teoría en un intento infructuoso de impresionar a los intelectuales lotófagos de Dublín. Al preguntársele si él mismo cree lo que dice, se apresura a responder que no. El resumen más sucinto que puede hacerse de esta teoría es su propia cita de Maeterlinck: “Si Sócrates abandona su casa hoy, encontrará al sabio sentado en su umbral”. Joyce, hallando siempre a Esteban sentado en su umbral, espera que Shakespeare vuelva siempre a Shakespeare. Espera, además, que Shakespeare tenga un vago parecido familiar con Esteban. ¿No lleva su libro como firma editorial “Shakespeare and Company”?

“Cuando todo se dice resulta que tiene razón Dumas hijo (¿o es Dumas padre?)”, declara John Eglinton con un equívoco intencionado. “Después de Dios, Shakespeare es el que ha creado más.” Shakespeare es el supremo artífice, el padre espiritual de Esteban Dédalo, forjando la conciencia increada de la raza humana. *Hamlet* y sus problemas inevitablemente se convierten, según las palabras de T. S. Eliot, en un “objetivo correlativo” de todos los problemas del artista. Para Hamlet, como para Telémaco, Esteban y Joyce, en la casa de su padre hay usurpadores. La roca de Escila es el mundo familiar y filisteo de Stratford o de Dublín. El remolino de Caribdis es el mar de dificultades que pesa sobre el desterrado en Londres o en París. Esteban oye “la nota de destierro, de destierro del corazón, de destierro del hogar” resonar sin descanso en las creaciones de Shakespeare. “Es muy sencillo —explica Mulligan a Haines—, demuestra por álgebra que el nieto de Hamlet es el abuelo de Shakespeare, y que él mismo es el fantasma de su propio padre.”

Tal vez sea ésta una simplificación extrema. El hecho es que se confunde a sí mismo con Hamlet, y a Shakespeare con el papel que en realidad representaba, el fantasma del padre de Hamlet. Confunde también a Hamlet con el propio hijo de Shakespeare, Hamlet. Considera a Ana Hathaway, en su casa de Stratford, como a una Penélope infiel, y a Shakespeare, lleno de nostalgia en Londres, como a un marido engañado. Se le desafía a probar que Shakespeare es judío y contesta sin vacilar citando la definición que dio Santo Tomás del incesto: una avaricia de las emociones: “Quiere decir que el amor dado así a uno próximo por la sangre es avariciosamente negado a un extraño que acaso lo desea ardientemente. Los judíos, a quienes los cristianos acusan de avaricia, son, de todas las razas, los más inclinados a matrimonios consanguíneos”. De lo que resulta que Bloom es más digno del amor filial de Esteban que Simón Dédalo. La paternidad “es un patrimonio místico, una sucesión apostólica, del único engendrador al único engendrado... *Amor matris* genitivo, subjetivo y objetivo, puede ser lo único cierto de esta vida. La paternidad puede ser una ficción legal”. Y la obsesión de Esteban lo arrastra hacia las nubes de la teología, hacia el dogma dudoso del *filioque* y la herejía de Sabellio, la consustancialidad del Padre y del Hijo.

Durante esta discusión, sin ser notado, Bloom ha entrado y salido de la biblioteca para buscar un anuncio. El único vago fragmento de poesía que había logrado recordar durante la hora precedente era precisamente un verso de Shakespeare: “Hamlet, yo soy el espíritu de tu padre”. En el curso de sus peregrinaciones, ha cruzado el camino sin

rumbo de su hijo adoptivo, que lo ignora, yendo al cementerio de Glasnevin y en el despacho de *El Irlandés Libre*. Por la tarde, ambos se detienen en la misma librería, y en la noche van juntos a la Maternidad. Cuando Esteban va al barrio de los burdeles con un grupo de estudiantes de medicina borrachos, Bloom lo sigue. Se vuelven a encontrar en el establecimiento de Bella Cohen. “Un judío griego es un griego judío. Los extremos se tocan”, anuncia la gorra de Lynch, un papel secundario en la fantasía macabra del episodio de Circe. La importancia de todas las clases de sombreros en el *Modus vivendi* de Bloom —desde Parnell hasta Marta Clifford— es sólo otro aspecto del método de Joyce para sacar el mayor partido de los accesorios más comunes y de las coincidencias más lejanas. Basta recordar el capítulo sobre los sombreros en el *Jonathan Wild* de Henry Fielding (1707-1754) para llegar a la conclusión de que, en Joyce, la ironía heroica se ha dulcificado y adquirido un matiz sentimental.

En las primeras horas del 17 de junio es cuando, finalmente, empiezan su conversación Bloom y Esteban. La choza del porquero Eumeo es aquí una tasca abierta toda la noche. El propietario es una celebridad de Dublín, Piel de Chivo, cuya gloria consiste en haber sido sospechoso de complicidad en los asesinatos de Phoenix Park. Allí, tienen que oír el interminable monólogo de un marino de barba roja, W. B. Murphy, que desembarcó desde las 11 de la mañana del *Rosevean*, un tres palos que empezaba a aparecer en el horizonte al fin del paseo de Esteban. Podemos seguir la marcha de este barco, que entra por la tarde en el puerto y descarga sus mercancías, gracias al arrugado prospecto —anunciando la llegada de “Elijah” Dowie— que Bloom ha arrojado en el Liffey desde el puente, poco antes de mediodía. Por medio de estos artificios mecánicos el libro adquiere una unidad orgánica. Cuando observamos la vida de una manera colectiva —diría Joyce— vemos hasta qué punto los hombres están ligados a las cosas. Nada es indiferente. Todo se mueve dentro de una órbita establecida. Los fenómenos más heterogéneos son partes integrantes de un inmenso todo.

Cuando consideramos la vida individual vemos cómo los hombres están ligados a los hombres, generalmente, en Joyce, a través de la acción indirecta de las cosas. ¿Cuáles son, en ese vasto y complejo organismo, las relaciones que unen a dos seres humanos dados? O, en otras palabras, ¿qué tienen que decirse Esteban y Bloom? Esteban, no sabiendo a donde ir, acompaña a Bloom con gusto. Éste, camino a su casa, se complace en dar a Esteban un aviso paternal contra sus amigos, especialmente Mulligan. Cuando hace a su huésped los honores de su casa, 7 de la calle Eccles, se complace en pensar que dos temperamentos, uno científico y otro artístico, comparten la mesa de la cocina. Este diálogo entre la ciencia popular y la rancia filosofía tomista es extremadamente banal y penoso. Sus gustos musicales difieren en todo: Bloom prefiere las grandes óperas del compositor judío Meyerbeer, Esteban las canciones isabelinas de John Dowland, que vivió en los arrabales de Dalkey, en donde residió la familia de Joyce. Bloom pronuncia algunas frases incompletas en hebreo y Esteban contesta en gaélico. Tras cada pregunta fútil y cada contestación forzada se descubre mejor el abismo que los separa; nombre y edad, raza y religión. Dos hombres dados, habitantes de Dublín, ambos insatisfechos y desheredados, comparten un mínimo reducidísimo de cosas en común.

¿Descubrió Bloom factores comunes de similitud entre sus respectivas reacciones semejantes y diferentes ante la experiencia?

Ambos eran sensibles a las impresiones artísticas, las musicales con preferencia a las plásticas o pictóricas. Ambos preferían la forma de vida continental a la insular, un lugar de residencia cisatlántico a uno transatlántico. Ambos, endurecidos por temprano aprendizaje vernáculo y una heredada tenacidad de resistencia heterodoxa, profesaban la incredulidad respecto a muchas religiones ortodoxas, doctrinas nacionales, sociales y éticas. Ambos admitían la alternativa estimulante y embotadora influencia del magnetismo heterosexual.

No hay cabida para la nostalgia en la descripción del regreso de Bloom a su hogar. Desplazándose repentinamente de lo subjetivo a lo objetivo, siguiendo la forma de un catecismo a su conclusión lógica, Joyce llega al punto muerto de la insensibilidad naturalista. En vez de emociones registra estadísticas sobre el caudal del agua de la ciudad de Dublín; en vez de sensaciones, reúne datos sobre la conductibilidad del calor en una cuchara; en vez de comunicación, un cómputo matemático de las edades respectivas de los dos personajes. Bloom tiene 38 años, Esteban 22. Sus vidas están ligadas por las más vagas generalidades o los detalles más externos. Una tercera existencia aislada ha tocado, por casualidad, las suyas, la señora Riordan, que cuidó a Esteban cuando era niño y que vivió en el mismo hotel que Bloom poco antes del matrimonio de éste y poco antes de la muerte de ella. Ninguno de los dos tiene conciencia de una liga todavía más accidental: Simón Dédalo, uno de los pretendientes en la casa de Ulises, podía ser uno de los amantes de Molly Bloom. La hija de Bloom, Milly, que se parece a su madre, resulta ser la amiga de un estudiante de medicina amigo de Esteban, Alec Bannon. El mundo es más pequeño de lo que Esteban y Bloom están dispuestos a reconocer en ese momento.

Mientras Esteban declina la invitación de Bloom para permanecer en su casa, y se despide estrechándole la mano, el mundo se hace infinitamente pequeño. La una y media suena en las campanas de la cercana iglesia de San Jorge, con el mismo cansado son que Bloom oyó a las 8:45 de la mañana y que durante todo el tiempo había sonado en sus pensamientos por la muerte de Dignam. Las mismas campanas despiertan en Esteban otros recuerdos, el último eco de su monólogo interior, lo último que le oímos: “*Liliata rutilantium. Turma circumdet*”. Fue en la calle Eccles, recordémoslo, en donde Esteban sintió su primera epifanía, ante la casa que parecía “la encarnación misma de la parálisis irlandesa”. Volvamos sobre nuestros pasos para despedirnos de Bloom, reducido a sus dimensiones más abyectas por una ojeada hacia el futuro: “el anciano impotente privado de sus derechos civiles sostenido por la comunidad, pobre lunático moribundo”. Comprendemos, por fin, la palabra que lo ha preocupado durante tanto tiempo, “paralaje”, el margen de error que los astrónomos conceden para un ángulo de observación.

Cuando el crítico Herbert Gorman asegura que el ambiente del episodio de Penélope ha sido influido por una película astronómica, piensa seguramente en este capítulo, el episodio de Ítaca. Ahí, más que en otra parte, Joyce contempla a sus personajes *sub specie aeternitatis*, desde una distancia planetaria. Por el momento, los ecos se han apagado y, como a Pascal, nos estremece el silencio eterno de los espacios infinitos.

Desde la Clase Elemental hasta el Universo, hemos hecho todo el camino con Esteban Dédalo. La visión lejana de la nieve sobre Irlanda, que tuvimos al final de *Dublineses*, es ahora nuestra desolada perspectiva del mundo entero. La naturaleza muestra la misma indiferencia irónica, la misma despreocupación remota y dura hacia el hombre que tan espectacularmente presenta Thomas Hardy (1840-1928) en el epílogo de *The Dynasts*, en donde el mapa de Europa se reduce a la forma de un cuerpo humano postrado, y la esfera empuñada gira hasta perderse entre las demás estrellas.

El fondo cósmico y el primer término doméstico existen, a pesar de la diferencia de escalas, en un mismo plano. Forman una decoración teatral, cuidadosamente amplificadas en el estilo en que Ibsen llegaba a extremos microscópicos y telescópicos. La más abundante documentación del libro se refiere a la pobre habitación de Bloom y a sus bienes de pequeño burgués: la extraña biblioteca que ha formado su espíritu, el presupuesto real que resume el día, el contenido heterogéneo de su escritorio, que incluye la carta escrita por Rudolf Virag antes de su suicidio. Los sólidos elementos materiales de que Joyce rodea a su “Héroe favorito” son, *mutatis mutandis*, demasiado familiares a los lectores norteamericanos. Bloom y sus numerosos expedientes: su aparato Sandow, su amuleto patentado, los mecanismos que está inventando siempre, sus planes para hacerse rico rápidamente, su ambición de tener una residencia en un parque de los suburbios, su visión de un régimen vagamente socialista de fraternidad universal, todo lo cual podría ser el tema de un panegírico estilo Walt Whitman en un tono sin precedente, o de una sátira de Sinclair Lewis de inesperada agudeza y simpatía.

Bloom no es uno ni el otro o, mejor, es ambos, porque Joyce trata el tema del hombre ordinario con una fórmula en la que hay ironía y patetismo. Lo patético-irónico llega a su punto culminante con la lastimosa aparición de Rudy. La emoción de Bloom está envuelta en sentimentalismo, pero es este mismo sentimentalismo lo que provoca nuestra emoción. Mientras comprendemos más las fuerzas que frustran los esfuerzos de los dos héroes más simpatizamos con sus impulsos frustrados. La ironía patética, por otro lado, apenas puede llevarse más adelante del punto en que hemos dejado a Bloom. Por un capricho tipográfico, que no ha sido reproducido en la edición norteamericana de *Ulises*, el monólogo interior de Bloom acaba con un enorme punto final. En esta posición exacta, en el tiempo y en el espacio, la latitud y la longitud de Bloom y su mujer, en su lecho profanado, se apaga la corriente de la conciencia. La página final de Bloom se une, por un largo rodeo, a las primeras páginas del despertar del espíritu de Esteban al principio de *El artista adolescente* y deja prever las páginas soñolientas de *Finnegans Wake*. Es, a la vez, el héroe legendario que vuelve de sus andanzas, y “el hombre niño fatigado, el niño-hombre en el limbo”.

¿Limbo? ¿Fatigado?

Él descansa. Él ha viajado.

¿Con?

Simbad el Marino y Timbad el Sarino y Jimbad el Jarino y Wimbad el Warino y Nimbad el Narino y Fimbad el Farino y Bimbad el Barino y Pimbad el Parino y Mimbad el Marino y Himbad el Harino y Rimbad el Rarino y Dimbad el Karino y Vimbad el Varino y Limbad el Yarino y Ximbad el Phtarino.

¿Cuándo?

Yendo hacia el sombrío lecho había un lugar al volver la roca del huevo de alca de Simbad el Marino en la noche del lecho de todas las alcas de las rocas de Sombraenmal el Diabrador.
¿Dónde?

Una vez ido Esteban y hundido Bloom en el sueño, Joyce abandona los problemas del artista, los arreglos de la ciudad y los cuidados efímeros de los hombres. Deja las negaciones y contradicciones del día y abarca el inmutable y cambiante renovar de la noche. Poco a poco el libro se desvía de la historia hacia la naturaleza. El episodio final, como el último dístico de *Fausto*, pone su esperanza en lo femenino eterno: “*Das Ewigweibliche zieht uns hinan*”. La heroína de Joyce no nos lleva por un camino tan espiritualizado como la de Goethe, pero sus repensares nocturnos, antes de que se quede dormida, nos llevan a través de 45 páginas sin puntuación. El curso de esos meandros del pensamiento está marcado por los ritmos menstruales de la naturaleza femenina. En la posición recostada e indolente de “*Gea-Tellus*”, encarna la fertilidad de la tierra. Personifica la sumisión sensual del cuerpo, como Esteban representa la intransigencia intelectual y Bloom —deshecho entre ambos— el corazón destrozado. A la negación eterna de Esteban, ella pone una afirmación categórica.

Molly Bloom, a los 33 años, está en plena posesión de sus encantos físicos, que heredó de su madre, una judía española. El nombre de su padre, oficial irlandés de guarnición en Gibraltar, el mayor Tweedy, es todo lo que queda de la tela de Penélope. Con placidez animal llama “esta cosa de lana” al trajecito que había tejido para vestir a su niño muerto, en el que su marido, en el curso del día, había pensado con tanta ternura. Durante los 10 años transcurridos desde la muerte de Rudy, se han convertido, moral y físicamente, en extraños. Sus relaciones conyugales se reducen a la simple cohabitación. Las frías estadísticas del capítulo precedente nos han querido decir que otros 25 hombres quizá compartieron con Bloom los favores de su mujer. Cuando ella repasa en su espíritu, sin remordimientos, las principales escenas de la tarde, empieza a sentir cierta repulsión hacia Boylan, su último amante. Sus pensamientos, aguijoneados por la narración de Bloom, se vuelven hacia Esteban. Su actitud hacia él, hacia Bloom y hacia todos los hombres es, ante todo, maternal; la actitud de una mujer que ha perdido a su único hijo. Permanece fiel a Ulises, le es fiel a su modo, que recuerda a la mujer de Bath, de Chaucer, o la *Moll Flanders* de Defoe, aunque no le simpatiza esta última.

Su monólogo interior no es más fiel a la realidad ni menos literario que el prólogo del precedente. “No me hicieron poner colorada, y además por qué iba a ponerme no hay nada más natural”, confiesa Molly pensando en una canción obscena. Pero, en general, protesta demasiado. Todos los personajes de Joyce comparten su misma preocupación sobre el lenguaje. Molly utiliza sin restricción ciertos monosílabos elementales, pero dándose cuenta de que nunca fueron impresos en una novela seria. Estos monosílabos ni suenan ni se ven naturales, porque acaso pocos lectores los han visto, como no fuera en las paredes de los mingitorios. Desde el punto de vista de las convenciones literarias no pueden introducirse sencilla y espontáneamente, y los sentimientos que expresan no exigen una declaración tan explícita. Joyce se ha enfrentado con la dificultad de expresar esas cosas con palabras y de estampar esas palabras en los libros; pero no se puede decir

que la haya vencido. Lo único que puede asegurarse es que ha progresado desde aquel segundo capítulo de *El artista adolescente*, en donde reemplaza una discusión obscena por un pasaje de prosa recargada.

Herbert Gorman habla de una carta de Italia que sugirió al autor el episodio de Penélope, aunque evita discretamente informarnos de cómo llegó a poder de Joyce esa fuente literaria. Es temerario suponer que un hombre puede penetrar la corriente de la conciencia de una mujer. Dorothy Richardson ha escrito toda una serie de novelas basadas en la suposición de que ningún novelista masculino ha comprendido nunca la mentalidad femenina. Puede ser una simple presunción temeraria que el monólogo interior llegue a ser algo más que una labor interna del espíritu. Proust no intentó aplicar nunca este método a más personajes que él mismo, y los ensayos de Virginia Woolf en este campo no son tan perfectos como su autobiografía. Ni Leopoldo ni Molly Bloom podían ser para Joyce y, por consiguiente para nosotros, tan reales como Esteban Dédalo. El monólogo de éste, literario e introspectivo como Joyce mismo, es psicológicamente más válido que los de aquellos personajes. Ambos son personajes pasivos, receptáculos de impresiones, de la vida de la ciudad Bloom, de experiencias sexuales Molly. El campo más limitado de los pensamientos de ésta la convierte en un símbolo monolítico, la enorme diosa de algún rito primitivo. Su última palabra, entretejida con los recuerdos de su primer amor en Gibraltar y de la primera vez que se entregó a Bloom, se repite hasta convertirse en un encantamiento de la aceptación del acto fundamental de la raza:

Oh ese horroroso torrente profundo oh y el mar el mar carmesí a veces como el fuego y las gloriosas puestas de sol y las higueras en los jardines de la Alameda sí y todas las extrañas callejuelas y las casas rosadas y azules y amarillas y los jardines de rosas y de jazmines y de geranios y de cactus y Gibraltar cuando yo era chica y donde yo era una Flor de la Montaña sí cuando me puse la rosa en el cabello como hacían las chicas andaluzas o me pondré una colorada sí y cómo me besó bajo la pared morisca y yo pensé bueno tanto da él como otro y después le pedí con los ojos que me lo preguntara otra vez y después él me preguntó si yo quería sí para que dijera sí mi flor de la montaña y yo primero lo rodeé con mis brazos sí y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis senos todo perfume sí y su corazón golpeaba loco y sí yo dije quiero sí.

En un ensayo crítico muy interesante, Sentencia A. 110-59 de la Corte de Justicia del Distrito Sur de Nueva York dictada el 6 de diciembre de 1953, el juez John M. Woolsey estudia la novedad de los métodos de Joyce, la sinceridad de sus intenciones, la definición legal de la pornografía y el derecho de introducir *Ulises* en los Estados Unidos. “Tras maduras reflexiones —concluye— mi opinión es que, mientras que en muchos lugares el efecto del *Ulises* sobre el lector es, sin duda, de un carácter emético, en ninguna parte tiende a ser afrodisiaco.” Es digno de notar que al reivindicar este libro del cargo de obscenidad, el juez Woolsey describa sus efectos usando la terminología de la “catarsis”, la purga de las emociones por medio de la piedad y el terror, que Aristóteles atribuye a la tragedia. “Aristóteles no ha definido la piedad y el terror. Yo lo he hecho”, pontificó Esteban en *El artista adolescente*. “Piedad es el sentimiento que detiene el espíritu en presencia de todo lo grave y constante en el sufrimiento humano y lo une al hombre que sufre.” El terror, por otra parte, “lo une con la causa secreta”. Frente a Bloom tenemos un sentimiento de terror ante las fuerzas que lo han modelado. Frente a

Esteban sentimos piedad, en la medida en que aceptamos sus ideales.

El juez Woolsey ha sabido hacer una clara distinción entre las emociones estéticas y las despertadas por artes impropios, pornográficos o didácticos. “Nótese que uso la palabra *detener*. Considero que la emoción trágica es estática... Los sentimientos despertados por artes impropios son cinéticos.” Según Esteban, el estado espiritual que debe provocar la belleza es una especie de inmovilidad, “una estasis estética”. Esto requiere tres cualidades que, según las palabras que traduce de santo Tomás, son *plenitud, armonía y esplendor*. ¿Cómo, según estas normas, puede ser *Ulises* una obra hermosa? Sus cualidades inmediatas, que la hacen una expresión tan angustiada de la vida moderna, son, para la mayoría de los lectores, caos, disonancia y oscuridad. La paradoja de este libro es que impone un ideal estático a materiales cinéticos. El problema estético es el de dar una organización al desorden; el problema social es el de balancear un equilibrio inestable. El tema de la ciudad exige un movimiento especial y perpetuo. El diseño del artista supone un reposo universal e intemporal.

La simple expresión “cinematógrafo” parece una solución a este *impasse*. Nos damos perfecta cuenta de que la ilusión de la realidad puede obtenerse por medio de una rápida sucesión de fotografías discontinuas y hemos encontrado razones para comparar la composición de *Ulises* al montaje de una película. Pero nos dejaríamos llevar por la metáfora si no reconociéramos que los elementos de que se sirve Joyce son mucho menos vivos y rápidos, y mucho más confusos y espasmódicos. Sus proyecciones, a veces sorpresivamente, disminuyen su velocidad y, en ocasiones, se paran completamente deteniendo de pronto la acción y dejando a los personajes en el aire. Tales son los obstáculos del que adapta el cine a la novela. La acumulación de detalles estorba la acción, y los personajes están reducidos a los límites de las respuestas previstas. Pero Joyce, en el calor de sus experiencias prácticas, es fiel a sus teorías clásicas. Su sentido del movimiento es sólo superficial. Su oculta finalidad es detener las cosas, lograr una estasis, crear un cuerpo inmutable contra las fuerzas irresistibles de la ciudad.

El episodio central de “Las rocas errantes” (*Wandering Rocks*) es un modelo reducido de *Ulises*, como el libro mismo es un modelo reducido de la ciudad. Principia con el padre Conmee, que da un paseo después de la comida, y termina con el conde de Dudley, que da una vuelta en su coche. Las calles están llenas de dublinese a cuyos saludos contestan a veces el Rector jesuita y el Virrey inglés. Un marino con una pierna de palo, el afinador ciego, los cinco hombres sandwich, y otros peatones y otros vehículos se cruzan y pasan en continuo movimiento. Bloom se retira del escaparate de la librería antes de que llegue Esteban, y éste, aunque encuentra ahí a su hermana, se siente solitario. Según el análisis de Benjamin Disraeli (1804-1881) “en las grandes ciudades reúne a los hombres su deseo de lucro: no viven en un estado de cooperación sino de aislamiento”. Este bullicio gregario persiste como una simple rutina. Las calles se entrecruzan, las tiendas anuncian, las casas tienen muros comunes y todos los ciudadanos dependen del mismo abastecimiento de agua; pero no hay auténtica cooperación entre los seres humanos. El individuo permanece inmóvil, como Ulises

detenido en plena calma chicha:

En varios puntos a lo largo de las ocho líneas de tranvías carros inmóviles permanecían en sus rieles en dirección o de vuelta de Rathmines, Rathfarnham, Blackrock, Kingstown y Dalkey, Sandymount Tower, Donnybrook, Palmerston Park y Upper Rathmines, todos quietos, sosegados por un corto circuito. Coches de alquiler, cabriolés, furgones de reparto, camiones de correspondencia, coches particulares, gaseosa agua mineral flota en ruidosos canastos de botellas, sacudida, rodando, arrastrada por caballos rápidamente.

Ulises carece totalmente de virtudes épicas como el amor, la amistad y la magnanimidad. Ulises y Telémaco han compartido el pan y se han lavado juntos, y Ulises y Penélope se han acostado en el mismo lecho; pero no hay ninguna comunicación entre padre e hijo, ningún trato entre marido y mujer. “Según la descripción del encuentro de Ulises y Telémaco, es evidente que Homero consideraba tan desastroso para ellos, que habían estado separados tanto tiempo, el volver a reunirse, como su separación en la primera ocasión. Y esto parece ser la verdad”, asegura Samuel Butler, erudito original de Homero y obstinado en su odio paterno. Es cierto que algunos comentaristas de Joyce descubren un ligero cambio en la vida de sus personajes y celebran un drama implícito en los acontecimientos del 16 de junio. Joyce, decidido a ajustarse a su plan, no les da ninguna esperanza de que se encontrarán de nuevo. Un movimiento real en el cuadro final hubiera contrariado su inquebrantable propósito. Bloom y Esteban nos emocionarían mucho menos si hubieran encontrado algún alivio a “la incurable soledad del alma”.

No hay duda que el 17 de junio Molly contentará al viajero llevándole su desayuno a la cama. Nada resultará, sin embargo, de las lecciones de italiano de Esteban en que ella y su marido han pensado, cada uno a su modo. Ella ha aceptado siempre, aunque con ciertas reservas, el tímido fetichismo de la devoción de Bloom, y su papel seguirá siendo una tolerante aceptación, en sus propios términos. Mañana será otro día y, para Bloom, la misma odisea. Saldrá de nuevo y seguirá su ruta sin descanso hasta que, como el Ulises de Dante, pase las columnas de Hércules y naufrague en el remolino frente a la isla de la Montaña del Purgatorio. Otras andanzas sólo pueden traer otros sufrimientos. Esteban está decidido a abandonar la Torre Martello y la escuela del señor Deasy y a partir a un segundo destierro. Nunca olvidará ese día porque ha fortalecido su decisión. A nadie parece haber divertido la *Vista de Palestina desde el Monte Pisgah*, ni su parábola de las dos viejas que subieron a la punta de la Columna Nelson con un paquete de ciruelas y escupieron los huesos sobre la ciudad. “Diez años... —dice con sorna Mulligan a Haines, un aficionado a la cultura irlandesa— va a escribir algo en diez años.”

En 10 años, Joyce terminó *El artista adolescente* y principió *Ulises*. El resto de su vida, donde quiera que estuviera su destierro, su incesante empeño era recaptar su propio pasado. Con la habilidad de un artífice, con la paciencia de un arqueólogo y con las variadas emociones del expatriado, construye una réplica de Dublín el día cuando el tiempo se detuvo. Sublima los trabajos del artífice en un acto de creación y por ello considera al artista como un demiurgo. Sólo sintiéndose dios puede resolver su conflicto: el conflicto del hijo desposeído por los que lo rodean y del artista que no puede adueñarse de su tema. Pero, al igual que Yeats o cualquier otro, no puede penetrar en “el

laberinto de la existencia de otro ser”. Puede mediar entre sí mismo y un conciudadano, pero no puede aceptar los deberes que incumben a un ciudadano. Su conciudadano, el señor Bloom, es el más triste de los desterrados. Un Shakespeare mudo y sin gloria, un Mesías rechazado, que no puede ofrecer a Esteban más que una patética lección de cosas. Algo falta a la vida de ambos y la agencia de publicidad de Bloom no basta para suplir esa deficiencia:

*¿Qué es el hogar sin
Carne Envasada Ciruelo?
Desconsuelo.
Con ella, una mansión de delicias.*

Ambos están perdidos, desamparados en las corrientes encontradas de la vida contemporánea; el hombre ordinario, arrastrado por la ambición mezquina a una amarga frustración, y el artista obsesionado con las complicaciones de su propia personalidad y de su singular oficio. La obra de Joyce recuerda la vieja querrela entre lo burgués y lo bohemio. El arte de una sociedad que no se preocupa por el arte tiene que describir a esa sociedad en tono de protesta. Joyce busca un guía en Homero, un padre en Shakespeare. Pero Vico, su filósofo favorito, fue el primero que sostuvo que Homero era una reunión de poetas, una expresión colectiva de la vida helénica. Y si algo revelan los propios argumentos de Esteban, es que la individualidad de Shakespeare se ha incorporado totalmente en la cultura fuerte y homogénea de la época isabelina. En *Ulises* la figura del artista sobrepasa la representación de Dublín y por eso la concepción joyciana de una epopeya personal es una contradicción en sus términos. Una unidad de propósito y una variedad de composición, casi sin paralelo en la literatura, se han extremado para producir la síntesis. “Si lo que escribo parece difícil —dijo una vez Joyce— se debe a los materiales que empleo. El pensamiento es siempre sencillo.” Los materiales fluctúan continuamente con una velocidad cinematográfica. El pensamiento aspira sin cesar a la permanencia del mito.

“A algunos de los contemporáneos más jóvenes de Joyce, entre ellos yo —escribió Thomas S. Eliot, en una carta que el *Times* de Londres se negó a publicar—, *Ulises* nos parece todavía la obra de imaginación más considerable de nuestra época, en inglés, comparable en importancia (y acaso en nada más) a la obra de Marcel Proust.” Al diferenciar a Joyce del novelista con el que más frecuentemente se le compara, Eliot dio una prueba de su habitual perspicacia crítica. El “espíritu de fineza” de Proust es exactamente lo opuesto al “espíritu de geometría” de Joyce. En *À la recherche du temps perdu*, el pensamiento suele ser complejo pero los materiales son relativamente sencillos: gracias a una serie errátil de ensayos líricos y de escenas dramáticas, Proust revela su sentido profundo del desarrollo y las variaciones del carácter. Su espíritu es temporal, mientras que el de Joyce es espacial. En Joyce, pueden llegar a reducirse los personajes a algunos gestos estilizados y a ciertas actitudes simplificadas. Sus personajes se mueven en el espacio, pero no se desarrollan en el tiempo. Sólo viven en la espera de la ruina del espacio entero, de la última llama lívida del tiempo, del día del juicio final. *Ulises* es menos rico en penetración psicológica que en su deslumbrante técnica. La ardiente

intensidad de los esfuerzos creadores de Joyce anima la frialdad plástica de sus creaciones. Se derrama como la lava de un volcán sobre una ciudad antigua, sorprendiendo a los desventurados habitantes en el foro o en el templo, en la casa o en el burdel, y petrificándolos en las agonías insensatas de la parálisis.

* Las páginas corresponden a la traducción del *Ulises*, de J. Salas Subirat. 2ª ed. revisada, Buenos Aires, 1952. [T.]

* Calle de Londres famosa en otro tiempo por sus tiendas de antigüedades falsificadas. [T.]

III. EL ARTÍFICE FABULOSO

1. LA PESADILLA DE LA HISTORIA

DURANTE 17 años el *Ulises* fue considerado como la última palabra tanto del naturalismo como del simbolismo. Fue atacado y defendido, imitado y diluido, plagiado y expurgado; se le aceptó como cosa natural y provocó resistencia, pero no se le eclipsó nunca en la riqueza de su técnica ni en la realidad de los materiales con que fue elaborado. Toda una generación de críticos vivió a su sombra, aterrorizada ante la idea de una posible continuación, convencida secretamente de que nada menos que un milenario podría igualarla. *Work in Progress* (“Obra en marcha”) no logró disipar esos terrores porque *Finnegans Wake* —aunque sustituía la trompeta del arcángel por un amplificador eléctrico y echaba mano de todas las agencias periodísticas del mundo— iba a ser el único juicio final de Joyce y su alegre proclamación del fin del destino universal:

*Calling all downs. Calling all downs to dayne. Array! Surrection. Eireweeker to the wohld bludyn world. O rally, O rally, O rally! Phlenxty, O rally! [...] Tass, Patt, Staff, Woff, Havy Bluvv, and Rutter. The smog is lofting [...] Sonne feine, somme feehn avaut! Guld modning, have yous viewsed Piers' aube? [...] The leader, the leader!*¹

Un milenario tiene que producir confusión, exige paciencia y debe de recompensarla. En el último libro de Joyce, como —suponemos— en el último día del mundo, suceden demasiadas cosas a la vez para dejarnos una impresión única. Distintos testigos han presentado testimonios contradictorios. Nuestros esfuerzos para hacer una apreciación crítica de *Finnegans Wake*, en los dos años posteriores a su publicación, son comparables, en su precisión y resultados, a los de los ciegos de Esopo que trataban de describir un elefante. Privados de la perspectiva de conjunto que sólo Joyce podía ver, nos encontramos frente a uno de los elefantes blancos de la literatura. El lector a quien el libro está destinado (“ese lector ideal que sufre de un insomnio ideal”) era el autor mismo. Y como ningún otro puede desentrañar la plena significación de sus insinuaciones ni explicar sus alusiones ultravioletas ni improvisar sus acordes perdidos, estamos relevados todos de cualquier responsabilidad. Pero si no es posible llegar a las profundidades del libro, podemos deleitarnos en su superficie. Aunque no están a nuestro alcance sus secretos más íntimos, es generoso en pequeños recuerdos. A pesar de toda su manifiesta intimidad, *Finnegans Wake* contiene algo para todos. Es, según el gracioso juego de palabras de Joyce, un *funferal*.²

En *Finnegans Wake* la corriente de la inconciencia principia en el punto mismo en que se detiene la corriente de la conciencia en el *Ulises*: el momento del sueño. Por última vez volvemos a Dublín, en donde, después de vivir un día fatigoso con Mr. Bloom, vamos a gozar de una noche fatigosa con Mr. Earwiker. Todas sus aventuras —como las de Bloom y de Esteban bajo el encanto de Circe— suceden en las regiones crepusculares de la fantasía psíquica. Su revelación —como la de Escipión o de Dante, de Scrooge

(personaje de Dickens) o de Alicia en el país de las maravillas— no es menos significativa porque se trate nada más de un sueño. La visión onírica, forma favorita de las alegorías medievales, modela la concepción de “*this nonday diary, this all-nights newseryreel*”³ en la que resultan apropiados arcaísmos poéticos *methought* y *meseemed*. Desde que Geoffrey Chaucer (1340?-1400) dio vida a las convenciones del *Roman de la Rose*, el realismo de la novela ha vuelto a lo que fue su principio. A nuestros contemporáneos —que dan la espalda a una civilización sofisticada para volverse hacia lo primitivo— Sigmund Freud (1856-1939) indica y Franz Kafka (1883-1924) ilustra la conexión entre los mitos y los sueños. Dormir, la más íntima de las experiencias, es también la más universal. A través de las investigaciones privadas que Joyce hizo del espíritu, llegamos al dominio público del mito.

“Escribir un sueño, que parezca seguir el desarrollo real del sueño, con todas sus inconsistencias, sus extrañas metamorfosis que parecen naturales, sus excentricidades y despropósitos, conservando sin embargo una idea directriz que sustente el todo [...] Tal cosa no se ha escrito nunca, a pesar de que el mundo ya llega a su vejez.” Nuestra época —más vieja, más triste y más sabia—, al realizar esta ambición de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), concentra lo que su sentido ha ido acumulando del pasado en la red casual de los sueños. La pesadilla de la que trata de despertar Joyce es la historia. Se mueve —según dijo el señor Deasy a Esteban— hacia una grandiosa finalidad: la manifestación de Dios. Pero la definición que nos da Esteban de Dios es “un grito en la calle” y la apoteosis del *Ulises* es el clamor que persigue y expulsa a Bloom del prostíbulo. La impresión final que nos deja *El artista adolescente* es el sonido de las herraduras sobre la carretera, en la noche pesada “a través del silencio de la ciudad que, después de haber soñado, se queda dormida sin soñar en nada”. La corriente de la historia, en el sueño que ha escrito Joyce, está orquestada con los gritos de la calle y los ruidos nocturnos de Dublín. Los acontecimientos se van borrando al fin y lo único que queda son los ecos. Los *Pastimes of James Joyce*, recientemente publicados, ofrecen a Roosevelt un homenaje póstumo bajo el título honorífico de “*the big noise*” (el gran ruido).

La vida de la calle y la leyenda homérica se mantienen cuidadosamente diferenciadas en todo el *Ulises*. *Finnegans Wake* se sitúa en ese punto del infinito donde esas paralelas se juntan. La despensa de Earwicker está llena de oradores romanos tan nutritivos como “*Burrus*” y “*Caseous*”,⁴ mientras que el tocador de su mujer está consagrado a divinidades egipcias invertidas: “*Enel-Rah*” y “*Aruc-Ituc*”. De la crónica que describe en sus menores detalles este hogar extraordinario —nublado por la fantasmagoría de “*a trying thirstay mournin*”⁵— vemos nacer, no uno, sino varios mitos. Para descubrirlos todos se requiere, más que una epopeya clásica, una historia universal. Abandonamos a Homero por el erudito napolitano del siglo XVIII que planteó la llamada “cuestión homérica”. Al “Productor (Mr. John Baptist Vickar)” se le conoce mejor como el filósofo Giambattista Vico (1668-1744). Fue el primero que sostuvo que la *Iliada* y la *Odisea* no eran creaciones sucesivas de la juventud y la vejez de un poeta único, sino la autobiografía ininterrumpida del pueblo griego. En la mitología de los poetas adivinó una

crónica simbólica de la prehistoria. En la etimología de las palabras descubrió la sabiduría perdida de los antiguos. Retórico al mismo tiempo que historiador, comparte con Joyce su doble preocupación por el lenguaje y el mito.

La *Scienza Nuova* de Vico es un tratado ambicioso y oscuro, que combina un moderado eclecticismo filosófico con una visión historiográfica excepcionalmente aguda. Durante los 100 años que siguieron a su publicación fue casi totalmente ignorada. Y en el último siglo fue sacada del olvido para servir a los diversos propósitos de Jules Michelet (1798-1874), Benedetto Croce (1866-1952) y Joyce. Una filosofía tan amplia para acoger en su seno a espíritus tan diversos sólo puede existir en el limbo, entre el misticismo y el empirismo, entre el pensamiento tradicional y el pensamiento moderno. Joyce tenía una devoción especial por ciertos pensadores antiescolásticos situados en los alrededores de la tradición católica. En *Finnegans Wake* nos encontramos constantemente con el espectro extraviado de Nicolás de Cusa. En cada recodo tropezamos con una pareja pendenciera, que a veces representa una firma de librerías, “Messrs. Browne and Nolan”, de Dublín, pero que más frecuentemente encarna el perturbado espíritu de Giordano Bruno (1548?-1600?) y su ciudad natal en el Sur de Italia: Nola. Recordemos que “El Nolan” fue quien auspició el primer folleto de Joyce, *The Day of the Rabblement* (“El día del tumulto...”) y el que suscitó la herejía estudiantil de Esteban en *El artista adolescente*. Y fue ese mismo Bruno el que comparó su propio martirio al de Ícaro —*del figliuol di Dedalo il fin rio*— y quien atribuyó todo su sistema de metafísica a la causa eficiente de un artífice misterioso, *artefice interno*.

La doctrina de Bruno que impresionó a Joyce es una reconciliación agresiva de las antítesis de los escolásticos. Como la forma y la materia son el padre y la madre —el Adán y la Eva del universo panteísta de Bruno— todas las cosas creadas son el brote no regulado de la unión del demiurgo del intelecto y de la matriz de la necesidad. *Finnegans Wake* teje un comentario confuso de esta doctrina. El *Ulises* llega a la conclusión de que los intereses en pugna del artista y del ciudadano son irreconciliables. En la última obra se extrema esta actitud considerando a todos los hombres como enemigos potenciales y dicotomizando sin piedad a todos sus *dramatis personae*. En la esfera teológica este conflicto se manifiesta entre Mick y Nick, el Arcángel Miguel y el Diablo. Todas las batallas de la historia están resumidas en el antagonismo de Napoleón y el Duque de Wellington, y presentado regocijadamente en una visita al “*museyroom*”.⁶ Como Sir Thomas Browne (1605-1682) veía en todas partes tresbolillos, Joyce ve oposiciones eternas: Caín y Abel, Cástor y Pólux, Güelfos y Gibelinos, York y Lancaster, Stella y Vanessa, “*the Mookse*” y “*the Gripes*”, “*the Ondt*” y “*the Gracehoper*”, y, finalmente, y no de los menos importantes, el par de *music-hall*: Shem y Shaun.

Tarde o temprano estas dicotomías “*by the coincidance of their contraries reamalgamerge*”⁷ con la plasticidad infinita de las *Metamorfosis* de Ovidio y la ingenuidad absurda de las *Silly Symphonies* de Walt Disney. Nicolás de Cusa, entre otros, se alía con el viejo enemigo de Bloom para formar “*Micholas de Cusack*”. El libro de Joyce no se contenta con revestir de colorines las abstracciones de Bruno, sino

que aplica también las teorías de Vico. La más importante de éstas puede resumirse en cuatro palabras: la historia se repite. Es, como dice Joyce, “*a theory none too rectiline of the evolution of human society and a testament of the rocks from all the dead unto some the living*”. El proceso de la repetición, que establece Vico y sigue Joyce, es una versión histórica de la escatología de Dante: *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Vico distingue tres periodos consecutivos en el desarrollo de la ciudad: el divino, el heroico y el cívico. Cada periodo contribuye con una institución característica (religión, matrimonio, ritos funerarios) y su virtud correspondiente (piedad, honor, deber). Las épocas remotas, en las que el idioma era inarticulado, dan lugar a las formas legendarias y luego a las formas históricas de la expresión literaria; al primitivo idioma jeroglífico sigue el discurso metafórico y después el estilo epistolar y el lenguaje corriente y profano. El nacimiento de las ciudades es el resultado de estas tres épocas de la actividad humana y, sin embargo, las ruinas de las civilizaciones pasadas anuncian la decadencia de las ciudades.

La cuarta época, que da su sello especial a la filosofía de la historia de Vico, es el movimiento cíclico por el que el tercer periodo desemboca de nuevo en el primero *da capo*. Que sea así es una tesis que pocos de los contemporáneos de Joyce estarán dispuestos a negar. Pueden hallar algún consuelo en el hecho de que Vico estaba convencido de que los ciclos continúan en espiral hacia arriba y hacia adelante. Refleja este optimismo de largo alcance el título provisional del libro de Joyce: *Work in Progress* (“Obra en marcha”). La humanidad, vista bajo el aspecto de la eternidad, es “*a human pest cycling (pist!) and recycling (past!)*”.⁸ La pintura completa de este activísimo individuo sería algo confusa, pero en ella podría concentrarse todo el desarrollo de la conciencia humana. En todo caso, es lo que Joyce se propone realizar con su máquina de medir el tiempo, su “*wholemole millwheeling vicociclotometer*”. Su héroe se mueve en “*vicous cycles*”.⁹ El propio Vico, por un proceso de naturalización caro a Joyce, vuelve a encontrarse en Irlanda para ser el héroe epónimo de la carretera rocallosa que lleva a Dublín, de una calle de Dalkey mencionada previamente en la lección de historia a la que asistimos en *Ulyses*: “La carretera Vico que da vueltas y vueltas hasta encontrarse en donde los términos principian”.

Para simplificar las complicaciones de la vida, Joyce tiene el precedente de Vico, que trata a las naciones como familias y divide a la sociedad en un corto número de tipos recurrentes (“tips”). El argumento apenas es otra cosa que una serie de asociaciones verbales y de correspondencias numéricas. Las analogías son muchas veces más claras que las significaciones. La numerología es un método de caracterización y cada personaje tiene su número. La *ingénue* tiene 28 sustitutas posibles porque, como el Federico de *Los piratas de Penzance*, parece haber nacido el último día de febrero de un año bisiesto. El número de una calle, disfrazado de fecha histórica, 1132, es también la dirección de una carta perdida y una entrada en los anales de la Edad Media: la accesión de san Malaquías a la sede de Irlanda, 18 años después que Brian Boru derrotó a los daneses en la batalla de Clontarf. En especial los números temporales 12 y 4 parecen tener todo el sentido místico que Dante reserva al número 3. El año tiene 12 meses, la

noche 12 horas. Oímos las campanas de 12 iglesias distintas; intentamos en vano saber si los 12 miembros del jurado que están frente a nosotros son los parroquianos con quienes nos emborrachamos anoche en la taberna. Las cuatro paredes del dormitorio hablan con las voces de los cuatro Evangelistas, que son los heraldos de las cuatro provincias de Irlanda. Matt Gregory, Marcus Lyons, Luke Tarpey y el perezoso habitante de Ulster, Johnny Macdougall, son los cuatro grandes maestros, “cronistas legendarios de las leyendas de su país”. Las cuatro partes de *Finnegans Wake* corresponden aproximadamente a los periodos de la civilización de Vico, que resumen las cuatro estaciones del año y las cuatro edades del hombre, “*from tomtittot to teetootomtotalitarian*”.¹⁰

La primera parte, solamente “*a fadograph of a yestern scene*”,¹¹ reproduce la fase más primitiva y cita la autoridad antropológica del profesor Lévy Bruhl. En este paisaje prehistórico abundan formas “*brontoichthyan*” de “*oystrigods*” luchando contra “*fishygods*”,¹² y un horizonte cargado de cromlechs y de menhires, raza de gigantes y cíclopes que llena la tierra. “*Astoneaged*”¹³ comenzamos a recoger los restos flotantes de leyendas bíblicas y de cuentos de viejas sobre los héroes de las tribus Caractacus, Ragnar, Vercingetórix, Rolando y su cuerno. Entonces —según Vico— la función de primer móvil en este estado caótico del mundo corresponde al trueno, que inspira terror a los hombres y por lo tanto crea la religión: el nombre que le dan es el nombre con que designan a Dios. Huyendo de su instantáneo ataque buscan el refugio de las cavernas. De aquí la familia, el matrimonio, y el segundo periodo. Este trueno original lo articula Joyce en la primera página de *Finnegans Wake* y resuena a través de toda la primera parte. Lo que el trueno dice varía en cada caso, pero es invariablemente una palabra de cien letras, onomatopoética, enunciando su propio nombre en numerosas lenguas extranjeras. La palabra mágica, antes de desaparecer, hace dos apariciones desconsoladoras: como tos al principio de la fábula de Shaun sobre “*the Ondt and the Gracehoper*”, y como ruido obscuro al final.

Mientras Vico distingue su segundo periodo dando como característica la institución de la familia, Joyce dedica su segunda parte a la infancia. El fondo del cuadro es una fiesta de niños y todo resuena con el ritmo de juegos, danzas y canciones de cuna. Uno de los capítulos reviste la forma de un libro de texto y toma sus imágenes de la gramática y de la aritmética. “*We’ve had our day at triv and quad and writ our bit as intermidgets.*”¹⁴ Después oímos el toque de queda. De nuevo, como el niño Esteban en *El artista adolescente*, contemplamos el mundo desde nuestra cuna. “*We are once amore as babes awondering in a wold made fresh where with the hen in the storyaboot we start from scratch.*”¹⁵ De nuevo, conforme la civilización progresa, asistimos a las sesiones de un senado, aunque no sabemos exactamente si estamos en el Imperio romano o en el Estado libre de Irlanda. Los temas principales de la muerte y de la resurrección —las dos connotaciones de la palabra *wake*— se pronuncian constantemente en cada capítulo, pero no predominan hasta el servicio fúnebre de la tercera parte y las ceremonias de

exhumaciones de la cuarta. Toda la serie de edades sucesivas, iluminada por su contexto, puede aparecer en cualquier momento.

...*their weatherings and their marryings and their buryings and their natural selections...*¹⁶

O también:

...*thunderburst, ravishment, dissolution, and providentiality...*¹⁷

Y también:

...*eggburst, eggblend, eggburial, and hatch-as-hatch can...*¹⁸

No podemos siquiera empezar a leer *Finnegans Wake* sin toparnos con un ejemplo de la puntillosa habilidad con que la teoría de Vico aparece en la técnica de Joyce. En efecto, el libro principia en la mitad de una frase. Para encontrar el sujeto de esa frase hay que ir al fin del libro. El pasaje final —si algo puede considerarse final en este libro— es un soliloquio eternamente femenino, que fluye sin interrupción, no muy distinto del episodio con que termina el *Ulises*. En esta ocasión habla un personaje de una feminidad todavía más elemental que Molly Bloom: es Anna Livia Plurabelle, la voz del río Liffey (*amnis Livia*) según corre en su tortuoso curso desde las cercanas montañas de Wicklow hacia la bahía de Dublín, para precipitarse después en los brazos de su padre, el océano. *Pia et pura bella*, he aquí —por lo que valga— la definición que da Vico de las guerras santas. La primera frase de *Finnegans Wake* completa la transición del *Ewig-Weibliche* al principio masculino y nos lleva “*by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs*”.

Así, en el instante en que conocemos a su héroe y a su heroína, Joyce los reduce a su mínimo denominador común: el gran castillo que domina el puerto desde lo alto de su promontorio en la ribera derecha, y el riachuelo que serpentea a través de la ciudad de Dublín. El resto es una serie de episodios relativos al interminable idilio entre el “*Lord of the heights*” (Señor de las alturas) y la “*Lady of the Valley*” (la Señora de Valle). De aquí en adelante mantendrán ambos su ciclo de relaciones: un árbol y una piedra, una nube y una colina, un río y una ciudad. Pueden, finalmente, simbolizar a nuestros primeros padres: Adán y Eva, a quienes Joyce define como “*Your favorite Hero or Heroine*”. Tienen la habilidad del hombre para construir ciudades y la fertilidad vital de la mujer. Y como las generalizaciones de Joyce no tienen límite, son asimismo la civilización y la naturaleza, el espacio y el tiempo, la muerte y la vida. La tierra misma está suspendida de Yggdrasil, el legendario árbol germánico de la ciencia. El simbolismo, que estaba rezagado al último plano del *Ulises*, ha avanzado en *Finnegans Wake* a un primer término. Conforme entramos en este mundo del espejo, dejamos en la parte de afuera al mundo de la realidad. Mientras Bloom y Molly eran simples mortales que revivían un mito, Earwicker y su Annie son entes míticos materializados en humanos.

Antes de encontrar a nuestro héroe en su envoltura humana, vale la pena molestarnos

visitando rápidamente los lugares que lo simbolizan. El lector de *Ulises* no habrá olvidado la colina de Howth, porque ahí fue, entre los rododendros, donde Molly Bloom pronunció emocionada su famoso “sí”. Aquí —en un trozo no utilizado de *El artista adolescente*— Esteban Dédalo pensó en suicidarse. Los dublineses gustan de imaginar la península como la figura recostada de un gigante, cuya cabeza sería la colina. Se muestran a los visitantes del castillo las reliquias del Deán Swift —que iba allí con frecuencia— y el mandoble del siglo XII de su fundador, Sir Almeric Tristram. Se dice que este pirata normando adquirió la propiedad de estos lugares por intercesión de san Lawrence y en recompensa por haber puesto a su familia el nombre del santo. Este nombre, como el de su tocayo, el patrón de la ciudad de Dublín, Lawrence O’Toole, son invocados continuamente por Joyce. Desde la primera hasta la última página del libro, la expresión germánica del propio san Patricio, *tauf tauf* (“Yo bautizo”) responde a la súplica gaélica de santa Brígida, *mishe mishe* (“Yo soy”).

El apellido de Sir Almeric —Tristram— es, naturalmente, el de un héroe más romántico, además de que la forma latina de su nombre (Armoricus) evoca la tierra natal de una de las dos heroínas de ese héroe más romántico: Iseo de Bretaña (Armórica). Su otra heroína, Iseo de Irlanda, la sugiere Chapelizod, pueblito a las orillas del Liffey, que es el escenario de la segunda parte del libro, gracias a otra de esas coincidencias verbales que sólo parecen existir para conveniencia de Joyce. Es también el escenario de una desmayada novela de Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), *The House by the Churchyard*, saludada de paso por nuestro autor. Los dos grandes temas wagnerianos del amor y de la muerte tienen también su lugar en el cuadro de Vico, y la primera frase de la *Muerte de amor* de Iseo, *Mild und leise*, es conocida localmente como “Mildew Lisa”. La Iseo del propio Wagner, “*mudheeldy wheesindonk*” (Mathilde Wesendonck) es el objeto amado y cubierto de lodo de un “*trist in Parisise*”. Tristán —la ortografía wagneriana lleva la historia de amor hasta sus más profundas raíces, “*Treestone*”— es el héroe en su papel de amante, aunque en ocasiones parezca mejor calificado para el papel nada romántico del Rey Marco. Las dos Iseos son su mujer armoricana y su hija Isobel, “*Icy-la-Belle*”, y la forma subconsciente en que alternan es una de las ambigüedades del libro. No resultan más comprensibles con la presencia de una tercera heroína, una sobrina norteamericana, que parece interponerse entre su mujer y su hija en el catálogo de los amores de Earwicker. Y ello oscurecido del todo por el tema de la “*prankquean*”.

Este tema está basado en la anécdota de cómo a una princesa de Connaught, Grace O’Malley (Graine Ni Maille), se le negó hospitalidad en el castillo de Howth un día de Navidad en que zarpaba su barco después de una visita a la reina Isabel y de cómo se vengó raptando a uno de los hijos del señor del castillo. Aparentemente es la que Joyce llama “la reina que reposa lejos de la furia de las tempestades”. El héroe de este episodio lleva el nombre de Jarl Van Hoother, en el que la palabra noruega “conde” se combina con una marca de cacao. Es más bien el propietario de un café que el dueño de un castillo. La pregunta enigmática que le hace la “*prankquean*” tiene muchas repeticiones y variantes, pero nunca deja de ser un enigma: “...*why do I am alook alike a poss of porterpease?*” El ritmo de la frase sugiere, por lo menos, dos explicaciones. En el enigma

podemos oír la entonación de un cliente que pide “*a pot of porter, please*”. Además sus palabras vibran con la expresión proverbial “*look as like as two peas*”, que parece contener otra referencia equívoca al complejo madre-hija.

Pero no hemos agotado todavía las asociaciones pertinentes del castillo de Howth y sus alrededores. El guardián del castillo muestra a los visitantes un cromlech que se cree señaló el lugar donde descansaron Dermot y Grania (transformados en Diarmuid y Graine) al huir de su amo y señor, Finn MacCool (Fionn MacCumhal). La magia de ciertas piedras mudas revive el cuento triangular de una princesa céltica, novia de un jefe de mediana edad, que huye con su joven paje. La primitiva Grania, que lo mismo hubiera podido ser Iseo o Deirdre o Guinevere (Ginebra), era la hija del rey de Tara, Cormar MacArth, y, por una degeneración épica, pariente de mano izquierda de ese príncipe de los cornudos (siluros) que fue el rey Arturo. Finn era el jefe de los campeones del rey Tara —los Fianna— y Dermot el más valiente de ellos. La menos importante de las hazañas de Finn —la persecución de los amantes— es la que más interesa a Joyce. Cuando manifiesta cierto interés por el encuentro del joven Finn con el “*Salmon of Wisdom*” sólo es por el posible juego de palabras que relaciona el nombre de Salomón con el río Liffey en las cercanías de Leixlip: “*Salmon Leap*”. Una relación menos deformada de estas leyendas puede verse en *Gods and Fighting Men*, de Lady Gregory. En la historia apócrifa de Standish O’Grady, de la Irlanda de la época heroica, se descubren rasgos fugitivos de *Finnegans Wake*:

Pero surgen alrededor, en movimiento tumultuoso, el ir y venir de seres sobrenaturales y magníficos, que hace mucho tiempo brotaron de la imaginación de los bardos, mundo mágico y malicioso en extremo. Rostros que salen de la oscuridad y que vuelven súbitamente a ella. Héroe que crecen hasta convertirse en gigantes o que se empequeñecen hasta hacerse enanos, o abandonando la apostura heroica se contonean como bufones; palacios suntuosos vuelan en el aire como una nube de humo; reaparecen monarcas enterrados...

Ossian (Oisín), el hijo de Finn, que sobrevivió a su época para poder contar sus leyendas a san Patricio en el elegiaco *Coloquio de los viejos* (*Colloquy of the Old Men*), fue el último de los Fianna. Hay, sin embargo, quienes sostienen que los guerreros ossiánicos no han muerto, sino que duermen en una gruta, bajo alguna colina, esperando despertar para redimir a Irlanda. El título del libro de Joyce proclama la resurrección de Finn al mismo tiempo que los funerales bien conocidos de Tim Finnegán que, en la balada de music-hall irlandesa-americana, volvió a la vida debido a un galón de whisky que no dio en el blanco:

“*Och, he revives. See how he raises.*”
And Timothy, jumping from the bed,
Cried, while he lathered round like blazes,
“*Bad luck to your sowls. D’ye think I’m dead?*”
Whack, Hurroo. Now dance to your partners,
Welt the flure, your trotters shake;
Isn’t it all the truth I’ve told ye,
Lots of fun at Finnegans’s wake?

“Ah, sí, ya resucita. Ved cómo se levanta.”
Y Timoteo salta afuera de su lecho

y grita espumeante como en la playa el mar.
“Mal rato para todos. ¿Me daban ya por muerto?”
¡Bien, bravo, colosal! ¡Que salgan los danzantes!
Que troten y se muevan con ritmo y alegría;
gocemos, caballeros, hasta más no poder
¡qué feliz diversión el velorio de Finnegan!

“Para elevarse en el mundo —dice la balada— Tim llevaba una banasta.” Se trata evidentemente de un hábil artesano si no de un artífice fabuloso, un retrato de Dédalo como albañil. Joyce lo presenta ceremoniosamente como *Bygmester Finnegan*, como en rivalidad con el *Maestro constructor*, de Ibsen. “Una inspección más cuidadosa del *bordereau* —declara Joyce en una alusión de paso al equívoco testimonio del proceso Dreyfus— revelaría una multitud de personalidades contenidas en los documentos.” Su protagonista es una multitud en más de un sentido. Como héroe puede ser Finn, como maestro constructor es Finnegan, Tristán como amante, Adán como padre, y, entre todos, Humpty Dumpty como pecador. “*Allmen*” (“Todos-los-hombres”).

Joyce tiene plena conciencia de los peligros de esta sincronización de los personajes: “...in this scherzarade of one’s thousand one nighttinesses that sword of certainty which would identifiide the body never falls”. Ofrece un método de identificación de una sencillez infantil. Consiste en entretrejer en el texto las iniciales de los dos personajes simbólicos: por ejemplo, leemos de “heroticisms, catastrophes, and eccentricities transmitted by the ancient legacy of the past”. Algunas veces, como en este ejemplo, esas señales están tejidas en el texto, de modo que apenas se notan, y a veces se destacan sin tratar de disimularse. Sin necesidad de ninguna modificación las letras ALP se combinan para formar la primera letra del primitivo alfabeto semítico. “*Haveth Childers Everywhere*” (“Hay niños por doquiera”) es el epíteto que designa HCE (o “Hek”) en su dignidad patriarcal, y “*Here Comes Everybody*” (“Aquí llega todo el mundo”) —cuando cada una de sus letras da una combinación acróstica de 18 nombres diferentes— subraya su universalidad. Y cuando este personaje, “bien digno en su magnificencia de esa y de cualquier universalización”, se reduce a las dimensiones de un simple ciudadano del Dublín de nuestros días, su nombre es Humphrey Chimpden Earwicker. ¡*Ecce Homo!*

“*Wigs on the green*” (“Las pelucas por el prado”) de la batahola de un pleito irlandés se metamorfosea en “*earwigs on the green*” (“las tijeretas por el prado”). La tijereta (*earwig*) es un insecto que, según la creencia popular, puede llegar al cerebro introduciéndose por la oreja y zumbear por el interior del cráneo. Parece que así murió un emperador romano. Así como para la Alicia del país de las maravillas, el Rey y la Reina de Corazones y todos sus cortesanos no son, a fin de cuentas, más que una baraja, las apariciones que Joyce forja se reducen a un zumbido en la cabeza de Humphrey dormido. Sobrevive, pero pasa una noche terrible. Sucede —lo cual favorece los propósitos de Joyce— que el movimiento más habitual de la tijereta es caer: ¿quién no ha visto caer una encima de su almohada? Los niños ingleses se divierten preguntándose: “¿Qué dice la tijereta cuando cae de la mesa?” La respuesta, que no debe de extrañar al lector de Joyce, es: “*Ere we gol!*” (“Aquí nos vamos”, cuyo sonido es semejante a “*Earwig*”). Y como en francés se llama a este insecto *perce-oreille*, Joyce,

humorísticamente, llama también a su héroe Persse O'Reilly.

Earwicker es, en realidad, un nombre escandinavo, probablemente una corrupción de la forma poética de Erik (Eirikr), pero por una forzada aplicación de la etimología joyciana, puede llegar a significar “habitante de Irlanda”. En todo caso designa a un extranjero, a un irlandés protestante de origen escandinavo. Ello significa que Joyce, el dublinés desterrado, cuando piensa en Leopoldo Bloom, en Jonathan Swift o aun en Oliver Cromwell, es siempre atraído por los extranjeros residentes en Dublín. Su metrópoli es siempre “*Dyoublong*”.¹⁹ Y sin embargo, Dublín, en contraste con el resto de Irlanda, es extranjera y cosmopolita. En su origen fue un puesto avanzado de los vikingos y después una guarnición anglo-normanda, por esto puede muy bien representarla un descendiente de los vikingos y una fortaleza normanda. Y Dublín mismo representa muy bien las transmutaciones de la historia, “*comming nown from the asphalt to the concrete, from the human historic brute, Finnsen Faynean, oceanyclived, to this same vulganized hillsir from yours, Mr Tupling Toun of Morning de Heights with his lavast flow and his rambling undergroands*”. Escuchen la trasmisión de radio de la colina de Howth, para un resumen de la civilización incorporada al desarrollo de la ciudad, con un magnífico acompañamiento de himnos nupciales en la boda de la ciudad y el río.

Los libros de Joyce —como decía Thomas Mann a propósito de *La montaña mágica*— no son ni cortos ni largos, sino herméticos. Estamos mal equipados críticamente para dilucidar una obra compleja de literatura simbólica, por esto se nos perdonará que acudamos a la terminología medieval. Dante Alighieri, el “cómico divino”, explicó a Can Grande della Scala que su propia obra podría ser interpretada en cuatro planos diferentes. Se aclararía un tanto *Finnegans Wake* si consideráramos el “monomito” de Joyce en estos términos. Desde el punto de vista esotérico presenta nada menos que el desarrollo de la civilización de acuerdo con la concepción de Vico. Desde el punto de vista alegórico, celebra la topografía y el ambiente de la ciudad de Dublín y sus alrededores. Literalmente cuenta las desventuras —o más bien las pesadillas— de H. C. Earwicker, mientras él, su mujer y sus tres hijos duermen en el piso superior, encima de su taberna, y este agitado dormirar repite los acontecimientos del día anterior. Moralmente, funde todos estos símbolos en un tema central, que resulta ser el mismo de Milton: el problema del mal, del pecado original. “*Of manifest 'tis obedience and the. Flute!*” Finnegan, Earwicker, Adán, Lucifer y Humpty Dumpty ruedan en la misma caída, y a esta caída acompaña la detonación del trueno de Vico.

La lucha miltoniana continúa en el campo de fútbol —“*Christ Church varses Bellial*”—²⁰ mientras Joyce sigue con su tema desde el *Paraíso perdido* hasta el *Paraíso recuperado*, de la iglesia local de Adán y Eva al muelle del Edén de la ciudad de Dublín. Su filiación filosófica le impide aceptar la noción de la caída, salvo como el prelude de una regeneración, ya se trate de un renacimiento histórico, de una salvación teológica o simplemente de un despertar matutino. El *motivo* del arco iris, que apareció a Noé después del diluvio, es complementario del trueno; se le puede descubrir vagamente

leyendo al revés el nombre de las muchachas, a partir de la página 227. La exclamación de alegría de san Agustín pensando en la caída y en la correspondiente promesa de salvación: *O felix culpa!*, se repite cambiando de forma y de contexto. Cuando Joyce exclama “O foenix culprit!” ante la caída (moral) de Earwicker (literal), localizando su relato en (alegórico) Dublín y aceptando el esquema (esotérico) de Vico acerca del renacimiento, muestra la forma en que los cuatro planos del simbolismo pueden reunirse en una sola frase.

El Parque del Fénix (“Phoenix Park”) se extiende a lo largo del río Liffey, hacia el oeste de Dublín, más allá de la cervecería de Guinness y no muy lejos de Chapelizod. Las disensiones anglo-irlandesas, encarnadas en el palacio virreinal y en el monumento a Wellington, inclinaron a Joyce hacia la causa de Bonaparte. El mismo nombre del parque es el emblema de sus esperanzas. Ya desde *Dublineses* Joyce ha pensado en Irlanda como en un país de sombras, que entierra a sus muertos y que lamenta la pérdida de su líder Parnell. Dublín se ha convertido en “Heliópolis” —no la ciudad egipcia del sol hacia la que el Fénix árabe de Heródoto transporta el cuerpo embalsamado de su padre— sino la ciudad de Tim Healy, el polícastro oportunista que Joyce ataca en su polémica juvenil. Aun ahora, en su testamento literario, no puede olvidar esa palabra de ortografía fatal —“*hesitancy*”— que demostró la falsedad de una carta que acusaba a Parnell de los asesinatos de Phoenix Park. Sin embargo, si el arco iris ha de brillar, si Finn se levanta de nuevo, si el Fénix va a renacer de sus cenizas, los pecados de antaño deben olvidarse. Entre tanto el parque, con su adecuada “serpentina” (el estanque), se convierte en el jardín del Edén, y por la exhibición que Earwicker hace de sí mismo resulta “*the hubbub caused in Edenborough*”.

“En el sueño —confiesa un conocedor, Thomas de Quincey (1785-1859)—, acaso bajo la acción de algún conflicto íntimo que estalla en ese momento en la conciencia del dormido de media noche —pero que se borra en la memoria cuando todo ha terminado—, cada hijo de nuestra misteriosa raza efectúa por sí mismo esa traición que es la caída original.” Aunque la naturaleza exacta del pecado original de Earwicker —como la de la Albertina de Proust— sea incierta, su conducta ha sido concebida para que despierte las más negras sospechas, y sus pensamientos nocturnos están dominados por un sentimiento de culpa. “*We’ve heard it aye since songdom was gemurmal.*” *Finnegans Wake* está nublado por lo que podemos llamar brevemente “*cultic twalette*”.²¹ Tom Sawyer y Huck Finn, antes de que el libro termine con ellos, han rebasado en mucho los límites de las pesadas travesuras juveniles. Al denunciar la depravación a la niñez, Joyce lleva el “*Mark Time’s Finist Joke*” demasiado lejos —mucho más que la “visión general del mal” de Henry James (1843-1916)—. Los males siempre tienen nombre: en Joyce todo lo tiene. Todos nacen y encuentran justificación en las condiciones de la psicología del sueño, y le ofrecen una magnífica oportunidad para vengarse de sus censores; pero no deben inducirnos al error de interpretar la situación con demasiado pesimismo.

Las imágenes latentes de homosexualidad y de incesto, por más cercanas a la superficie que estén, hay que mantenerlas en un nivel subliminal freudiano o sublimarlas al plano del mito primitivo. Joyce, a la luz de la antropología y de la psicología, hace

derivar de la sexualidad las instituciones sociales de la familia y las relaciones humanas. Puede, en verdad, existir un simbolismo en un nivel todavía más bajo del que hemos podido explorar, en el que los personajes sean órganos corporales y la acción pura fisiología. Sin embargo, los símbolos elementales que representan al hombre y la mujer son los de Freud: una casa y una masa de agua. Freud afirma que el abandono en el agua es un elemento común en las leyendas del nacimiento y en los mitos de la natividad de un héroe: Moisés y los juncos, Finn y el salmón. Los temas folclóricos de raptos y de fugas disfrazan los remordimientos del dormido hacia su paciente y sufrida esposa, hacia su hija idolatrada y hacia sus hijos rivales. La forma en que Joyce trata estos motivos es, sin embargo, más teológica que psicoanalítica. Las relaciones entre sus personajes, en un escenario burlesco, recuerdan vagamente las intrigas de la Comedia Nueva de la época de Menandro (siglo IV a. C.), pero de un modo más preciso los casos de conciencia que estudian los jesuitas. Es clásico y católico en su visión de la naturaleza humana; su *"craft ebbing"* en su bien conocido intento de descubrir la corrupción de la madurez desde la inocencia de la infancia, *"yung and easily freudened"*, en sus mal intencionadas intrusiones en el círculo sagrado de la familia: *"the nice little smellar squalls in his crydle what the dirty old bigger 'll be squealing through his coughin..."*

El pecado imperdonable del héroe de Nathaniel Hawthorne, Ethan Brand, el orgullo intelectual que impide al artista mantener relaciones con el mundo, es expiado duramente por el H. C. Earwicker de Joyce. La responsabilidad que empieza en el sueño acaba por caer sobre sus espaldas, porque toda la humanidad no es más que una familia infeliz, y él es el *paterfamilias*. Su caso es *"Der Fall Adams"*. Es el verdadero genio de la paternidad, a quien Esteban Dédalo buscaba en vano. Pero fue un joven el que escribió *El artista adolescente; Ulises* fue escrito cuando Joyce tenía la edad de Bloom, y ahora el autor y el protagonista de *Finnegans Wake* tienen ambos "alrededor de cincuenta". Después de todo, el apellido de Esteban es Dédalo y está convertido en un hombre de familia. Rotos todos los demás vínculos, el desterrado, acercándose a la vejez, se apega más a su familia. El padre siente por su hija esos lazos especiales que antaño unían la madre al hijo: el *"sonhusband"* (hijo-marido) busca a la *"daughterwife"* (hija-esposa). A sus propios hijos lega el feudo entre el artista y la ciudad. En sus tareas de Dédalo ha llegado a establecer un acuerdo de trabajo: con *Finnegans Wake* el artista se retira al interior de su obra. La búsqueda de un padre, que preocupó a Dostoievski en *El adolescente*, llega a una trágica conclusión en el parricidio de *Los hermanos Karamazov*. Joyce prefiere el artificio de un final feliz: cuando Ícaro descubre que lleva a Dédalo dentro de sí mismo, empieza a reconstruir su ciudad natal, piedra por piedra.

Cara a cara con la realidad de la experiencia, forjando la conciencia increada de su raza, la nueva actitud paternal de Joyce hacia Irlanda es la actitud de Earwicker hacia sus hijos. Los mellizos son todavía niños de ojos azules, que duermen en su cuna el sueño de los justos, despertando sobresaltados cuando el *"nightmail"* se oye en la distancia matinal, calmados sus temores infantiles por una palabra de su padre. *"Sonly all in your imagination, dim. Poor little brittle magic nation, dim of mind."* Por una impresionante serie de amplificaciones los "Jiminy" (*Gemini*), Jerry y Kevin, se

transforman en los titánicos contendientes Shem y Shaun. Los dos se parecen a su padre, con el que ambos pueden igualarse. Encarnan también la especie humana, pero la humanidad en conflicto consigo misma, representación joyciana del dualismo de Bruno. Su contraposición, cuando “*joustle for that sonneplace*” en diferentes planos y bajo numerosos disfraces, da al libro su fuerza dinámica. Cuando son el réprobo Caín y el amado Abel, son los verdaderos hijos de nuestros primeros padres. Cuando son Jacob y Esaú, sus rasgos son los que Thomas Mann ha trazado en su *Historia de Jacob*, y su padre es el padre del movimiento de la independencia irlandesa (el “Home Rule”), Isaac Butt. Un apellido que su consonancia permite invocar con facilidad, John Jameson, es un poderoso símbolo de esta nada santa trinidad.

Para Joyce es una variación fácil pasar de Shem a Seumas, y de Seumas a James, y no hay duda de que el interés autobiográfico del libro está centrado en este personaje, la oveja negra de la familia. En más de un pasaje Joyce parece que está a punto de anunciar —en un lenguaje escurridizo, por supuesto— que él es Shem: “*Immi ammi Semmi*”. “*My shemblable! My freer!*”, exclama imitando el apóstrofe de Baudelaire al “hipócrita lector”. En otras partes Shem está ligado verbalmente a Dédalo. El epíteto que lo caracteriza, recuerdo de un famoso melodrama victoriano sobre un falsario de la buena sociedad, Sir Charles Young (*Jim the Penman*) da a entender que Shem es un hombre de letras. Es el borroneador medio loco o —según la expresión que Joyce tomó de la película de Frank Capra, *Mr. Deeds goes to town*— “the pixillated doodler”. Parece que, experimentando en su infancia, trató una vez de utilizar su propio excremento como tinta. Sus hábitos literarios se catalogan con el lenguaje despiadado de la más dura experiencia. La descripción de su casa —“el Tintero Espectral”— es una parodia implacable del naturalismo. “*Lowness*” (bajeza) es la nota principal de su carácter; denunciado constantemente por impío o por falta de patriotismo, o sermoneado por su orgulloso “*doblinganger*”. En resumen, Shem es un retrato cruel e irónico del artista. “*Do you hold yourself then for some god in the manger, Shehohem, that you will neither serve nor let serve, pray nor let pray?*”

Shaun (Sean), a diferencia de su “*cerebrated brother*”, es tratado con el debido respeto. Desde su infancia los naipes predijeron que llegaría al Senado (Seanad), que haría fortuna en América o que alcanzaría un alto puesto eclesiástico. Shaun brilla sobre todo como Juan, el “*wideheaded boy*”, el “*Embrassador-at-Large*”, pronunciando un sermón de Cuaresma increíblemente blasfemo a una congregación de 29 señoritas. Su epíteto —“*the Post*” (el Correo)— da a entender, entre otras cosas, que es un hombre de acción, “*Jno Citizen*”. Su lucha con el sentimental, “*Jas Pagan*”, está expuesta puntualmente en una fábula de Esopo que Joyce ha convertido en una parábola del espacio y el tiempo, atribuyendo a la cigarra y a la hormiga las mentalidades respectivas de *Verstand* y *Vernunft*. “*For if sciencium (what's what) can mute uns nought, 'a thought, abought the Great Sommboddy wiht- in the Omniboss, perhaps an artsaccord (hoot's hoot) might sing ums tumtim abutt the Littel Newbuddies that ring his panch.*” Ésta no es la filosofía del éxito. Habiendo “*jingled through a jungle of love and debts and jangled through a jumble of life in doubts*”, la “*Gracehoper*” es humillada por la

sabiduría del mundo de la “*Ondt*”. Pero el artista, “*hoppy on akkant of his joyicity*”, tiene la última palabra y confunde a la filestea en una ágil serie de pareados antitéticos:

*I pick up your reproof, the horsegift of a friend,
For the prize of your save is the price of my spend[...]
Your genus its worldwide, your spacest sublime!
But, Holy Saltmartin, why can't you beat time?*

Admito tus reproches, regalo de un amigo,
el premio que tú guardas lo llevo yo conmigo...
¡Tu raza llena al mundo, tu espacio es por demás!
¿Mas cuándo, santo cielo, al tiempo vencerás?

Si todos los hombres son hermanos, entonces su estado natural es la guerra fratricida. Las batallas decisivas de *Finnegans Wake* —acaso sin más razón que un mal cromó o un juego de palabras todavía peor— son las de la Guerra de Crimea. El nombre mismo de Inkerman es un talismán para Joyce. La historia de un cierto Buckley, que mató a un general ruso, se mezcla misteriosamente a las habladurías relativas al crimen de Earwicker. Las andanzas históricas de un héroe secundario, el teniente de navío Buckley, del barco de guerra *Miranda*, que ganó la Cruz de Victoria por haber incendiado los almacenes cosacos durante el sitio de Sebastopol, no parece justificar tantos cuchicheos y sonrisas. El último gobernador general de Irlanda, Donal Buckley (“Don Gouverneur Buckley”), apenas merece una atención mayor. La historia nos ofrece un personaje algo más interesante en la persona del capitán Nolan, del 15º Regimiento de Húsares, inmortalizado por un verso de Tennyson: “*Some one had blunder' d*”. Pagó esta grave falta con la vida después que, por un acto de insubordinación, dirigió hacia donde no debía la carga de la brigada ligera; pero en *La invasión de Crimea*, de Kinglake, se lee que el cadáver siguió corriendo a caballo y gritando. También se lee ahí de una carta a la madre de Nolan, que llevó consigo uno de sus amigos durante toda la batalla de Balaklava. ¿Es ésta lo que Joyce llama “*untitled mamafesta*”? *Nolens volens*, “brigadier-general Nolan” expresa el *non serviam* del poeta rebelde, mientras que el “bucanero-almirante Browne” reafirma el *sí* eterno de su complaciente mellizo.

Es el viejo problema de lo uno y de lo múltiple. El general ruso alias “General Jinglesome”, alias “Mr. Jinglejoys”, puede muy bien ser Shem, cuyos escritos son caviar para el gusto del general. Buckley —pronunciado algo así como la expresión gaélica *bouchalleen bawn* (muchacho de cabellos rubios)— puede también ser Shaun, representante de la joven Irlanda. “*Penman*” y “*Post*”, estén en el campo de batalla o en el cuarto de juego de los niños, son “el que escribe” y “el que lleva los mensajes”. Sus epítetos —además de su obvia significación fálica— están más íntimamente ligados. Conectan a los mellizos diabólicos con el asunto de la carta, la carta perdida que venía de otro mundo y a la que han sido confiados tantos secretos del libro. Puede haber sido una misiva ordinaria, con noticias de una boda o de un entierro y otras cuestiones de familia, dirigida a Annie por una dama semiculta llamada Maggie, de Boston (Massachusetts), que apareció en un montón de estiércol y que cayó bajo las patas de la gallina de un vecino. No es remoto que también pueda ser lo que se llama en Inglaterra *French letter* y

en Francia se conoce como *capote anglaise*. Puede, por otra parte, representar la profesión de las letras, el arte y el misterio de la literatura, desde el alfa hasta la omega. Puede resultar la inscripción en el muro, y sus tres X finales ser los jeroglíficos que esperan el examen de algún futuro Champollion. Annie no sabe qué pensar de todo esto: “*Every letter is a hard but yours sure it the hardest crux ever*”.

Obra difícil de dilucidar, evidentemente, aunque no de diversa naturaleza que los experimentos de otros escritores. Ni más híbrido que los cinco libros de François Rabelais (1494?-1553) ni —para buscar una analogía anglo-irlandesa— más discursivo que Lawrence Sterne (1713-1768). “Nada extraño está destinado a perdurar”, advirtió en 1776 el Dr. Johnson a los amantes de novedades literarias. “*Tristram Shandy* no perduró.” La obra de Joyce —cosa sorprendente y alentadora— tiene muchas analogías con este género. El fénix es un pájaro raro, pero su especie no se extingue nunca. La categoría de los libros inclasificables es bien conocida, especialmente en la literatura inglesa. *Finnegans Wake* está en el mismo anaquel que *La anatomía de la absurdidad* de Thomas Nashe (1567-1601), el *Don Juan* de Lord Byron (1788-1824), el *Sartor Resartus*, de Thomas Carlyle (1795-1881) *Moby Dick*, de Herman Melville (1819-1891) y *La rama dorada*, de James G. Frazer (1854-1941). Si buscamos antecedentes al modo de Joyce nos acercamos a la inimitable versión de la tragedia de Hero y Leandro, contada por Nashe en términos de la rivalidad de las pesquerías de arenque de Yarmouth y Lowestoft. La invención *ad hoc* de un estilo poligloto fue realizada en el siglo xv por la escuela macarrónica. Y muy probablemente un compatriota de Joyce, algún monje retórico y caprichoso del siglo xi, compuso la *Hisperica Famina* —curiosa miscelánea de himnos acrósticos, tablas pitagóricas y descripciones preciosistas de objetos ordinarios— en el vocabulario más oscuro que podían contener los glosarios latinos de la época.

Pero, del principio al fin, es el otro gran prosista de Dublín el que ha dejado su marca en casi todas las páginas del libro de Joyce. Swift —que nació el mismo año que Vico y murió de idéntica enfermedad: demencia senil— preside asimismo sobre la mitología de *Finnegans Wake*. Oscila de una a otra, entre las “*sosie sesthers*”, Stella y Vanessa. Su voz inconfundible se oye cuando menos se le espera, burlándose de Esther Johnson en un tono tan agudo como el de *Words upon the Window-pane*, de Yeats. El nombre predilecto que le da, “Ppt”, es el nombre que le da al padre la hija, y que le da una niña a su muñeca. El grito del “whippoorwill” australiano —“more pork”— se transforma en “Moor Park”, la finca de Sir William Temple, en donde Swift sufrió sus primeras humillaciones. Shem, el vocero de Joyce, puede sin duda identificarse con Swift: los dos son consustanciales en “Mr. O’Shem, el Pañero”. Y el deán de san Patricio es a la vez un modelo y un tema. No hay más que recordar los juegos de palabras, las juglerías y los *pastiches* que llenan sus misceláneas, los *clichés* de la *Polite Conversation* cuidadosamente reproducidos, el “pequeño idioma” del *Journal to Stella*, o la carta al Dr. Sheridan, que parece estar en inglés y se lee como latín.

El *Tale of a Tub* podría ser narrado por Shem y Shaun. El diálogo entre la araña y la abeja en *The Battle of the Books* podría redactarse en la lengua de las calles de Dublín. La *Modest Proposal* es realmente modesta cuando se la compara con algunas

sugerencias de Joyce. La gente menuda de Lilibut, las rudas criaturas de Brobdingnag y los bufones sabios de Lagado viven de nuevo en *Finnegans Wake*. Además de los malos sueños, las mistificaciones y las mascaradas, además de la fascinación que sobre ambos ejerce el lenguaje, Joyce y Swift tienen de común el dominio del estilo y una imaginación indomable, dispuesta a tomar en serio todo lo trivial y a trivializar muchas cosas serias. Uno y otro tienen el oído sensible a las disonancias, un olfato fino para lo sucio, una aguda percepción de las incongruencias, el mismo rigor deshumanizado para llegar a una meta, la misma impertérrita familiaridad para revelar los detalles, la misma mezcla extraña de sentimentalidad misantrópica y de indiferencia humanitaria. Puede decirse —y con frecuencia se ha dicho— que la mayoría de los artistas proyectan hacia la superficie del mundo exterior sus conflictos internos y sus íntimas frustraciones. Pero ¿de qué otros escritores ingleses puede decirse que sus conflictos fueron tan violentos, sus frustraciones tan amargas y sus proyecciones tan deslumbrantes y de tan gran alcance?

¹ Llamamiento como el de las patrullas de policía: “Que todo el mundo baje.” *Downs to dayne*: *dawn* (amanecer), *day* (día), *dine* (comer). *Array! Surrection*: *resurrection*. *The wohld bludyn world*: the whole bloody world: todo el condenado mundo. *Eireweker*: *Ere a week*, *Eire*, *Carwig*, *Earwicker*. *O rally*: *rally* (reunirse), *O’Reilly* (nombre irlandés). *Phlenxty*: *plenty* (bastantes), *phenyx* (fénix). De los siguientes nombres de agencias internacionales de información, se reconocen *Taes*, *Havas*, *Reuter*. *The smog is oflting*; the fog (niebla) *is lifting* (levantarse), pero también: *smug* (atildado), *mog* (vaso), *loft* (en las alturas). *Piers’ aube*: *Peter* (Pedro), *peer* (par), *pier* (muelle). *Aube* (alba, en francés).

² *Funferal* telescopia *funeral* y *fun for all* (diversión para todos), y *fun* (chiste) y *feral* (salvaje).

³ *Nonday*: *non day*, *noonday* (mediodía), *monday* (lunes). *Newseryreel* telescopia *nursery* (cuarto de los niños) y *newsreel* (noticiero).

⁴ *Burrus* (del italiano *burro*): mantequilla. *Caseous* (de caseína): queso.

⁵ *A trying thirstay mournin*. Estado de la mañana siguiente del borracho. *Trying* (pesada); *thirstay* (de *thursday*: jueves; y *thirst*: sed); *mournin* (de *morning*: mañana, y *mourn*: lamentarse).

⁶ *Museyroom* telescopia *museum* y *nursery room*.

⁷ *Coincidance* deforma *coincidence* con *dance* (baile). *Reamalgamerge* combina *amalgamate* con *merge* (sumergir, absorberse).

⁸ “A human pest cycling (pist!) and recycling (past!)”, *Pest* (peste, en el sentido de persona enfadosa); *cycling* y *recycling* (de ciclo y bicicleta: pasa el ciclo y bicicletea); *pist!*, onomatopéyico que indica rapidez; *past!* (pasó, pasado). Alusión a los ciclos de Vico y el paso de la humanidad por ellos.

⁹ *Vicociclotometer*: aparato para medir los ciclos de Vico. *Vicious cycles*: sobre la expresión *círculos viciosos*: aquí *ciclos vicosos*.

¹⁰ “From tomtittot to teetootomtotalitarian.” Desde la infancia hasta la edad madura. *Tomtittot*: *thumb* (pulgar), *totter* (bambolearse). *Teetootomtotalitarian*: *Teeter* (balancearse), *too* (también), *teetotaler* (abstemio), *tom* (soldado), *totalitarian* (totalitario).

¹¹ “A fadograph of a yestern scene.” *Fadograph* telescopia *photograph* (fotografía) y *fade* (decolorarse). *Yestern* telescopia *yester* (de ayer, del pasado) y *western* (del oeste, famoso por sus vaqueros).

¹² *Oystrygods* telese copia *ostrogodos*, *ostiones* y *dioses*. *Fishygods* telescopía *visigodos*, *pescado* (*fish*) y *dioses* (*gods*).

¹³ *Astoneaged* telescopia *astonished* (admirado) y *stone age* (edad de piedra).

¹⁴ “We’ve our day at triv and quad and writ our bit as intermidgets.” “Pasamos nuestro día en el trivium y el cuadrivium (términos antiguos para designar las materias de los primeros estudios) y escribimos algo en el intermedio.” *Day* vale por día y por *deux* (dos, en francés) para el juego de palabras *deux*, *triv*, *quad*. *Intermidgets* telescopia *intermediate* y *midget* (enano y niño inquieto).

¹⁵ “Somos de nuevo como niños en un mundo rehecho o como la gallina del cuento empezamos del principio.” *Once amore* combina *once more* (una vez más) con *amore* (amor, en italiano).

¹⁶ “Sus aclimataciones y sus matrimonios y sus entierros y sus selecciones naturales.”

¹⁷ “Estallatrueno, violaciones, disolución y providencialidad.”

¹⁸ “Huevo que se abre, huevo que se mezcla, huevo que se entierra, y empolla como puedas.”

¹⁹ *Dyoublong*: *Dublín* y *you do belong* (a donde perteneces).

²⁰ “Christ Church varses Bellial”: la Iglesia de Cristo contra el diablo; pero también *Christ Church* (colegio de

Oxford) en competencia universitaria contra Balliol (otro colegio de Oxford). *Varses* vale como *versus* y *varsity* (contracción de Universidad), y *Bellial* vale *Belial* (diablo) y *Balliol* (colegio de Oxford fundado hacia 1263).

²¹ “Cultic twalette”, *toaleta cultista*, burlesco por *Celtic twilight* (el crepúsculo céltico).

2. EL LENGUAJE DEL CONDENADO

Pensar en Swift —dijo Thackeray— es como pensar en un imperio que se derrumba. Pensar en Joyce es como consagrar nuestros pensamientos a una ciudad enterrada. Hemos visto cómo, a lo largo de las etapas de su carrera, los anhelos de vuelo del joven Ícaro lo llevaron al laberinto subterráneo del añoso Dédalo. Vemos cómo su tema se amplía y cómo su estilo se oscurece. El protagonista de *El artista adolescente* es el autor mismo, el protagonista de *Ulises* es el hombre ordinario, y el de *Finnegans Wake* es la humanidad entera. El pasado que Joyce quiere volver a captar, entre las agonías de su pesadilla “*traumatúrgid*”,¹ no es un recuerdo personal sino una experiencia colectiva de la humanidad.

El túmulo funerario de su gigante dormido encierra una cápsula, un detonador de tiempo, enorme y heterogéneo. El subconsciente de A. C. Earwicker es la conciencia histórica de la raza humana. Así la cultura moderna, completando el ciclo de Vico, tiembla ante el trueno y regresa a la caverna... a la caverna de Platón, por el camino del purgatorio de san Patricio. Mientras las ruinas contemporáneas se amontonan sobre el suelo, buscamos refugio en el inframundo de las sombras homéricas, en los antros eternos del infierno de Dante, en las sombras pretéritas y el abismo temporal de Shakespeare, en los pasajes subterráneos de Sir Thomas Browne, en las grutas huecas bajo las rocas de Richard Wagner, en las fantásticas conejeras de Lewis Carroll, en el profundo pozo memorial de Henry James, en los corredores de la historia ideados por T. S. Eliot o en las *coulisses* y los abismos del pasado de Thomas Mann. Por fortuna, es fácil que un velorio irlandés supere a la triste ocasión de su existencia. He aquí a Joyce hablándose a sí mismo:

Sniffer of carrion, premature gravedigger, seecker of the nest of evil in the bosom of a good word, you, who sleep at our vigil and fast for our feast, you with your dislocated reason, have cutely foretold, a jophet in your own absence, by blind pornig upon your many scalds and burns and blisters, impetiginous sore and pustules, by the auspices of that raven cloud, your shade, and by the auguries of rooks in parlament, death with every disaster, the dynamatisation of colleagues, the reducing of records to ashes, the levelling of all customs by blazes, the return of a lot of sweettempered gunpowdered didst unto dudst but it never stphruck your mudhead's obtundity (O hell, here comes our funeral! O pest, I'll miss the post!) that the more carrots you chop, the more turnips you slit, the more murphies you peel, the more onions you cry over, the more bullbeef you butcher, the more mutton you cracker hack, the more potherbs you pound, the fiercer the fire and the longer your spoon and the harder you gruel with more grease to your elbow the merrier fumes your new Irish stew.²

El paréntesis es el grito de desesperación de un gran escritor que llega demasiado tarde. En la época de los Tuatha De Danaan —tribu que salió de Grecia para colonizar Irlanda y que fue rechazada hacia las colinas por las posteriores conquistas célticas— habría podido ser el Dagda, su poeta, sacerdote y rey, cuya arpa encantaba a todos sus oyentes y cuyo apetito sólo calmaba un número, no revelado, de platos de sopa. En una época en que se bombardea a las universidades y se queman los libros, la confiscación de la edición inglesa de *Ulises* por la Administración de Correos de Nueva York es un

anuncio del “*levelling of all customs bly blazes*”.³ El último de los bardos, desterrado hace mucho y casi ciego, Shem, menea un caldero mágico en las exequias fúnebres de la civilización. Su *potpourri* internacional ha sido preparado según una receta irlandesa y contiene un poco de todo lo que ha leído u oído. *Ulises* está condimentado con los mismos ingredientes, pero *Finnegans Wake* es un guiso mucho más rico. Los viejos temas del artista y la ciudad se combinan en la persona del albañil mítico, del constructor de ciudades. Dublín es ahora el sitio en donde tiene asiento la historia. En un supremo esfuerzo, el artífice trata de crear su propio idioma.

El fallado instinto filial impulsa todavía a Joyce en busca de algún padrino intelectual; olvida a Homero por el erudito que —a fuerza de sutilezas— acabó con Homero, rebasa la autoridad de santo Tomás para llegar al escepticismo de Bruno, y va más allá de la visión inmediata de Shakespeare para caer en la fría objetividad de Swift.

Si el poeta es un creador, el prosista es *altus prosator* —según la expresión latina de un venerable himno irlandés atribuido a Santa Colomba—, “el sublime engendrador”. Cuando el hijo se transforma en padre, deja de ser discípulo para convertirse en rival.

Como el “*Great Shapessphere*”⁴ se equipara a Dios y rivaliza con la naturaleza. La nota de expatriación que Esteban Dédalo pudo oír en Shakespeare es ahora más desafiante. La forma en que fue recibido el *Ulises* hizo mayor el distanciamiento entre Joyce e Irlanda o cualquier otro país de lengua inglesa. En *Finnegans Wake* lanza una mirada condolidada a “*his usylesly unreadable Blue Book of Eccles*”.⁵ Hay momentos de repentina sinceridad en que duda de su misión y se pregunta a sí mismo: “*Was liffe worth leaving?*”⁶ O a la inversa, “a la Enrique IV”, en “*Was Parish worth thetette mess*”.⁷ Al dirigirse a su amigo John Sullivan, cuya notable voz de tenor era más apreciada en el extranjero que en su país, lo hizo como “un escritor desterrado a un cantante desterrado”. Tal apatía de parte del público y tan escaso discernimiento crítico, unidos a la actitud intolerable de los editores y los censores, reforzaron visiblemente su manía de persecución. “Mil cuidados y unas cuantas penas —se lamenta el río— y ¿hay alguien que me comprenda?”

Como Joyce vivía para escribir, aunque nunca escribió para vivir, continuó escribiendo para sí mismo, con un desprecio casi paranoico de cualquier otro lector. No hay duda de que los autores de la llamada *Exagmination*, más que un auditorio, eran una *claque*, como el grupo de amigos de Victor Hugo la noche del estreno de *Hernani*. Pero ese desprecio de Joyce reaccionaba con extraordinaria sensibilidad a la menor muestra exterior de interés por su obra. Cuentan sus amigos que ensombreció el último año de su vida la indiferencia con que fue acogido *Finnegans Wake* —como si hubiese sido posible otra cosa—. Esta indiferencia era tan natural como su decepción. Lo que no era natural es que haya cultivado ambas durante 17 años “con una meticulosidad que rayaba en la locura”. Acabó por considerar su “obra en marcha” como “*that letter selfpenned to one’s other, that neverperfect ever planned*”.⁸ Ser un escritor en esas circunstancias hubiese sido para Shakespeare “una muerte muda”; para la gárrula Gertrude Stein (1874-1946),

compañera de Joyce en París, significaba una ocasión de estar “solo con la lengua inglesa”. Para Joyce el destierro significaba un renovado silencio y, bajo la protección de la ley de la Defensa del Reino (*Defense of the Realm Act*), una nueva argucia diabólica: “*Mum’s for’s maxim, ban’s for’s book and Dodgesome Dora for hedgehung sheolmastreet*”.⁹

El silencio detrás de *Finnegans Wake*, como el silencio que predicó Carlyle en 40 volúmenes, es una especie de oráculo que necesita comentario. Abandonada toda esperanza de comunicación directa, Joyce concentró sus esfuerzos en la expresión simbólica. “En un símbolo algo se oculta y algo se revela —decía el Dr. Teufelsdröckh, el oráculo de Carlyle—, y, en consecuencia, obrando conjuntamente el Silencio y la Palabra, se obtiene un doble significado.” Pero esta reforzada significación apenas sería comprensible para aquellos cuya paciencia no entusiasme la dicción metafórica de la época heroica que define Vico. Decir que el estilo de Joyce es demasiado trabajado es decir muy poco. Ningún escritor, ni el mismo Flaubert, ha dado pruebas tan evidentes de su culto por el estilo. El Santo Grial de Joyce, la *dive bouteille*, es el tintero de Shem. Por él abandonó su religión y su ciudad y por él las recuperará. Acaso la disciplina y la tradición de la literatura compensan el desarraigo de su vida. “*Suffoclose! Shikespower! Seudodanto! Anonymoses!*”,¹⁰ exclama llevado por su propia ingenuidad. Se ha identificado con los escritores más grandes; ha resumido el desarrollo de la prosa inglesa; ahora va a sintetizar su propio lenguaje.

El inglés fue sólo un modo de expresión adquirido por el artista adolescente. El latín era un idioma escolar y eclesiástico. El gaélico fue una de las redes de las que Esteban logró escapar. Dando cursos de inglés y de otras lenguas extranjeras, en la Babel cosmopolita de las Escuelas Berlitz, logró capear los duros años de Trieste y de Zurich. Para crear su lenguaje sintético, Joyce tuvo que deformar, si no repudiar, la lengua de Shakespeare y de Swift; tuvo que conservar las entonaciones hieréticas de la liturgia, provocar los entusiasmos de un movimiento literario y reverberar con el humor poligloto de un lingüista profesional. Para cumplir con estas condiciones, tenía que llegar a lo que I. A. Richards llama una ruptura de la poesía y la fe: tenía que ser un “sanscreed”.¹¹ Durante el episodio en el periódico, Joyce cita en el *Ulyses* un magnífico ejemplo de elocuencia patriótica, comparando la condición de los judíos bajo los Faraones a la de Irlanda dentro del Imperio Británico. “¿Por qué no queréis, judíos, aceptar nuestra cultura, nuestra religión y nuestra lengua?” pregunta a Moisés el Gran Sacerdote. La respuesta, cuando Joyce mismo la declama —a pesar de las imperfecciones de una grabación acústica—, es su apología de la vida nómada del escritor desterrado. Su expatriación es un éxodo, una liberación de la esclavitud. El que sufre la maldición es el que traerá el Verbo:

—Sin embargo, señoras y señores, si el joven Moisés hubiera prestado atención y aceptado esa visión de la vida, si hubiera inclinado su cabeza, inclinado su voluntad e inclinado su espíritu ante esa arrogante admonición, nunca habría sacado al pueblo elegido de su mansión de esclavitud ni seguido la columna de nubes durante el día. No hubiera nunca hablado con el Eterno entre relámpagos en la cumbre del monte Sinaí,

ni hubiera descendido nunca con la luz de la inspiración brillando en su semblante, ni las tablas de la ley en sus brazos, esculpidas en la lengua de los condenados.

San Patricio que, a su vez, permaneció 40 días en una montaña, ayunando y rezando por la conversión de Irlanda, está al lado de Moisés entre los dignatarios de *Finnegans Wake*. Aquí la relación implícita entre los irlandeses y los israelitas es la que une a Esteban y a Bloom, al artista y al profeta. La inspiración, en el sentido más trascendental de la palabra, mantiene unidos los dos términos de la comparación. Una obra de arte puede, según esta doctrina de misticismo estético profesada con tanta devoción por Joyce, considerarse como una especie de experiencia religiosa. Sus primeros bosquejos literarios fueron epifanías y la elección de su carrera de escritor fue una especie de ordenación. La obra de su madurez cae también dentro de las normas católicas: como lo ha observado Valery Larbaud, está más cerca de la casuística de los jesuitas que del naturalismo francés.

Y si el naturalismo de Joyce parece brotar del confesonario, no puede escapársenos que su simbolismo tiene hondas raíces en el sacramento de la misa. La misa negra de *Ulises* viene después del *confiteor* de *El artista adolescente*. El héroe de *Finnegans Wake*, transformado en un jugador de cricket llamado “Hosty”, está de nuevo unido al cuerpo de Cristo. “*How culious an epiphany!*”¹² La Iglesia es bastante amplia para tocar los extremos de la confesión y del misterio, al igual que la cruda franqueza y la trabajada oscuridad con que, alternativamente, se expresaba Joyce. Conforme crece la estatura del artista deja de ser un visionario para convertirse en un demiurgo, que no espera revelaciones sino que las prepara. Con una posibilidad del equívoco que sólo pertenece a los dioses, revela y oculta, mistifica o evidencia, fabrica mitos y forja palabras.

Las palabras son la materia con que está hecho el sueño de Earwicker. Los claroscuros más sombríos de la conciencia, los sobresaltos de la mente soñolienta, las etapas entre el sueño y la vigilia —si no es por Proust— nunca habían sido expresados con tanta agudeza como por Joyce. Pero su técnica va siempre adelante de su psicología. A pesar de todas sus deformaciones y parodias, *Finnegans Wake* respeta las convenciones literarias. Se desborda de *ad libitums*, de confidencias que no vienen al caso y de intencionados murmullos de escena. De cuando en cuando se detiene para hacer una defensa de sí mismo, para atacar a la censura o para burlarse de los posibles comentadores. Menciona el título de trabajo, incluye trozos como *The Holy Office* y *Gas from a Burner*; discute con toda libertad la supresión de *Dublineses*. Contiene un rápido resumen del *Ulises* y aun la carta que dirigió al autor un lector descontento. En respuesta a los frecuentes llamados telegráficos del autor a sus lectores “*abcdminded*”¹³ (“... *stop, please stop, do please stop, and O do please stop respectively...*”) puntúan, periódicamente, el torrente de su soliloquio. Estos *obiter dicta* no pueden llegar a encontrarse, sin exceder lo plausible, dentro del cerebro estúpido de un cantinero que ronca. Ningún psicoanalista sería capaz de explicar la marea enciclopédica de las visiones de Earwicker o las propiedades acústicas de todo lo que teje su sueño.

Lo más extraño de esta visión onírica es que carece de imágenes visuales. Conforme la

luz se extingue la imaginación de Joyce se concentra toda ella en el “oído de la imaginación”. Aunque nos ofrece un *verbivocovisual presentment* no es fácil visualizar a Mookse o a Gripes como tener una impresión precisa de “*slithy tove*” o de un “*mome rath*”. “¡Abre el tubo de Eustaquio!” es el prudente consejo que nos da. Cuando nos promete una visión de Dublín, nos pide que escuchemos: “¡Hus! ¡Precaución! ¡Ecolandia!” La isla está llena de ruidos. Poco a poco, después que nos acostumbramos a la oscuridad, reconocemos voces familiares. En medio de la “jerga pedantesca”, y de los “balbuceos infantiles”, y de las “ternuras juveniles”, y de “chismorreos de viejas”, reconocemos a Earwicker gracias a su tartamudeo intermitente y a su “hipo catastrófico”. Generalmente se debate en un turbión de dialectos y de documentos: inglés macarrónico, *slang* norteamericano, latín vulgar, responsos litúrgicos, frases legales, fórmulas publicitarias, y adivinanzas y enigmas. La radio trae a esta confusión de lenguas una continuidad espasmódica, comparable a la influencia del cine en el *Ulises*. El altoparlante y sus anuncios de ventas de ocasión y de revoluciones, sus vibrantes selecciones de música escogida y sus diálogos y chistes prefabricados, su combinación de los mecanismos de Dédalo y una estática ciega, es el medio en que se teje *Finnegans Wake*. Con la ayuda de un “*tolvtubular high fidelity daildialler*” captamos el programa radiado desde Howth Castle, “*Haveth Childers Everywhere*”.

Todos los que han oído el impresionante disco grabado por Joyce de un trozo de “*Anna Livia Purabelle*” estarán de acuerdo en que la mejor introducción para este libro es oír a su autor leerlo en voz alta. Y, sin embargo, la pronunciación expresiva del autor no puede contener todas las inflexiones, a menos de que se complete con la presencia del texto. Si alguna vez Joyce toma en cuenta los ojos, son los ojos del lector. Una lectura completa tiene que ser a la vez oral y literal, “sinóptica en la palabra”, dividiendo nuestra atención entre las imágenes vocales y las verbales. A Joyce le interesa tanto el sonido de una palabra como su apariencia en la página impresa. En una especie de estudio anatómico del alfabeto, cuando nos dice “*how hard a thing it is to mpe mporn a gentlerman*”,¹⁴ nos recuerda que, como “beta” equivale a la V en griego moderno, B debe indicarse por un “mu” y un “pi”. Cuando habla de sus días escolares, su libro adquiere por un momento el aspecto de un libro de texto. Una serie de notas marginales, en mayúsculas llamativas, expone la terminología de Vico. Otra serie, en cursivas aparentes, delata las opiniones de Joyce. Las notas al pie de la página son escolios infantiles. “*Traduced into jingish janglage for the nusances of dolphins born*”¹⁵ recuerda el *in usum Delphini* de las bien conocidas ediciones expurgadas de los clásicos. Un diagrama geométrico demuestra que un triángulo en forma de delta, marcado con las letras *A L P*, es equivalente a otro, o la madre a la hija. Una nariz poco decente y dos tibias cruzadas, hechas con trazos infantiles al fin del capítulo, son el menos abstruso de los símbolos joycianos.

El lector impaciente, al que se le viene pidiendo que tenga cuidado con las trampas tipográficas y que esté atento a los ritmos subrepticios, puede acabar por creer que *Finnegans Wake* es un libro pesado. En realidad es un juego estupendo, de ningún modo

privado sino abierto para muchos, cada uno poniendo su parte, más divertido mientras sean más los jugadores. Este descubrimiento puede resultar desconcertante para el lector que tenga más bien un concepto serio del arte. Pero debe de comprender que el arte es un juego que —con la visión, la técnica y la originalidad que sean posibles— se propone hacer de los problemas de la vida y la muerte un motivo de goce. Para gozar de *Finnegans Wake* —apenas hay que insistir en ello— no hace falta ser omnisciente. Basta tener curiosidad por conocer la manera, verdaderamente excepcional, de escribir de Joyce y compenetrarse de sus preocupaciones personales. Enriquecen su obra tantos recursos de invención y de alusión que su efecto total es de una variedad infinita. Pero cuando analizamos esa variedad es fácil descubrir que depende de unos cuantos temas bien definidos y de un determinado número de procedimientos característicos. Millones de detalles minúsculos acaban por reducirse a un puñado de generalizaciones.

Precisamente sucede, por supuesto, lo contrario en el proceso de composición: toma los elementos simples y los elabora sin cesar. Escribir es fundamentalmente una oportunidad de reescribir, y la revisión es una forma de autocaricatura. Cada palabra del primer borrador es sometida a una serie de intencionadas exageraciones. Cada versión sucesiva, aun después de haber sido publicada, es un palimpsesto para enriquecimientos nuevos. No es difícil creer que la versión final de uno de los capítulos, publicado primero con el título de “Anna Livia Plurabelle”, le costó a Joyce más de 1600 horas de trabajo intensivo. Su “proceso de deformación y urdimbre” le permite enriquecer y condensar de una plumada; modificando una sola letra puede ampliar la órbita de una frase. Sumando todas las alternativas, en lugar de elegir y descartar, acaba con una de las mayores torturas del escritor: la indecisión entre varias formas de expresión. Y de paso, manda a paseo la economía. Como el principio de su método no es seleccionar sino acumular, sus lectores tienen rara vez la impresión de lo inevitable, que es la piedra de toque de un estilo más concentrado. Sus lectores viven en una sorpresa continua. Pero tarde o temprano sienten la limitación que expresó el Dr. Johnson (1709-1784) al comentar el primer ensayo de James Macpherson (1736-1796) por revivir el espíritu de Finn MacCool. “Señor, se puede escribir así eternamente si ponemos en ello toda nuestra inteligencia.”

La diferencia de tono entre el *Ulises* y *Finnegans Wake* la subraya el contraste entre los poemas homéricos y esa prodigiosa mistificación literaria, “*Makefearsome’s Ocean*”.¹⁶ El recurrir a los poemas de Ossian, lo mismo que el uso contrahecho de la palabra “*hesitancy*”, muestran un mayor acercamiento a la idea de falsificación. “*Jim the Pennam*” está forjando, sin descanso, la conciencia increada de su raza. Sus ideales de creación han encontrado su realización imprevista en “*an epical forged cheque on the public for his own private profit*”.¹⁷ Según parece sugerirlo Joyce, el artista —dios en su propio mundo— no vale más que un criminal en el mundo de los hombres. Las mejores imitaciones literarias de la vida son falsificaciones. Es inútil agregar que la única persona que tiene derecho de acusar a Joyce de ser “una impostura” es él mismo, y que su acusación no es más que un testimonio para establecer su propia sinceridad. Podrá

aparecer todo lo ininteligible que se quiera, pero no es nunca incoherente. Su lenguaje descansa en un dominio perfecto de las expresiones populares. Su hábito de generalización repentina se apoya en su habilidad para manejar, los refranes. Miren el “*bodily getup*” de Shem: “*all ears..., not a foot to stand on, a handful of thumbs..., a deaf heart, a loose liver..., a manroot of all evil...*”¹⁸

Al ampliar el campo de sus referencias, Joyce sabe que reduce nuestra capacidad de apreciación de su obra. Como la expresión rusa *po-russki* quiere decir “en ruso”, “*Paud the Russky*” es al mismo tiempo una apología y una explicación del intermedio macarrónico anglo-ruso sobre la guerra de Crimea. “*Pratschkats at their platschpails*”, expresión de las lavanderas a la orilla del Liffey, se pierde para el que ignora que *prachka* y *plach* equivalen en ruso a “lavandera” y “gritando”. Pero las palabras que entendemos deben enseñarnos que, no porque haya palabras que ignoramos, Joyce sea vago o borroso. Cuando somos capaces de apreciar todos sus matices, nos asombra su exactitud filológica y su rigor lógico. Con *Finnegans Wake* la exposición circular del *Ulises* llega a su conclusión, lógica, que no es en realidad ninguna conclusión. Una de las particularidades de lo que escribió en su última época es que cualquier trozo supone el conocimiento del resto de la obra. De manera que el que domina una página puede comprender todo el libro. La cuestión está en elegir un trozo en el que se pueda encontrar una brecha fácil. Para esta clase de ejercicio resultan reveladores y entretenidos una serie como los “*Tales Told of Shem and Shaun*”. “*When a part so ptee does duty for the holos we soon grow to use of an allforabit.*”

Un libro debe de tener principio, mitad y fin; pero un sueño puede ser una amalgama de mitades despreciadas. La primera página de *Finnegans Wake* es una exposición metódica de los temas, y las páginas siguientes aportan sus propias tautologías y *encores*. Pero el lector debe de esperar una digresión continua más que una narración consecutiva. En lugar de un índice puede fijar su posición utilizando un resumen esquemático de los diversos capítulos. El primer episodio de la primera parte es una invocación épica; el segundo nos cuenta, en los versos licenciosos de la “Balada de Persee O’Reilly”, el pecadillo de Earwicker; el tercero prolonga el chismorreo después de la hora de cerrar, y el cuarto nos lleva, con la debida solemnidad, al juicio. Los cuatro episodios están unidos por el tema de la caída de Earwicker. El quinto trata la cuestión de la carta de Anna. El sexto comprende 12 cuestiones principales y sus respuestas evasivas, y pasa revista al héroe (HCE), la heroína (ALP), su taberna (el “Bristol”), su ciudad (Dublín), el mozo (Joe), la criada (Kate), sus doce clientes (llamados indistintamente Murphys, Doyles o Sullivans), su hija (Isabel), la teoría de la historia (Vico), la teoría del amor (Swift), la teoría del tiempo y el espacio (ilustrada con la fábula de Shem: “the Mookse and the Gripes”) y la firma del autor (*Semus sumus!*). Shem es el villano del episodio siguiente, desenmascarado por su hermano mellizo en un debate alegórico entre Justius y Mercius. El ritmo del río, que empieza a oírse al final del séptimo episodio, está plenamente orquestado en el octavo con el impresionante coloquio de “Anna Livia Plurabelle”.

La segunda parte comprende cuatro episodios de mayor extensión, y lo mismo sucede con la tercera. Si es posible situar un sueño en un lugar definido, la primera parte sucede

en Phoenix Park y sus alrededores, la segunda en Chapelizod y la tercera en la colina de Howth. La segunda parte se inicia como el programa de una obra de teatro, *The Mime of Mick, Nick, and the Maggies*, con su reparto, juicio acerca de los personajes y una animada sinopsis. Cuando una tormenta pone fin a la diversión, la pequeña compañía se refugia en el libro de la niñez. El tercer episodio nos lleva en un viaje de descubrimiento con los clientes de la taberna de Earwicker como marineros vikingos. El cuarto recoge los rumores de la novela de Tristán e Iseo, a través de los oídos críticos del cuarteto de viejos (“Mamalujo”).

Después que el sereno da la hora, la tercera parte ofrece a Shaun la oportunidad de contarnos la fabula de “*The Ondt and the Gracehoper*”.¹⁹ Volvemos a encontrarlo en el segundo episodio pronunciando un sermón. Shaun, transformado en “*Yawn*” (bostezo), es digno hijo de su padre, y su “sueño-monólogo” nos lleva naturalmente a Earwicker, del mismo modo que Shem nos había llevado a su madre. El tercer episodio llega a su punto culminante con una lamentación en el túmulo del héroe. El cuarto es una evocación semidespierta de la casa dormida, y debe de estudiarse con cuidado por los indicios que contiene sobre la situación literal. La cuarta parte es una breve coda que anuncia el alba y completa la revolución del ciclo de Vico.

Si esta enumeración explica algo, parece más bien enfrentarnos con una especie de vodevil que con una novela. El diálogo sordomudo de una pareja de comedia prehistórica. “*Mutt and Jute*” se repite el día del juicio por “*Muta and Juva*” y nos presenta un divertimento por “*Buff and Taff*” en medio de la batalla de Sebastopol. Se vuelve sobre el escándalo sintetizado de Peaches y Daddy Browning, adaptado ahora a la fantasía de Earwicker. Un arenque rojo y otro y otros después, perseguidos en su sueño por el dormido, resultan ser una idea fija. Mientras los temas principales no desaparecen nunca del fondo del cuadro, el primer plano está lleno de alusiones circunstanciales. Entre uno y otro —donde se concentra generalmente el interés— la acción es oscura y caprichosa. Ansioso de oír una narración, poco encuentra el lector en el “meandertale”²⁰ de Joyce que compense sus esfuerzos. Descubrirá a san Miguel y a Satanás en el marco que cuelga en el muro de la alcoba de Earwicker, y a fuerza de razonar encontrará el Jardín del Edén en la cubierta de la chimenea estilo adelfiano de los hermanos Adam.

El penúltimo episodio es la descripción de un interior doméstico tan detallado como el inventario correspondiente de *Ulises*. El lector hallará una proporción mayor de simpatía en el más breve de los relatos de *Dublineses* que en todo *Finnegans Wake*.

Y encontrará que las opiniones disienten cuando se queje de haberse tomado un trabajo tan excesivo para un resultado tan pequeño. La riqueza del simbolismo de Joyce nos ayuda a soportar la realidad de la situación. Si se considera a *Finnegans Wake* por los vestigios que contiene de narración naturalista, no hay duda de que una noche pasada con Earwicker es cansada, insulsa y sin atractivo. Su acontecimiento más dramático, que figura bajo el nombre de una curiosa estatua infantil de Bruselas, ocurre cuando un niño moja su cama. Su desenlace es la interrupción del acto marital de Earwicker por el canto de un gallo, cuyo kikirikí, recordando el número mil, lo anuncia una serie de aliteraciones

en *k*. La pasión morbosa de Joyce hacia lo inerte y lo impreciso no pudo haberle sugerido un tema con menos incidentes. Ni hubiera podido tampoco, después de saquear la historia y despojar el lenguaje, imprimir en esos materiales tan ingratos mayor vivacidad y distinción. Desde lo alto de su imaginación olímpica hace que las trivialidades apenas dignas de mención de la rutina diaria y nocturna produzcan consecuencias que trastornan al mundo. La flatulencia de Earwicker produce el trueno de Vico. Los lectores prosaicos no perdonan tales ideas a un novelista o a un dramaturgo, aunque las aceptarían de un humorista y aun de un poeta. Sin embargo, al sintetizar la obra de Joyce hay que admitir que no son su fuerte las descripciones escénicas, ni la caracterización de los personajes, ni las demás cualidades del novelista. Su fuerza particular está en la especulación, la introspección y en una habilidad casi hiperestésica para reproducir las sensaciones. Estos atributos poéticos y sus realizaciones caen más bien dentro de la labor del poeta: combinaciones de armonías verbales y provocación de reacciones emocionales.

Joyce exige el mismo grado de absorción mental que John Donne (1572-1631) o William Butler Yeats (1865-1939). Si llegamos a ellos con el propósito de extraer un contenido esencial de las complicaciones formales, podemos quedar decepcionados. En el *Ulises* ambos —contenido y forma— tendían a fundirse. Cuando no lo logran es porque el autor se ha impuesto exigencias formales demasiado rígidas para realizarse sin perjudicar el desarrollo de la acción. El episodio de las Sirenas resulta demasiado morboso para ser una escena impresionante y está demasiado entrecortado por comentarios para ser una fuga auténtica. La solución radical de este dilema en *Finnegans Wake* consiste en subordinar el contenido a la forma: en desdeñar las sorpresas y las simpatías que suelen atraer en un libro al lector, en reducir la intriga a algunas superficialidades que pueden utilizarse fácilmente y en dar una autonomía absoluta a las palabras. Éstas son ahora materia expresiva, más bien que modos de expresión. Nada está más lejos de la falacia de la forma imitativa que la tendencia final de Joyce hacia el contenido abstracto. Pasamos de una página a otra llevados, no por la corriente narrativa de la prosa, sino por las relaciones armónicas del lenguaje: fonéticas, sintácticas o de referencia, según el caso. Los temas mitológicos —recurrentes, variados y modulándose para adaptarse a nuevos contextos— tienen una consistencia propia. Cuando dispongamos de un índice de ellos podremos comprender el libro.

Las relaciones entre los capítulos son abruptas y arbitrarias, como si se tratara de los movimientos de una sinfonía. Como en la música, y como en cualquier composición en que entra el tiempo, la estructura, cuando la examinamos con cuidado, parece disolverse en la textura. Visto de cerca, *Finnegans Wake* parece realizar las aspiraciones de las demás artes hacia una condición musical. Las analogías evidentes con la música son equívocas porque más bien reducen que amplían nuestros medios de expresión. Son un nuevo estímulo de la doctrina de la poesía pura o de la prosa que sólo existe por razones de eufonía. Joyce es un maestro consumado en la música de las palabras, pero también en la “música de las ideas” —complicada orquestación de asociaciones de imágenes que los poetas simbolistas nos han enseñado a amar—. Su innovación consiste en haber armonizado estos dos modos de expresión. Cuando se combinan sonidos y asociaciones

mentales discordantes se logra un juego de palabras. Si las asociaciones mentales no tienen sentido, es un mal juego de palabras; si muestran una significación imprevista, ya está mejor: y si las asociaciones mentales significativas son bastante ricas, llegamos entonces a la poesía. Los poetas de la época de la reina Isabel (1558-1603) consideraban este artificio como un recurso retórico perfectamente legítimo. Los escritores de la época de la reina Victoria (1837-1901) lo hicieron degenerar en un juego de salón. Joyce ha rehabilitado el juego de palabras con propósito literario. En este campo tiene también — como le gustaba hacer observar— un precedente teológico: la Iglesia misma está fundada en un juego de palabras (“*thuartpeatrick*”).

Acumuladas ya tan vastas reservas potenciales, Joyce puede, fácil y hábilmente, ir jugando con las palabras durante 628 páginas. Desde san Pedro y su roca puede ir, en una sola excursión, hacia un vino griego, por una ruta desviada que pasa por Petrarca, Laura, el laurel, Dafne y Mavrodaphne. Muchas veces estos caminos sinuosos están unidos por veredas insospechadas. ¿Quién hubiera creído que la letra inicial de la palabra Victoria, traducida en alfabeto Morse y sincronizada con las primeras notas de la obertura de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, se convertiría en un símbolo por el que vivieron y murieron millones de hombres? La convención onírica permite a Joyce una libre asociación de ideas y una distorsión sistemática del idioma. El psicoanálisis insinúa significaciones especiales en sus intencionados deslices de pronunciación. Bajo el pretexto de vaguedades adormiladas y de una serie de lapsos de la subconciencia, ha ido creando una dicción que es en realidad intencionada y vivaz, que se quiebra de puro sutil y que se amolda obediente a todos los caprichos. Sus neologismos son el producto combinado de las tres categorías de invención verbal definidas por Freud: condensación, desplazamiento, alusión.

Joyce comprendió que todos los esfuerzos para hacer inteligible el subconsciente no producían más que absurdos. Esto, naturalmente, no lo detuvo. Llegó a perfeccionar una especie de “doble discurso”, comparable al hábil “camelo” de ciertos comediantes, que se ajusta superficialmente a las formas normales del lenguaje, pero que, en el fondo, es perfectamente absurdo. La doble ambigüedad impone a Joyce —al jugar con sus obsesiones— un mínimo de sentido. Basta considerar su más prolongado *double-entendre*: Shaun predicando un sermón sobre la castidad a 29 muchachas es, en realidad, Earwicker profesando un amor, no del todo paternal, a su propia hija. La censura psicológica ha impuesto a este pasaje un tono santurrón y el capítulo está escrupulosamente modelado sobre las más limpias homilias de la Cuaresma; pero a pesar de todo, asoma la lujuria. “*Oop, I never open momouth but I pack mefood ni it*”, dice Shem lanzando una mirada maliciosa. Al recomendar libros inofensivos para *Jeune fille* —para citar uno de los más inocentes ejemplos— pervierte las palabras familiares de Charles Dickens (1812-1870) en “*Doveyed Covetfilles*” y “*the old cupiosity shape*”.²¹ Después del sermón de *El artista adolescente* y la tragedia juvenil de Esteban del primer arrepentimiento ante el pecado carnal, la homilía de Jaunty Jaun resulta una monstruosa comedia satírica.

¿Cómo logra Joyce elaborar estos “*messes of mottage*”?²² Acentuando los valores puramente formales de las palabras, y combinándolas con todos los artificios; son acústicos: rima,²³ aliteración,²⁴ asonancia,²⁵ onomatopeya.²⁶ Otros son morfológicos: concreciones secundarias,²⁷ infijos,²⁸ etimologías,²⁹ idiotismos.³⁰ Otros son alfabéticos: acrósticos, anagramas, palíndromos, inversiones. Hay otros todavía, más deportivos, que permiten formar toda una frase cambiando cada vez una letra³¹ o que entretejen en una narración grupos de palabras de la misma familia —ejemplos de este género se ven todavía en las revistas escolares estudiantiles—. La gama de las variaciones joycianas va desde los condados irlandeses (“*cold airs*”) hasta los dramas de Ibsen (“*peers and gints*”) y los nombres de músicos (“*pere Golazy*” y “*mere Bare*”).³² Con este método insectos y filósofos colaboran en la ironía cósmica de la fábula de “the Ondt and the Gracehoper”, y centenares de ríos se acomodan en la ancha corriente del Liffey. De otros artificios más se vale Joyce, como esos cuatro polisílabos —que terminan en el pretencioso sufijo *ation*— que utiliza de vez en cuando para poner orden en las discusiones.³³

El guía oficial de su vocabulario es Humpty Dumpty, estudiante de semántica de Lewis Carrol (1832-1898), capaz de explicar todos los poemas que se han inventado y muchos que no se inventan todavía. Con ayuda de las palabras-perchero Joyce puede dar un tono freudiano a su conversación personal. En un departamento suplementario la palabra fugitiva puede adquirir cierto color local: una atmósfera siberiana transforma la taberna “Bristol” en un “*isbar*”, y la especialidad de la casa en “*irsk irskusky*”. La mujer de “Potapheu” da cierto calor doméstico a lo que de otra manera no sería más que una historia pavorosa. El adjetivo “*lidylac*”, aplicado a las cortinas, sugiere un olor apropiado de lavanda y viejos encajes. ¿Y hay una palabra más exacta que “*umbrogli*” para definir la política exterior del difunto Neville Chamberlain?³⁴ “*Umprumtu*” da un tinte de espontaneidad onomatopéyica a la caída de Humpty Dumpty; “*wenchoumaycuddler*” es más específico de lo que parece a primera vista. Una frase típica, que telescopia los sentimientos de Joyce, es “*viceking’s graab*”: Irlanda es tanto la tumba de los vikingos (*viking’s grave*) como el botín del virrey (*viceking’s grab*). Cuando nos sentamos y reímos a las orillas del “*babalong*”, estamos desterrados en esa zona limítrofe que se disputan el ingenio y la poesía. “*The flushpots of Euston and the hanging garments of Marylebone*” despiertan una emoción retrospectiva que no es indigna de Thomas S. Eliot. Y en vena más ligera, el párrafo que describe a la niña Isabel dormida “*like some losthappy leaf*”³⁵ es una delicada nota lírica que sugiere el *Spring and Fall* de Gerard Manley Hopkins (1844-1889).

En general no había muchos obstáculos para que Swift se hubiera ajustado a su definición del estilo: “*proper words in proper places*” (“la palabra justa en el sitio adecuado”). Pero desde entonces el uso y el abuso del lenguaje, las corrupciones de la práctica intensiva, las vulgarizaciones del periodismo, las afectaciones de los eruditos han

deformado tanto los modelos normales que ya no sorprende a nadie ver la palabra justa en el sitio inadecuado. Joyce —tan sensible como Swift a la elegancia lingüística y a la corrección ultrajada— maneja un lenguaje muy distinto; el estilo de *Finnegans Wake*, que con un sacudimiento nos hace sentir esa diferencia, puede definirse como “la palabra inadecuada en el lugar justo”. Joyce utiliza el estilo de Mrs. Malaprop³⁶ como la expresión literaria de inadaptación social, el lenguaje del condenado. La inscripción de un estudiante en los retretes del colegio de Clongowes Wood, “*Julius Caesar wrote The Calico Belly*”,³⁷ más que una reducción al absurdo era una protesta contra el estado de cosas existente. Pero el genio de Mrs. Malaprop ofrece un medio de escape, una forma de crítica y algunas veces da un fulgor mágico a las cosas familiares. Joyce, para anunciar a “Anna Livia Plurabelle”, revisó la canción infantil “Ride a cock horse”. La única cualidad que tenía en común con esa distinguida dama era la música, de manera que esa fue la única palabra del último verso que no sufrió una metamorfosis marina: “*Sheashell ebb music wayriver she flows*”.

Las “palabras-perchero” y los “malapropismos” pueden ser aislados y analizados; pero bien ocultos en el texto se encuentran mensajes más recargados y pasajes más largos. Cuando cada palabra de una sencilla frase informativa se somete a la misma deformación, el resultado no es muy complicado. “*Nobirdy aviar soar anywing to eagle it*”,³⁸ es simplemente una forma ornitológica de declarar que nadie vio nunca nada igual. La mayoría de las frases de Joyce sufre la acción de fuerzas más complejas. El resultado es una construcción polifónica que tiene su clave en las combinaciones más consistentes de sonidos y significados, pero que puede ser modificada por sustitución o adición en cualquier lugar de la frase. Una de las preguntas más sencillas del libro es “*How hominous his house, haunt it?*” Aquí la subdominante sería “*How ominous his house, ain’t it?*” La tónica, influida por alusión y aliteración de la palabra clave “*house*” (casa) ha introducido “*home*” (hogar) y “*haunt*” (espantar). La dominante refuerza el acorde haciendo resaltar el adjetivo latino de humanidad y transformando la pregunta en una afirmación. Se establece además una nueva consonancia entre “*ominous*” y “*haunt*”, y entre toda la frase y el tema principal. En comparación con los recursos de contrapunto de esta manera de escribir, el episodio de las Sirenas en el *Ulises* es un canto llano.

Otro ejemplo, de un equilibrio más estricto, es una frase del relato que hace Shaun de la desesperación de Gracehoper: “*Was he come to hevre with the engiles or gone to hull with poop?*” Aquí se trata, por mitad, de cruzar el Mar del Norte y del destino de alguien en el otro mundo. La división no es muy equitativa. *Hevre* es al mismo tiempo Havre (puerto francés) y *heaven* (cielo), del mismo modo que “*engiles*” se refiere tanto a *engines* (máquina del barco) que a *angels* (los ángeles del cielo); pero *hell* (el infierno) se esconde bajo la doble opacidad de “*hull*”, y “*poop*” (popa) es literal por la sugerencia blasfema contra el *Pope* (Papa). Como la respuesta a esta ecuación está ya sobreentendida en la relación simétrica de sus dos términos, el desplazamiento no perjudica en nada su sentido y más bien le da cierto énfasis. Cada frase es una desviación intencionada respecto a las expectativas que despertó la precedente. Mientras el ritmo

subyacente nos arrastra en una dirección, la corriente de asociaciones nos lleva hacia otra. Escuchando con cuidado se puede oír una serie de refranes recurrentes y de diseños métricos que palpitan a través de las fluctuaciones de su verbalismo. Téngase presente esta concisa fórmula de la doctrina de Vico:

*Teems of times had happy returns. The seim anew.*³⁹

En la fiesta de los niños ocurre la siguiente variante :

We drames our dreams tell Bappy returns. And Sein annews.

Götterdämmerung (“El crepúsculo de los dioses”) tiene un efecto aterrador sobre las palabras, pero deja el refrán intacto:

—*Booms of bombs and heavy rethudders?*

—*This aim to you!*

Cuando el Fénix se levanta ya es una vieja historia y estamos dispuestos —como en la canción sobre el viejo Finnegan— a principiar de nuevo:

Themes have thimes and habit reburns. To flame in you.

El sistema del *Leitmotiv* acude a los ecos literarios con más frecuencia que en el *Ulises*, aunque las cadencias de la naturaleza son una excepción importante. La lluvia conserva su ritmo distintivo, que se adapta a la impresión de malestar que resiente Earwicker después de haber bebido y mientras que se tambalea de un lugar a otro al final del episodio:

Liverpool? Sot a bit of it! His braynes coolt parritch, his pelt nassy, his hearts's adrone, his blidstreams acrawl, his puff but a piff, his extremities extremely so.

Más tarde, cuando ya profundamente dormido no oye la lluvia, se transforma en el puente sobre la bahía de Dublín:

Rivapool? Hod a brieck on it! But its piers eerie, its span spooky, its toll but a till, its parapets all peripateting.

Las “*hitherandthithering waters*” del Liffey se nos presentan con versatilidad infinita. Earwicker está representado por la creciente repetición de “*The House that Jack built*”. “John Peel”, canción de taberna, debe su autoridad a un grabado de cacería colgado en la taberna “Bristol”. Hay sin duda gran número de carteles anunciando la cerveza Guinness. El *slogan* omnipresente es emitido por la radio el último día: arrojados de vuestras tumbas en manadas, cuando el héroe conquistador aparece en triunfo, estáis informados de que “*genghis is ghoon for you*”.⁴⁰ Se cita la noble divisa de la Orden de la Jarretiera sólo para burlarse de ella, y Kate, la sirvienta intratable, reza de una manera profana una oración al Señor, fríamente mechada de blasfemias joycianas. Joyce en esta tierra de los

ecos es asediado por fragmentos y reminiscencias, en tan dispersa profusión y de sentido tan rico, que el maltratarlos es como el último gesto de rebeldía de un hombre que se consideró siempre discípulo del arcángel caído. Su obra es una gran burla rabelesiana, no de una obra determinada, sino de toda una herencia cultural.

Con frecuencia sus alusiones a otros autores se justifican porque remozan un refrán ya desgastado: “*Walhalloo, Walhalloo, Walhalloo, mourn in plein!*” mejora evidentemente el verso de Victor Hugo: “*Waterloo, Waterloo, Waterloo, morne plaine!*” Sobre el campo de batalla belga, que no se pierde de vista, se acumula el Walhalla, un grito de guerra, el luto completo y la plena mañana. A Joyce no le asusta que el punto crítico de un episodio descansa en una referencia evasiva. Bosqueja el escenario donde cae Earwicker sin mencionar el arsenal, parodiando un epigrama que Swift escribió cuando fue construido:

*Behold a proof of Irish sense,
Here Irish with is seen!
Where nothing's left that's worth defence,
They build a magazine!*

Aquí se prueba el pensar irlandés:
¡es, Irlanda, tu ingenio colosal!
¡Donde nada quedó que defender
decidiste construir un arsenal!

No llegó Joyce a la feroz anglofobia de su modelo, aunque toca, sin mucha gracia, el viaje que hizo Swift a Inglaterra por la cuestión de los diezmos: “*Behove this sound of Irish sense. Really? Here English might be seen. Royally? One sovereign punned to petery pence. Regally? The silence speaks the scene. Fake!*” Mientras más se acerca Joyce a una escena o a una emoción, más se entrega a juegos literarios. Cuando el *cri du coeur* de Earwicker se ahoga en una parodia de *Macbeth* suponemos una evasión deliberada del autor, un propósito de desprenderse a toda costa de sus personajes: “*For a burning would is come to dance inane. Glamours hath moidered's lieb and herefore Coldours must leap no more. Lack breath must leap no more*”.

Estas diversiones son perfectamente deliberadas. Si el caso de Earwicker realmente despertara nuestra atención y solicitud, consideraríamos que esas diversiones eran crueles, absurdas y hasta mezquinas. Joyce no siente más simpatía por su héroe que un entomólogo por un insecto; sucede que le interesan las particularidades de la especie de las “tijeretas”. Indiferente, se arregla las uñas, porque ha llegado, en su desarrollo artístico, a la etapa que sobrepasa lo individual para llegar a lo general. El acontecimiento divino y remoto hacia el que tiende el libro de Joyce es una “elección general”. Asociando ideas y multiplicando paralelos, quiere universalizar su restringido tema. La universalidad —en cuanto se puede decir que la alcanzó— es un mosaico de hechos particulares. Cuando se vuelve hacia situaciones básicas, emociones primarias y valores finales, está dispuesto a aceptarlos sin discusión. Su verdadero interés radica en las múltiples mutaciones de la forma, de los colores y —en último análisis— del lenguaje. Tenía que decir mucho del idilio de su héroe y su heroína, pero no expresó más que lo que el estudiante que graba en el tronco de un árbol: “H. C. E. ama a A. L. P.” En vez de

buscar el *mot juste*, Joyce acumula una lista rabelesiana de epítetos: “... *neoliffic smith and magdalenian jinnyjones... martial sin with peccadilly... solomn one and shebby... Regies Producer with screendoll Vedette*”.

Estos personajes, amplificados de un modo grotesco y ataviados románticamente, son figuras indeterminadas. El verdadero idilio es entre Joyce y el lenguaje. Hasta en los momentos en que el tema desfallece, su lenguaje mantiene su vitalidad. El resultado de sus experiencias coincide asombrosamente con las conclusiones a que nos habían ido orillando las teorías críticas y la práctica poética, la técnica de la propaganda y los *tests* pedagógicos, la semántica y el positivismo lógico. Nos quejábamos de que las palabras eran nada más una vaga aproximación a la realidad. Ahora las vemos como objetos de aprehensión inmediata, más reales en sí mismas que como sombras de significados. Es evidente que siempre han sido símbolos, pero hemos caído en la mala costumbre de confundir el símbolo con lo simbolizado. Al conceder Joyce prioridad a las palabras sobre las cosas, renueva nuestra percepción del lenguaje como material artístico. Cuando, en el episodio de la maternidad, en el *Ulises*, busca palabras para reproducir el origen de la vida, le estorban la intervención de la historia literaria, la embriología y otras excrescencias. Convirtiendo la representación en el objeto mismo, no permite que nada se interponga entre la prosa de *Finnegans Wake* y el curso del río Liffey.

Del libro de Joyce, más que de la interminable serie comercial de Jules Romains, se puede decir que es una “*novela-río*” (*roman-fleuve*). Su expresión más auténtica es la prosopopeya del río, subiendo a la superficie de la conciencia en todos sus sentimientos y cambios femeninos. Cuando Anna Livia nos es presentada, es una muchacha vivaz azotada por una lluvia primaveral: “*Arrah, sure, we all love little Anny Ruiny, or, we mean to say, lovelittle Anna Rayiny, when unda her brella, mid piddle med she ninnygoes nannygoes nancing by*”. Más tarde aparece en plena madurez, reconfortando con palabras materiales al lánguido Shem, “*babbling bubbling, chattering to herself, deloothering the fields on their elbows leaning with the sloothering slide of her, giddgaddy, grannyma, gossipaceous Anna Livia*”. Hacia el fin los recuerdos de juventud (“*just a young thin pale soft shy slim slip of a thing*”) se transfieren a su hija, con variaciones (“*just a whisk brisk sly spry spink spank of a thing*”). Llovizna, corriente, inundación, el río crece hasta que ahoga todos los demás sonidos. Entre tanto, a las orillas del Liffey, dos viejas lavanderas chismorrear sobre Earwicker y su familia, disponiéndose a “*to make his private linen public*” hasta que la noche que llega las transforma en un árbol y en una piedra:

... Can't hear with the custers of. The chittering waters of. Flittering bats, fieldemice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Tham Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won't moss. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughtersons. Dark hawks hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm. Night night! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night!

Este párrafo, el último de la primera parte, es uno de los pocos que se rindieron a los esfuerzos de un grupo de siete traductores en colaboración con el propio Joyce. Su tarea,

como la de Urquhart con Rabelais, era la de traducir un estilo (*double-entendre* por “*pun*” y *le parc de l’Inphernix* por “*the Fiendish Jarc*”) ya que una traducción literal no hubiera tenido ningún sentido. En todo caso lograron demostrar que la técnica de Joyce no está restringida al inglés. En francés, la asonancia es más fácil, pero la ortografía más difícil:

N’entends pas cause les ondes de. Le bébé babil des ondes de. Souris chauve, trottinette cause pause. Hein! a n’es pas rentré? Quel père André? N’entends pas cause les fuisouris, les liffeyantes ondes de. Eh! Bruit nous aide! Mon pied à pied se lie lierré. Je me sens vielle comme mon orme même. Un conte conté de Shaun ou Shem? De Livie tous les fillefils. Sombre faucons écoutent l’ombre. Nuit. Nuit. Ma taute tête tombe. Je me sens lourde comme ma pierre-stone. Conte moi de John ou Shaun. Qui furent Shem et Shaun en vie les fils ou filles de. Là-dessus nuit. Dis-mor, dis-mor, dis-mor, orme. Nuit, nuit! Contemoiconte soit tronc ou pierre. Tant rivierantes ondes, de, couretcourantes ondes de. Nuit.

Cuando C. K. Ogden tradujo el mismo trozo al “inglés básico”, para acompañar la grabación realizada por Joyce, tropezó con dificultades de un sentido contrario. El problema que se le planteaba no era imitar el poder sugestivo del original, sino reducirlo a una declaración directa. De aquí que se viera obligado a ignorar armonías y matices semánticos y a suprimir las ambigüedades, a veces de un modo bastante arbitrario. No queda gran cosa del texto inicial:

No sound but the waters of. The dancing waters of. Winged things in flight, field-rats louder than talk. Ho! Are you not gone, ho! What Tom Malone? No sound but the noise of these things, the Liffey and all its waters of. Ho, talk safe keep us! There’s no moving this my foot. I seem as old as that tree over there. A story of Shaun or Shem but where? All Livia’s daughters and sons. Dark birds are hearing. Night! Night! My old head’s bent. My weight is like that stone you see. What may the John Shaun story be? Or who were Shem and Shaun the living sons and daughters of? Night now! Say it, say it, tree! Night night! The story say of stem or stone. By the side of the river waters of, this way and that way waters of. Night!

Esta paráfrasis, negación de sí misma, yuxtapone el inglés más sencillo y el más complejo: el lenguaje de estricta notación empleado por el señor Ogden y el lenguaje de extrema connotación usado por Joyce. Ambos son reacciones contra nuestra babel moderna y el señor Ogden ha saludado a Joyce como el que encabeza la desbabelización (“*the bell wether of debabelization*”). Cuando sus enemigos lo atacaron diciendo que organizaba una campaña para desintegrar la literatura, sus amigos se congregaron bajo la bandera de “la revolución de la palabra”. De hecho Joyce no es ni un oscurantista ni un “logodedalista”, ni un destructor ni un creador del lenguaje. No hubiera podido llegar a su precisión microscópica ni a su sutileza polisemántica si no hubiese permanecido neutral. Su inquieto juego de alusiones, en el extenso dominio de sus conocimientos, se debe a que acepta un *statu quo* lingüístico. Dentro del recargado cuadro de referencias todo tiene que estar en su lugar. Todo lo que puede sonar o ser enunciado encontrará su eco en *Finnegans Wake*: Joyce alude con imparcialidad y vena irónica a cosas tan distintas como la literatura de vanguardia, Whitman y la democracia, Lenin y el marxismo, la Gestapo, los nazis, los Soviets y el “brain-trust”. Los sonidos se oyen, los nombres se pronuncian, las frases se invocan, por decirlo así, como por un loro bien informado. Lo demás es “SILENCIO”.

En esto pensaba tal vez Thomas S. Eliot cuando dijo que Joyce era el escritor más ortodoxo de nuestra época. Como los constructores de las catedrales medievales, se vale de los símbolos disponibles y de métodos deductivos para representar, en un material ingrato, todo un mundo. Como su propia descripción del Vaticano, su libro es un museo “*chalkfull of master-plasters*”.⁴¹ Siendo una combinación de tantos cuentos y leyendas que han fascinado a la humanidad, no tiene ninguna historia qué contar. No cuenta, elabora; refleja una serie impresionante de referencias cruzadas.

De nuevo, pero esta vez para siempre, toda una marea cálida de materiales se cuaja en un pensamiento estacionario y frío. Percy Wyndham Lewis (1886-1957) tuvo la imprudencia de citar el *Ulises* como ejemplo de nuestra mórbida “conciencia del tiempo”, y Joyce se dio el gusto de taponarle la boca con *Finnegans Wake*. A fin de cuentas el afán de toda la vida de Joyce fue escapar a la pesadilla de la historia, concebir la totalidad de las experiencias humanas en un plano simultáneo, sincronizar el pasado, el presente y el futuro en la intemporalidad de un milenario. El tiempo se espacializa como un simple auxiliar de las otras tres dimensiones. El espacio se curva, ilimitado y finito, el mismo cada vez. La Ondt, “haciendo espacio para su psique”, se alegra de ver aturdido al Gracehoper.

Sin embargo, es inútil pedir que las olas se queden quietas, y el río —a pesar de los gritos frenéticos de “*Stop! Please stop*”— nunca se estanca. A pesar de lo que hemos observado tantas veces —que el arte de Joyce es estático—, la naturaleza permanece fluida. Tolstoi percibió con más agudeza los contrastes entre la civilización y la naturaleza: entre la elegancia de san Petersburgo y las costumbres rústicas de los cosacos, entre los gestos afectados de Napoleón y el ingenio ancestral del campesino ruso, entre la guerra de 1812 y el cometa del mismo año. Pero Joyce, cuando condensa la civilización en arte, siempre está dispuesto a devolver a la naturaleza lo que le pertenece. Su “*ecotaph*” está tan muerto como la roca de san Pedro; su “*livetree*” será siempre fértil. Sus palabras son la parte viva de su obra porque brotan orgánicamente del trato humano antes de que puedan ser mecánicamente controladas por un artificio personal. Puede inventar muchas combinaciones, pero no puede sintetizar el lenguaje porque el *logos* es lo único que existió en un principio. Sólo puede murmurar, con Victor Hugo: “*Le mot c’est le Verbe et le Verbe c’est Dieu!*” Está dispuesto a creer, con Max Müller y su escuela, que el lenguaje crea los mitos.

Al intentar seguir la lógica de las asociaciones de Joyce y dar idea de sus detalles abrumadores, es posible que hayamos perdido de vista la simetría de su plan. Si despojamos sus más amplias abstracciones de todo, conservando sólo lo que las relaciona entre sí, podremos apreciar de una ojeada los elementos de su obra y su estructura teórica:

El lenguaje del condenado

LENGUAJE
NATURALEZA
RÍO (el Liffey)

La pesadilla de la historia

MITO
ARTE
CIUDAD (Dublín)

ÁRBOL-PIEDRA (Iseo: Tristán)

MUJER (A. L. P.: Shem)

HOMBRE (H. C. E.: Shaun)

MATERIA

FORMA

TIEMPO

ESPACIO

Sistema metafísico de Bruno

Filosofía de la historia de Vico

Las columnas paralelas pueden ramificarse al infinito, o, también, reducirse a dos términos: la vida y la muerte. Porque ya al final, Joyce se despide de las ruinas monumentales de la ciudad del hombre para poner sus esperanzas en la continuidad matriarcal de los años, las estaciones y los meses. Los dogmas y los manifiestos de los Mookse y los Gripes, las ortodoxias y las herejías del papa y del patriarca se derrumban en montones de ropa sucia en las orillas del Liffey. Desciende el crepúsculo húmedo borrando los argumentos verdaderos y falsos de las controversias humanas. “*Reeve Gootch was right and Reeve Drughad was sinister!*”⁴² Ya no tiene ninguna importancia que la *Rive Gauche* (“Orilla Izquierda”) o the *Right Bank* (“Orilla Derecha”) estén un poco más a la izquierda. Lo que importa es que el río corre todavía entre una y otra. En las últimas páginas del *Finnegans Wake*, como en el *Ulises*, el ciudadano se ha hundido en un sueño sin sueños, “*adamant evar*”. Las congojas de Earwicker, en su perihelio, provienen de una bancarrota —última noticia que tenemos del progreso de la civilización—. El epílogo femenino comienza con el susurro de las hojas de un árbol, continúa en las nubes y en la lluvia, y se derrama con el río en la bahía y hacia el mar, empujado por un instinto doméstico o una promesa de muerte. La península boscosa de Howth despierta en Annie el mismo recuerdo que en Molly Bloom: “*There’s where. First*”. La imagen final es el símbolo solitario con que Bloom representa a la poesía, una gaviota sobre las aguas. La situación final es la de la visión-pájaro de Esteban, cuando caminando por la playa y vuelto al norte, hacia Howth, siente por primera vez el éxtasis del vuelo y descubre que es artista.

Un nuevo comienzo, un renacimiento, vuelve la primavera, otra vez la mañana. La madre, Mrs. Mooney, ha desaparecido con la marca; que viva la hija, muchacha-nube, “*let her rain*”. Erecto y amenazador, el gigante ha sido dominado por los Titanes Mellizos, y los Titanes serán dominados por dioses más extraños. Entre tanto los finales de su espasmo son presagio de muerte: H. C. Earwiker “*is rehearsing somewan’s funeral*”. Puede ser el funeral de cualquiera, como los ritos de Tammuz o de Osiris, de Attis o de Adonis pueden representar la muerte y la resurrección de muchos pueblos y de la misma tierra. Los juegos funerarios de Joyce se conforman al ritual de innumerables mitos terrestres, tan antiguos y universales que Sir James Frazer ha podido llenar con ellos 12 volúmenes, que muestran hasta qué punto el mito está entretreído en las raíces de la religión. Entre las naciones modernas, los irlandeses se distinguen por el sincero buen humor con que celebran la muerte, pero en dialecto irlandés *wake* tiene también el sentido de *week* (semana). Y esto se refiere a una semana particular que combina, para los católicos irlandeses, la celebración del misterio más profundo de su religión y del

acontecimiento más emocionante de la historia contemporánea de su país. Pascua es la ceremonia cristiana de la Resurrección, y en la Semana de Pascua, de 1916, se efectuó el sangriento motín que anunció la resurrección del Estado libre de Irlanda.

Para Joyce, errabundo como era, la culminación de estas emociones religiosas y nacionalistas tenía una fuerza irresistible, cuyo poder —desviado o eludido por su gran renunciamiento y su internacionalismo irredento— no disminuyó nunca. La insatisfacción le había enseñado el arte de sumergirse, por lo cual podía, con bastante frecuencia, cambiar el signo de esas culminaciones. Pero sus burlas sentimentales son un acto de posesión y un exorcismo; en una sola operación subversiva aplaude y ridiculiza, con las mismas palabras, fórmulas populares, sentimientos o ideologías. ¿Cuál es su actitud hacia el elogio de Parnell en *El día del aniversario en la sala del Comité*? La parodia licenciosa del poema sentimental de Thomas Campbell (1777-1844), *Exile of Erin*, sirve para introducir el autorretrato definitivo de Joyce. Cuando Joyce, el “*acheseyeld from Ailing*”, se echa a reír lloriqueando, describe su propia ambivalencia. Bajo las risas convulsivas de *Finnegans Wake* se oye el sollozo de los versos de Campbell:

*Erin, my country! Though sad and forsaken,
In dreams I revisit thy sea-beaten shore;
But, alas! in a far foreign land I awaken,
And sigh for the friends who can meet me no more!*

¡Erín, patria mía! Aunque abandonado y triste
regreso en sueños a tu playa que bate el mar;
¡mas despierto, ay, en extrañas tierras distantes
y suspiro por los amigos que nunca me verán!

Campbell —y esto es significativo— era escocés. Al adaptar este prestado sentimentalismo Joyce también se vuelve a “*the bold anthem of Erin go bragh*” (Irlanda siempre). Lo canta con cierta vanagloria y agresividad germánica: “*For Ehren, boys, gobrawl*”. Tararea trozos auténticos de melodías irlandesas de los poetas románticos: *At the mid hour of night*, de Thomas Moore (1779-1852) y *Dark Rosaleen*, de James Clarence Mangan (1803-1849). Sabe que para su carta o para su libro —“*written in smoke and blurred by mist and signed of solitude*”— hay una contestación obvia, un telegrama que puede estar redactado de diverso modo, pero que siempre lleva el mismo mensaje: “*Come back to the old Erin*”. Pero de todos modos prefiere la vista que se contempla desde el monte Pisgah. En su libro, en todos sus libros, regresa a la tierra prometida. *Finnegans Wake* es una respuesta vigorosa y voluble a la prematura lamentación de William Butler Yeats:

*Romantic Ireland's dead and gone,
It's with O'Leary in the grave.*

No existe ya la Irlanda romántica,
con O'Leary descansa en la tumba.

El libro de los muertos de Joyce clama porque los O'Leary, los Finnegans y todos los

buenos irlandeses se levanten y se presenten a la luz del día. “*Irise, Osirises!*” Persse O’Reilly representa el papel de un héroe compuesto, debido a que dos de las víctimas de la carnicería de la Semana de Pascua se llamaban Pearse y O’Rahilly. Este O’Rahilly fue muerto en la calle, y Pearse encarcelado con un grupo de jefes Sinn Feiners en Kilmainham. Cuando los sacaron para ejecutarlos, uno de ellos escribió en los muros de la cárcel donde habían estado Emmet, O’Connell y Parnell: “*We shall rise again*” (“Nos levantaremos de nuevo”). Uno de los encuentros más sangrientos tuvo lugar frente al colegio donde estudió Joyce, en el prado de Esteban, y uno de los muertos fue su colaborador en el panfleto estudiantil que contiene *The Day of the Rabblement: Sheehy-Skeffington*. Joyce, que hizo su última visita a Irlanda cuatro años antes, tenía una disculpa de no haber asistido a los encuentros deportivos entre los *negros* y los *café*s. No supo de las ejecuciones hasta que recibió los periódicos, “*with them newnesboys pearcin screaming off their armsworths*”. Profetiza que Patrick Pearse y Sir Roger Casement —transformado este último, por la intriga alemana, en “*Deductive Almayne Rogers*”— y los demás Fenians no podrán ser aniquilados. Uno tras otro, a la música arrebatadora de “Old Man River”, los héroes irlandeses se levantarán de sus tumbas: “*Heat wives rasing. They jest keeps rosing. He jumps leaps rizing. Howlong!*”

La liga entre su resurrección y la de Jesús —último eslabón en la cadena de nuestros pensamientos— es “*the rann, the rann, that keen of old bards*”, que relaciona este pasaje con la elevación de la hostia durante la balada de Persse O’Reilly. Un *rann* es un dicho antiguo, pero Joyce se interesa por una costumbre más antigua todavía, la caza del *wren* (un ave, en español “reyezuelo”). Según Frazer los niños irlandeses mataban un reyezuelo en Navidad; al día siguiente, día de san Esteban, lo clavaban en la punta de un palo de escoba, adornado con acebo y muérdago, e iban de casa en casa cantando:

*The wren, the wren, the king of all birds,
 Sr. Stephen’s Day was caught in the furze;
 Although he is little, his family’s great,
 I pray you, good landlady, give us a treat.*

Reyezuelo, reyezuelo, el rey de todas las aves,
 el día de san Esteban en las aulagas estabas;
 si te parece pequeño, su familia es numerosa,
 te rogamos, buena dama, que nos des alguna cosa.

Aunque un reyezuelo es un chivo expiatorio de lo más insignificante, su familia incluye a reyes y sacerdotes, dioses que mueren y héroes dormidos. Y su sacrificio servirá, como cualquier otro, para asegurar la continuidad de la ronda de la vida. El ciclo de la historia está movido por revoluciones; los años y los meses son causa y efecto de la decadencia, y el fin de semana es una miniatura del fin del mundo. “*After suns and moons, dewes and wettings, thunders and fires, comes sabotag.*” Destrucción, decadencia y muerte son las condiciones de la fertilidad. Ante el caos en que el individualismo ha convertido al mundo, suscribimos la implacable conclusión de que, para que exista un nuevo cosmos, los individuos tienen que ser sacrificados. “Si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará solo —dice el Evangelio de san Juan (XII, 24)—, pero si muere, llevará

mucho fruto.” Máxima dura pero no desesperada. Y éste es, no sólo el mensaje de las innumerables palabras de *Finnegans Wake*, sino también, de modo tácito o expreso, el texto que los más serios y perspicaces escritores modernos han ido exponiendo cada día con más apremiante devoción: Dostoievski en *Los hermanos Karamazov*, Tolstoi en *Resurrección*, Ibsen en *Cuando resucitemos*, Zola en *La Débâcle*, Gide en *Si le grain ne meurt*, Eliot en *The Waste Land*, y Mann en su tetralogía de *José*.

3. RIQUEZA

Vuelto hacia el horizonte de la cultura europea, a principios del siglo XX, Anatole France descubrió dos grandes ciudades: la obra de Tolstoi y la de Zola. Esta imagen era muy adecuada para esa vigorosa generación de novelistas naturalistas, que estaba a punto de desaparecer cuando Synge pedía una síntesis de la riqueza poética y de la realidad. La evolución del realismo, desde aquellos burgueses de la Edad Media que preferían sus groseros *fabliaux* a las idealizadas novelas de caballería, ha seguido paralelamente el desarrollo de las ciudades. En la pintura, antes que en la ficción literaria, los prósperos ciudadanos de las ciudades libres flamencas descubrieron que el arte, en vez de simbolizar los ideales de su religión, podía representar el conjunto de sus vidas. Pero por diversas razones, tanto sociológicas como tecnológicas, la novela ha llegado a ser acaso la forma artística más característica de nuestra civilización burguesa. Y hasta hace muy poco la tendencia predominante era el naturalismo. Las consecuencias eran de esperarse. La pequeña burguesía, bajo la creciente presión del capitalismo, es natural que pinte, con pincel desencantado, un cuadro de trivialidad y frustración. Los libros de Joyce —como él lo reconocía con orgullo— tratan del destino de los miembros de la baja clase media: la decadencia económica de la familia Dédalo, el mezquino futuro de Bloom, la bancarrota de Earwicker.

Si los temas que desarrolla revelan la descomposición de la clase media, la técnica que utiliza Joyce sobrepasa los límites de la novela realista. Ni *El artista adolescente* ni *Finnegans Wake* son novelas, y, hablando en puridad, *Ulises* es una novela que acaba con todas las demás novelas. Al publicarse, Richard Aldington (1892-1962), alarmado, la consideró “la piedra tumbal, el dolmen del naturalismo”. Thomas S. Eliot, aceptando las consecuencias de este juicio, quiso investigar si desde Gustave Flaubert (1821-1880) y Henry James (1843-1915) la novela había sobrevivido a su razón de ser, y si no había que considerar el *Ulises* como una epopeya. En la revista *Dial*, que otorgó uno de sus premios anuales de poesía a su poema *The Waste Land*, Eliot hizo este profético comentario sobre el significado del método de Joyce:

Al utilizar el mito, conjugándolo en un continuo paralelo entre lo contemporáneo y lo antiguo, Joyce sigue un método que otros podrán aplicar después de él. No serán simples imitadores, como no es el sabio que utiliza los descubrimientos de Einstein en el desarrollo de sus propias investigaciones independientes. Se trata nada más de controlar, de ordenar, de dar forma y significación al inmenso panorama de trivialidad y anarquía que es la historia contemporánea. Es un método que ya había adivinado Yeats y cuya necesidad me parece que él fue el primer contemporáneo en sentir. Tengo la convicción de que es un paso que nos acerca a encontrar la posibilidad de que el mundo moderno entre al arte.

En su artículo intitolado “*Ulises*, orden y mito” Eliot responde al argumento de Aldington de que el *Ulises* es “una invitación al caos”, afirmación aceptada por la mayoría de los críticos de Joyce y que recogió *The Dublin Review*, con la acusación de “bolchevismo literario” hecha *ex-cathedra* por Shane Leslie. Sucede que a todos los que luchan por un nuevo orden de cosas se les acusa de anarquistas. “Si es usted tan gran dibujante ¿por qué se dedica a pintar esas cosas extrañas?” preguntó alguien a Picasso.

“Precisamente por eso” —contestó éste—. A una pregunta semejante de Frank Budgen respondió Joyce que para él hubiera sido fácil producir un par de libros convencionales cada año, pero que ello no hubiera valido la pena. El alto nivel de competente mediocridad que distingue a las artes en una época de museos y de máquinas permite encontrar muy fácilmente formas de expresión, pero hace demasiado difícil decir algo nuevo. La originalidad hay que pagarla cara, con la resolución implacable de rechazar todos los clichés. El artista creador —Joyce o Picasso, Eliot o Stravinsky— debe ser fría y deliberadamente excepcional. No sólo debe sobrepasar a sus predecesores, sino también sobrepasarse a sí mismo. De ahí esos desarrollos acelerados que obligan a saltar de cumbre en cumbre, y a exhibir, con intervalos de unos cuantos años, un estilo distinto y una nueva revelación.

No debe sorprendernos que la literatura del siglo XX se haya calificado de *Kulturbolschewismus* ni que los experimentos literarios se tachen de excentricidades personales. La valiosa contribución de Edmund Wilson (1895-1972) al publicar *Axel's Castle* (1931) fue su concienzuda interpretación de la obra de seis de nuestros más importantes escritores contemporáneos, entre ellos Joyce, y la finura con que percibió —por encima de las características puramente personales de esas obras— los grandes lineamientos de un movimiento literario. Han sucedido desde entonces tantas cosas que no es culpa de Wilson si no pudo prever el rumbo que seguiría ese movimiento. Partiendo de la definición, no muy exacta, del simbolismo que Arthur Symons (1865-1945) tomó de los “simbolistas”, no pudo llevar su análisis más allá de las últimas agonías románticas. Sus conclusiones establecían la necesidad de un sentido más vivo de responsabilidad social, y parecían sugerir que se podía llegar a él volviendo a una forma más ingenua de naturalismo. Pero las experiencias de los últimos años, considerando sobre todo el producto *Ersatz* llamado “realismo socialista”, deben de haberlo desilusionado. Si, por otra parte, concluimos con Wilson que el simbolismo está agonizando, nos sorprenderá el hecho indudable de que tiene tantas vidas como el difunto Tom Finnegan. Aunque se trata de una etapa experimental y transitoria, se han logrado últimamente algunos resultados satisfactorios.

Nuestros errores provienen de considerar que el simbolismo es más individualista que el naturalismo. Empezamos a comprender que lo contrario está más cerca de la verdad. Todo el dilema de la literatura moderna, y de la sociedad moderna, se ha hecho sentir con mayor fuerza en los Estados Unidos, y ha sido resumido por Walt Whitman en los dos primeros versos de sus *Hojas de hierba*:

*One's self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.*

Canto de mí mismo, una sencilla persona individual,
y digo sin embargo la palabra democracia, la palabra
En-masse.

La novela, desde Daniel Defoe (1660?-1731) hasta Marcel Proust (1871-1922), ha sido la crónica de existencias aisladas, aunque no siempre sencillas, que reflejan la

angustia y decadencia de todo empeño personal. La revolución industrial, con palabras tan equívocas como “democrático” y *en-masse*, puso a los novelistas frente a un dilema: protesta o evasión. La protesta social de los realistas —sean católicos como Balzac o radicales como Dickens— es todavía una forma de individualismo, ya que puede aislarse y atacar los errores de esa sociedad de *laissez-faire*. Esta actitud tiene una mayor justificación ética que las maniobras de los simbolistas como Edgar A. Poe (1809-1849) y Joris-Karl Huysmans (1848-1907) que buscaron refugio en sus propias imaginaciones enfermas. Pero los psicólogos pueden probarnos que no hay evasión posible y que ese tipo de introspección nos permite, en realidad, medir con precisión el empuje de las presiones exteriores. Muchos de nuestros escritores más subjetivos, sin cambiar el sentido de la corriente, han llegado a encontrar dentro de sí mismos la clave de una objetividad más amplia. Han descubierto que se movían conscientemente del plano resbaladizo de la psicología a la tierra firme de la antropología. Han aprendido que la infancia de la raza humana está como en resumen en la infancia del individuo, y que los mitos son sueños colectivos. Después de todo, parece que la ciencia está de acuerdo con el simbolismo.

Si se recuerda a Zola, vocero seudocientífico del naturalismo, no es por sus abandonadas hipótesis ni por su documentación dudosa, sino por la energía como de estatuaría de Rodin con que simbolizó sus temas. En *La faute de l'abbé Mouret* la caída del joven sacerdote tiene lugar en una especie de paraíso, el jardín de Paradou; en *Germinal*, la caldeada mina de Tartaret es como un nuevo Tártaro, en donde se sobaja a titanes encadenados; en el tentador papel de Afrodita, la cortesana *Naná* llena toda la escena. El renacimiento del drama poético, que presenciamos hoy, debe recordarnos que, con todos sus recursos, el teatro es un medio imperfecto de expresión naturalista y que ha recurrido siempre al simbolismo para sus efectos más impresionantes. El gesto dramático de la Nora de Ibsen, cuando baila la tarantela y golpea la puerta, fue como el rito de la liberación de la mujer del siglo XX. En el otro extremo, fue el simbolista Herman Melville (1819-1891) quien, renunciando a la sociedad por la soledad, alcanzó el éxito más completo al crear la epopeya norteamericana. Y fue el archisimbolista Wagner quien —con divagaciones románticas, artificios teatrales y brillante orquestación— forjó la conciencia increada del Tercer Reich. La teoría del discípulo renegado de Marx — Georges Sorel (1847-1922)— de que las ideologías políticas son simplemente variantes modernas del mito ha sido demostrada de modo irrefutable. Con una fórmula de oráculo Paul Valéry decía: “Pensad que mañana es un mito...”

La erudición y los estudios críticos de estos últimos años, que han culminado en el libro de F. O. Matthiessen *American Renaissance*, nos han revelado nuestra propia herencia de alegorías morales, desde Hawthorne hasta Henry James. Desde Europa la influencia póstuma de Franz Kafka (1883-1924), un judío que vivía en Praga y que escribía en alemán, ha puesto un fulgor visionario en la obra de muchos escritores jóvenes. Tanto André Malraux (1901-1976) como Ernest Hemingway (1898-1961) han viajado por todo el mundo en busca de aventuras de tal grandeza que puedan transformar al intelectual moderno en un héroe trágico. Si John Steinbeck (1902-1968)

destaca sobre los demás coloristas locales de Norteamérica es por las proporciones legendarias de su tema. El novelista más impresionante de la Rusia soviética, Mijaíl Shólojov (1905-1984), ha mantenido vigorosamente la tensión épica de León Tolstói.

Por su parte Ignazio Silone (1900-1978), desterrado en Suiza, ha convertido los cuentos populares italianos en fábulas antifascistas. El ejemplo más significativo de todos, después del propio Joyce, es Thomas Mann (1875-1955), maestro indiscutible de los novelistas modernos. Mann es una figura literaria más característica y explícita que Joyce, acaso porque ha trabajado dentro de una tradición más limitada y también más intensa. Fue desterrado por el fascismo, no por los filisteos. En muchos aspectos ha continuado siendo, como él mismo les dijo a sus paisanos de Lübeck, “*ein bürgerlicher Erzähler*” (“un narrador burgués”). El camino seguido por su desarrollo ha sido según los términos que empleó en su conferencia sobre Freud, “de lo burgués y lo individual a lo típico y al mito”.

El itinerario de Mann sigue tan de cerca el camino de Joyce del naturalismo al simbolismo, que nos trae al punto de las necesidades históricas que han modelado, en formas tan distintas, sus carreras literarias. La primera etapa, *Bürgertum*, está representada por la consistente novela de Mann sobre la decadencia de una familia en una decadente municipalidad hanseática, *Buddenbrooks*, mientras que las primeras impresiones que tiene Joyce de su ciudad están bosquejadas en *Dublineses*. Es significativo que el primer esfuerzo importante de Joyce sea *El artista adolescente*, mientras que la etapa *Künstlertum* de Mann haya producido principalmente apuntes y cuentos largos en los que el artista errante, *ein verirrter Bürger*, de Schiller a Gustav von Aschenbach, lamenta su incapacidad para gozar las delicias del lugar común. Los años de la posguerra confirieron a Mann el *Weltbürgertum* y pudo terminar su síntesis de la mentalidad europea, *La montaña mágica*. Desde la publicación de esta obra capital —traída, como el *Ulises*, de los Alpes neutrales— ha abandonado las enseñanzas del autoritario Naphta por el humanismo liberal de sus Settembrini. Su obra en marcha —en forma muy distinta que *Finnegans Wake*— proviene del profundo pozo del pasado al mismo tema temporal e intemporal. La historia de José, con su ropaje colorido y sus sueños proféticos, es, no sólo otro apólogo del artista, sino del destino de la cultura misma, vendido como esclavo en Egipto:

Porque *era*, *es* y siempre *será*, a pesar de todo lo que digamos. Así habla el mito, que es nada más el ropaje del misterio. Pero el ropaje de lujo del misterio es la fiesta, las fiestas que vuelven, que rompen las tensiones y que hacen del *ha sido* y del *será* un presente. ¿Por qué maravillarse que el día de fiesta la humanidad esté en fermento y se abandone a la licencia? En él se encuentran la vida y la muerte y aprenden a conocerse. Fiesta de la narración, tú eres el ropaje de gala del misterio de la vida, tú conjuras la intemporalidad en el espíritu del pueblo, e invocas el mito para que pueda vivir de nuevo en el presente actual.

Con temor y temblando hacemos los honores tardíos a los ídolos de la tribu. En las pinturas del periodo africano de Picasso o en la *Consagración de la primavera*, de Stravinsky, reconocemos las potencias fértiles del primitivismo y sentimos su amenaza destructora en los encabezados de los periódicos. Marx predijo que la mitología, reliquia de un estado primitivo, desaparecería tan pronto como hubiéramos dominado a la

naturaleza; pero estamos cada vez más lejos de dominar a la naturaleza humana. El mito, en sí mismo, no es ni malo ni bueno. Como Hitler le enseñó a Mann, vale como fiesta. Sin una base comunal la vida queda aislada por el desorden incoloro de la civilización urbana, y el arte no puede más que formular mitologías personales. Donde hay una comunidad hay una integración: el arte tiene una función, la vida una norma. El simbolismo da sus frutos más reales cuando congrega a los hombres en un orden imaginativo y cuando su conducta diaria está investida de cierta dignidad ceremonial. El hacedor de mitos ahoga su ser en la masa; el artista es un burgués extraviado. La novela es una producción y una condenación de la ciudad. El mito es una expresión y una celebración de la comunidad.

Llevar más lejos nuestras especulaciones sería utópico. Vivimos todavía —mirando con rencor al cielo— en ciudades, y nuestros posibles hacedores de mitos son todavía artistas. Visto desde cualquier perspectiva histórica, la característica principal del escritor moderno es que debe de considerarse como un practicante de las bellas artes. En el siglo XVIII el hombre de letras era *par excellence* un crítico. Siempre que pensamos en Voltaire, Johnson o Lessing pensamos en la crítica, aunque esos escritores practicaron los diversos géneros de su tiempo. En su época había normas generalmente aceptadas y podían ejercer la crítica con la seguridad de que su juicio sería oído y respetado. Los valores han cambiado tanto en el siglo XIX que ya no tienen aceptación general. De manera que el crítico se convierte en profeta y agota sus poderes artísticos promulgando algún dogma de su gusto o algún mensaje propio. Un novelista como Dostoievski o un dramaturgo como Ibsen son recibidos como salvadores o se les insulta como charlatanes. Un poeta como Victor Hugo era un *mage effaré*. En consecuencia, más que preocuparse de cuestiones de forma, los escritores más influyentes se convirtieron en predicadores laicos: Carlyle, Emerson, Nietzsche.

Pero la sociedad tiene cierta tendencia a despreciar a los profetas, y los escritores tienen cierta tendencia a olvidar sus proyectos para salvar a la sociedad. En su insatisfacción corren al otro extremo. El culto del arte por el arte nació —como lo ha observado tan bien el crítico marxista Plejánov— cuando hubo una ruptura entre el escritor y su medio. Théophile Gautier clamó desde los tejidos su descubrimiento de que el busto sobrevive a la ciudad. Flaubert se encerró en la provincia declarando que, para ser artista, un hombre debería estar dispuesto a renegar de su patria, de su religión y de sus convicciones sociales. Joyce, al partir de Irlanda, pudo haber hecho eco a ese credo negativo. Con una verdadera vocación por las labores que se había impuesto, con la seriedad de una obligación religiosa, con toda la alegría de un juego, llevó la disciplina y la indulgencia del arte más lejos de lo que ningún escritor lo había hecho antes ni probablemente lo hará después. Vivió su obra y escribió su vida. Su autorretrato como Ícaro-Dédalo es el “libro vivido” del artista mártir.

Joyce, al elaborar la obra de su vida silenciosa y astutamente, debió sentir la representación que estaba adquiriendo como símbolo proscrito del hombre de letras europeo del siglo XX. Debió saborear la ironía de las circunstancias que convertían su obra en una contribución portentosa a la literatura de un país en el que nunca había

tenido confianza, y que le devolvía el cumplido. La novela inglesa, desde que Thomas Hardy renunció a ella, no ha tenido un desarrollo extraordinario. Después de la fácil competencia de los Bennetts y de los Galsworthys, había conocido el vigor brutal de David H. Lawrence (1885-1930) y la gracia exangüe de Virginia Woolf (1882-1941). Debía su fuerza principal a tres extranjeros: el norteamericano Henry James, el polaco Joseph Conrad (1857-1924) y el irlandés Joyce. Nunca se acerca más Joyce a un irlandés agresivo que en su actitud hacia el Imperio británico. Algo de la disensión permanente de su propio país pasó a sus relaciones personales con su país. Sinn Fein significa “nosotros solos”. Joyce, enfrentándose al mundo, *unus contra mundum*, es, él solo, todo un movimiento sinnfeinista. Solitario, vuelve siempre al umbral de Esteban Dédalo. En *El artista adolescente* la ciudad se transfigura con su lectura; a *Finnegans Wake*, pastiche literario cosmopolita, le dan sabor los recuerdos urbanos de Dublín.

Por su mismo aislamiento, como irlandés parisiense y católico herético, se ha convertido en el tipo del desterrado y excomulgado, del hombre sin patria y sin fe. No hemos podido examinar uno solo de los aspectos de su obra sin descubrir un rastro de su educación religiosa. El catolicismo lo preparó para una relación personal con el pasado mediterráneo. Su exclusión de la comunión católica —y aquí podemos permitirnos jugar con las palabras— estimuló su resistencia a la comunicación. No podemos apreciar los efectos de su ceguera sobre su oído incomparable o sobre su don poético; pero podemos estar seguros de que aumentó la incurable soledad de su alma y le hizo sentir el mismo deseo que impulsó a Milton —en la sombra, el peligro y la soledad— a escribir sobre el caos y la noche. Al realizar esta función sus limitaciones se convirtieron en virtudes; su caracterización es estática, porque sus personajes están paralizados. El ingenioso mecanismo de su técnica es el mejor vehículo para la literatura de una época científica. Las incrustaciones de erudición literaria, con que disimula sus evasiones emocionales, son un adecuado toque alejandrino. Cuando condenamos a Joyce nos condenamos a nosotros mismos.

Pasará seguramente a las historias de la literatura como el arquetipo del genio incomprendido. Si pudiésemos eliminar las causas de incompreensión, por algún procedimiento de química crítica, descubriríamos que su genio era mucho más feliz, mucho menos trágico y mucho más placentero de lo que la concentrada morbidez de sus obras hace creer. En circunstancias más amables las galas multicolores de un Rabelais le habrían caído mejor. La *saeva indignatio* era una reacción contra su época; la *vis comica* era su inclinación natural. Con un espíritu tan dividido contra sí mismo, pletórico de impresiones no compartidas, tenía que llegar a la fórmula de Renan: ironía y piedad. Ambas son cualidades admirables, pero es fácil observar que los escritores que las cultivan pocas veces han logrado combinarlas: derramaron su ironía sobre el mundo y guardaron la piedad para sí mismos. El resultado es ese tono ondulante de *El artista adolescente* y aun del *Ulises*. La compasión está frenada por reservas críticas, y la crítica tiene debilidades sentimentales. En *Finnegans Wake*, a pesar de viejas amargas y de profundas cicatrices, Joyce logra —a un precio costosísimo— una robusta serenidad. Ya en seguridad, su obra se hace más impersonal; el artista y el público están

menos en evidencia.

La historia del “caso Joyce”, que él mismo ha analizado de manera sutil y concienzuda, es la excepción que prueba la regla de que la literatura no puede existir sin público. Su sentimiento frente a un posible público es el del protagonista de *Desterrados* frente a su mujer, cuando le dice que debe aprender a conocerlo aunque él no llegue a conocerla nunca. Como el Tonio Kröger de Mann, Joyce no puede vivir en una ciudad burguesa y tampoco fuera de ella. La animosidad que lo empujó —en 1904, tras la jornada que nos describe *Ulises*, y de nuevo en 1912, después de la destrucción de las pruebas de *Dublinenses*, para imprimir en el continente panfletos injuriosos, enviarlos a Irlanda y distribuirlos bajo las puertas de sus conocidos de Dublín— aparece con grandes letras en su última obra. En ese *divertimento* informal que es *Finnegans Wake*, nos presenta una obra maestra de autocaricatura en la persona de la Santidad, “the Gripes”, que ha abandonado la iglesia porque de todas maneras las uvas estaban verdes y porque prefería ser el papa de una pequeña religión personal. Esteban, aunque tarde, hace sus devociones pascuales.

La premeditada actitud de Joyce no fue dictada por una indiferencia de bohemio, sino por orgullo y rebeldía. No deseaba olvidar las cosas contra las que había combatido. Quería, con todo el fervor de su patriotismo introvertido y de su piedad desviada, con dolores infinitos y virtuosidades increíbles, crear su propia parroquia en el corazón de un universo “dedalocéntrico”. Lo irónico y lastimoso es que, al perseguir esos fines, haya dado oportunidad para que, escritores venales y vulgares, lo atacaran como un enemigo de la buena literatura. Se creyó que su tradicionalismo introvertido era simple irresponsabilidad. Cuando, por el contrario, en una época irresponsable el artista responsable es el único custodio de la tradición. Así Eliot resulta más ortodoxo que la conferencia de Lambeth. Y Joyce, desterrado por sus ciudadanos, puede responderles como Coriolano: “¡Yo os destierro!” Pero aunque las instituciones modernas sean débiles y poco ortodoxas imponen exigencias que no pueden rechazarse a la ligera. Cuando esas dos órdenes de responsabilidades —las pasadas y las presentes— luchan en el espíritu del artista, el resultado es una neurosis. El artista —según la investigación de Freud— es el que, privado de las satisfacciones materiales de la vida, las logra por medio de la imaginación, y gracias a esta creación halla un camino que lo lleva de nuevo a la realidad.

Flaubert mismo fue incapaz de permanecer en el reino ascético de san Antonio. Cuando murió, con un odio obstinado contra la “burguesía”, compilaba una enciclopedia de sus opiniones y costumbres, *Bouvard et Pécuchet*, un libro que Ezra Pound ha comparado a *Ulises*. “*Il faut marcher avec son siècle!*” —como decía monsieur Homais—. Joyce, fascinado eternamente con las cosas ordinarias, escogió el tema de *Ulises* porque lo contiene todo. Acumulando todos los datos de los sentidos y catalogando las pequeñas particularidades cotidianas, esperaba rellenar el foso que separa el “individuo” de la “masa”. Stendhal, incorporándose ingenuamente a la batalla de Waterloo, nos da una representación más completa de ella que Hardy visualizándola desde un planeta remoto. El problema artístico, tanto para el simbolista como para el naturalista, para Jean Racine lo mismo que para Jane Austen, consiste en refinar lo observado, seleccionando

los materiales de la observación, para ajustar la parte al todo. Pero Joyce, artista de transición como Rabelais o Milton, satisface sus fines acumulando banalidades. El esplendor de la generalidad tiene para dichos fines un perfil barroco, una construcción simplista y una superficie muy elaborada. Para Joyce siempre hubo una separación entre la textura naturalista y la estructura simbolista de su obra, reflejo formal de su ambigüedad emocional y de sus equívocos intelectuales, que le dan dos rostros de Jano en la historia de la literatura.

La acumulación de los detalles en Joyce, uno de los últimos desbordamientos del naturalismo, ha opacado su verdadera importancia. Venció a los naturalistas con sus propias armas escogiendo un “trozo de vida” tan amplio y tan banal que sólo un mito puede darle forma y sentido. El procedimiento que utilizó se ha llamado *surréalisme* o suprarrealismo, que es un intento de convertir el realismo psicológico en una fantasía puramente personal. La historia de la pintura puede revelar otras variedades del postimpresionismo, tendiendo a la abstracción, no como un fin en sí sino para preparar el terreno a los frescos simbólicos del futuro. La influencia de Joyce ha sido aterradora más que estimulante; ha aumentado enormemente las dificultades de la labor del novelista. Ha barrido con los andamios podridos de la novela realista y ha inventado todo un nuevo arsenal técnico para los escritores más jóvenes. Hasta el momento, la imitación se ha restringido a sus rasgos más superficiales. John Dos Passos (1896-1970) ha copiado sus adjetivos compuestos y sus artificios ingeniosos. Thomas Wolfe (1900-1938) ha seguido su ejemplo como una patente para asimilar todo a las corrientes del pensamiento. Alfred Döblin y Jules Romains han estudiado su manera de tratar un tema metropolitano. Pero su estilo, como el de Milton, es más fácil de parodiar que de imitar. Como Milton, seguro de su autoridad definitiva, no tuvo discípulos.

Cuando, en 1902, Joyce salió por primera vez de Irlanda para ir al continente, no hubiera podido prever que, a medida que avanzaba el siglo XX, se multiplicaría el fenómeno de los artistas en destierro; que el escritor europeo migratorio no sería ya una excepción, y que llegaría un día en que el cuentista siguiera de nuevo—como tan mordazmente lo había dicho Mann— una estrella errante, y cuando, de 1914 a 1921, trabajó en Trieste, Zurich y París, en los anales más completos de una ciudad que el arte jamás haya realizado, no se presentaba ninguna duda seria sobre si las ciudades de Europa sobrevivirían o no. Cuando, en 1940, lo arrojó de Francia la invasión alemana, y se vio obligado a refugiarse de nuevo en la única región europea que no estaba en la lucha, se dio cuenta de todo el horror de la pesadilla de la que estaba despertando. En esos momentos críticos su vida entra en la historia y su obra converge con la corriente principal de la cultura europea. Empezó *Ulises* en 1914, al principiar la primera Guerra Mundial, y terminó *Finnegans Wake* en 1939, al principio de la segunda. Henry James, al morir en el segundo año de la guerra de 1914, definió al mundo que dejaba como “una pesadilla que no tiene más despertar que el sueño”. Con la muerte de Joyce, el segundo año de la última guerra, un año o dos después de que murieron Yeats, Freud y Trotsky, y un mes o dos antes de Bergson, Virginia Woolf y Frazer, comprendemos cuánto se ha despoblado el horizonte cultural y con qué rapidez entramos en una era nueva.

Cuando Joyce empezó a escribir definió la doble responsabilidad del escritor imaginativo como una labor de mediador entre el mundo de la realidad y el mundo de los sueños. La disonancia entre esos dos mundos, entre las realidades inminentes del presente y los sueños sepultos del pasado, hizo imposible esa tarea. A sus otros dones agregaba —como declaró Yeats a los miembros poco entusiastas del “Seanad”— un “espíritu heroico”, coronado por una dedicación sin precedente. Poseía, a un grado no igualado, el orgullo del creador, tan frecuente en el artista moderno, y comparaba “el misterio estético” al misterio de la creación material. Pero no está en las posibilidades humanas crear de la nada, *ex nihilo*. Las mejores obras de nuestros contemporáneos no son actos de creación sino de evocación, saturadas misteriosamente de reminiscencias. La imaginación de Joyce evoca ricas reservas de memorias, que han sido el único elemento permanente en los numerosos trastornos de la civilización. Reduce el pasado y el presente al encanto intemporal del narrador, a las primeras palabras de *El artista adolescente*: “Había una vez...” Como el héroe del poema de Yeats, “recuerda bellezas olvidadas”, estrecha entre sus brazos la belleza que hace mucho desapareció del mundo. Pero Esteban Dédalo, más ambicioso que Michael Robartes, deseaba estrechar en sus brazos “la belleza que no ha llegado todavía al mundo”. Cuando el mundo se haya cansado de nuestra fealdad y de nuestro odio, *Ulises* será su monumento y los versos de *La torre* de Yeats servirán de epitafio a Joyce:

*I have prepared my peace
With learned Italian things
And the proud stones of Greece,
Poet's imaginings
And memories of love,
Memories of the words of women,
All those things whereof
Man makes a superhuman
Mirror-resembling dream.*

He preparado mi paz
con sabias cosas de Italia
y piedras nobles de Grecia,
fantasías de poeta,
recordaciones de amor
y palabras de mujeres
y todas aquellas cosas
reflejos con los que el hombre
forja un sueño sobrehumano.

-
- ¹ Telescopía *trauma*, *túrgido* y *taumaturgo*.
- ² “Olor de carroña, sepulturero prematuro, buscador del nido del mal en el seno de la palabra buena, tú, que duermes en nuestra vigilia y que ayunas en nuestras fiestas: tú, de la razón dislocada que predices ingeniosamente, contemplando ciego tus numerosas escaldaduras y quemaduras y ampollas, escoriaciones tiñosas y pústulas, por los avisos de la nube negra como cuervo —tu sombra— y los augurios de las cornejas en parlamento, la muerte con todos sus desastres, la dinamitación de los colegas, la reducción de los archivos a cenizas, la desaparición de todas las aduanas por las llamas, el regreso a una serie de acciones moderadas y con pólvora en el polvo; pero nunca golpeó tu cabeza embotada (¡Oh, infierno, aquí viene nuestro entierro! ¡Qué peste, perderé la posta!) mientras más zanahorias rebanes y más rábanos tajes y más papas peles y sobre más cebollas llores y más carne de toro cortes y más carnero destaces y más legumbres machaques, más ardiente será el fuego, más larga la cuchara, más espeso el caldo, con mayor grasa en tu codo y más alegres los humos de tu nuevo cocido irlandés.” *Finnegans Wake*, pp. 189-190.
- ³ “Destrucción de todas las aduanas por las llamas.”
- ⁴ Shaposphere, deformación de Shakespeare telescopiando *Shape* (forma) y *sphere* (esfera).
- ⁵ *Ulises: Blue Book* porque la primera edición se publicó con una cubierta azul; *usylessly* telescopía *Ulysses* y *useless* (inútil). *Eccles*, la calle de Dublín donde vivía Joyce cuando joven.
- ⁶ “Vale la pena abandonar el río Liffey”, siguiendo la estructura de la frase *Is life worth living?* (¿Vale la pena vivir la vida?)
- ⁷ Parodia la frase de Enrique IV: *Parish* (parroquia), *thette* (“cette” francés), *mess* (enredo): “¿La parroquia valía este enredo?”
- ⁸ “Esa carta escrita por uno al otro, nunca perfecta y siempre planeada.”
- ⁹ “Chito para máxima, entredicho para libro, escurridiza Dora para fija en el seto *sheolmastress*.” Esta palabra deforma *schoolmistress* con *sheol* (infierno) y *master* (amo).
- ¹⁰ *Suffoclose*: Sófocles, *suffocate* (sofocar) y *close* (cercano). *Shikespower*: Shakespeare, *shikar* (cazar) y *power* (poder). *Seudodanto*: Dante y seudo. *Anonymoses*: *Moses* (Moisés) y anónimo.
- ¹¹ Telescopía sánscrito, y *sans* (francés por *sin*) y *creed* (religión).
- ¹² “¡Qué curiosa epifanía!” *Curious* deformado para aludir a una parte del cuerpo.
- ¹³ Deforma *absentminded* (distruido) para sugerir consciente (*minded*) del abecedario (*abc*).
- ¹⁴ “¡Qué difícil es nacer caballero!” *Mpe*: *be* (ser), *mporn*: *born* (nacer).
- ¹⁵ *Jinglish* telescopía *English* (inglés) y *jingo* (imperialista inglés). *Janglage*, *language* (idioma) y *jangle* (disputar). *Nusances*, *nuisance* (molestia) y *usance* (uso).
- ¹⁶ *Make* (hacer), *fear* (temor), *ocean* (océano); deformación del *Ossian* de Macpherson.
- ¹⁷ “Un cheque épico falsificado sobre el público para su propio provecho personal.”
- ¹⁸ “Todos oídos..., sin un pie para pararse, un manojo de pulgares..., un corazón sordo, un libertino..., un racimo de todo mal...”
- ¹⁹ Deformación de “The ant and the grasshopper”: la hormiga y la cigarra.
- ²⁰ Telescopía *meander* (laberinto, meandro), *tale* (cuento) y *Neanderthal* (uno de los sitios del hombre prehistórico en Europa).
- ²¹ *Doveyed Covetfilles* telescopía *dove* (paloma), *eye* (ojo), *covet* (codiciar) y *filles* (muchachas, en francés);

deformación de *David Copperfield*. *The old cupiosity shape* formada de *Cupid* (Cupido) y *shape* (forma); deformación de *The Old Curiosity Shop*.

²² *Mess* (confusión); *mottage* telescopia *motto* (sentencia, lema) y *age* (edad, época).

²³ "... *the humming, it's coming. Insway, onsway.*" F. W., 371.

²⁴ "... *Lolo liebermann you loved to be leaving Libnius.*" F. W., 250.

²⁵ "... *tell me, tell me, elm! Night, night! Telmetale of stem...*" F. W., 216.

²⁶ "... *the Air from on high has spoken in tumbuldum tambaldam to his tembledim tombalduom worrild...*" F. W., 258.

²⁷ "... *its parapets all peripateting... In our snoo. Znore...*" F. W., 266.

²⁸ "... *celebesty... lotetree... pettily... teasetime...*" F. W., 191.

²⁹ "... *pristopher polombos... cayennepeppercast... muddy terranean...*" F. W., 120.

³⁰ "... *with cantreds of countless catchleens, the mannish as many as the minneful...*" F. W., 189.

³¹ "... *as born for lorn in lore of love to live and wive by wile and rile by rule of ruse...*" F. W., 142.

³² *Cold airs*: Kildare; *peers and gints*: Peer Gynt; *pere Golazy*: Pergolesi; *mere Bare*: Meyerbeer.

³³ "*For an anondation of mirification and the lutification of our paludination.*" F. W., 372.

³⁴ *Umbrogli* telescopia *umbrella* (paraguas) e *imbroglio* (embrollo, en italiano).

³⁵ "Alguna hoja *losthappy*": *lost* (perdida) y *happy* (feliz).

³⁶ Mrs. Malaprop, personaje de la comedia de Sheridan (1751-1816) *Los rivales*, que acostumbra tergiversar las palabras.

³⁷ *The Calico Belly* (el vientre de calicó) en lugar de *De bello gallico* (la guerra de las Galias).

³⁸ La frase *Nobody ever saw anything to equal it* (Nadie vio nunca una cosa semejante) se transforma en "*Nobirdy aviar soar anywing to eagle it*". *Bird* (pájaro), *aviary* (pajarera), *soar* (remontar el vuelo), *wing* (ala), *eagle* (águila).

³⁹ "Plenitud de tiempos y muchos como éstos. Lo mismo de nuevo." La estructura de la frase se repite después con diversas palabras.

⁴⁰ Sobre la estructura de la frase de un anuncio de cerveza inglesa: *Guinness is good for you*.

⁴¹ *Chalkfull* telescopia *chokefull* (lleno hasta los bordes) y *chalk* (yeso); *masterlplasters* telescopia *masterpieces* (obras maestras) y *plasters* (vaciados en yeso).

⁴² *Reeve Gootch*: *rive gauche* (margen izquierda); *Reeve Drughad*: *rive droite* (margen derecha). *Right* (derecha), *sinistrous* (izquierda).

IV. VISITANDO NUEVAMENTE A JOYCE

“PERO la verdad nos trata con largueza”, escribió Joyce al terminar “El día del tumulto”. Actuando póstumamente, lo ha tratado generosamente, justificando así su confianza inquebrantable en el reconocimiento último. Incluso en el país de donde él mismo se desterrara, no deja hoy de recibir honores. No quiere decir esto que los irlandeses lo toman en serio, pero comienzan a admirarlo por haber engatusado a los americanos a hacerlo. Actualmente en las visitas panorámicas de Dublín se indica la Torre Martello donde se alojara Stephen Dedalus y el bar donde fuera insultado el Sr. Bloom. Una radiodifusora, la cual, fiel a las tradiciones litigiosas, involucrara a la BBC en un juicio por difamación, celebró el día de Bloom. Por otra parte, miembros de la Compañía de Jesús han estudiado concienzudamente las obras de su rebelde discípulo. Aunque Joyce no conoció el éxito como escritor teatral, últimamente tienen éxito en los escenarios adaptaciones de sus novelas: la de Marjorie Barkentin *Ulysses in Nighttown* y *Passages from Finnegans Wake* de Mary Manning (en Inglaterra *The Voice of Shem*). Esta última fuente, como Thornton Wilder lo ha reconocido con espontaneidad, fue igualmente la inspiración de su farsa cósmica, *The Skin of Our Teeth*. Dos de las cartas de Joyce en las que solicita un préstamo de 45 chelines a un editor quien rechazara *Dublineses*, según Padraic Colum, se han subastado en 30 libras esterlinas. Cuando el profesor Peter Allt se hizo cargo de la cátedra de inglés en la Universidad de Groningen en 1952, Joyce no fue un tema inadecuado para su conferencia inaugural. Desde hace tiempo he perdido la pista de las tesis sobre temas joyceanos.

Se requeriría otro libro más voluminoso para solamente enumerar aquellos artículos sobre Joyce que se han impreso desde que apareciera la primera edición del precedente ensayo. Ahora se dispone de dos bibliografías completas: la de Alan Parker (Boston, 1948), la cual incluye también literatura secundaria, y la de John J. Slocum y Herbert Cahoon (Londres, 1953), la cual es positiva por la lista del propio trabajo de Joyce. Estas guías ya necesitan suplemento, como la hoja informativa de James F. Spoorri (Sociedad Bibliográfica de la Universidad de Virginia, octubre, 1955), y la lista de Maurice Beebe y Walton Litz en la edición sobre Joyce de *Modern Fiction Studies* (Primavera, 1958). Por más de dos años ha aparecido una edición trimestral más o menos profesional, *The James Joyce Review*, con más de 300 títulos en su bibliografía para 1955-1957. Hubo un *Anuario de James Joyce*, si bien se limitó a un solo año (1949); y a la primera *James Joyce Miscellany* de 1957 acaba de seguirla una segunda (1959). El promedio de publicaciones normal de libros, según lo que un crítico puede estimar, es de por lo menos de un volumen mensual dedicado a algún aspecto del hombre o de su obra. No pretendo haber asimilado todo ese material, y mucho menos los artículos de los periódicos. Sin embargo, he tratado de leer a la vez que corría, por decirlo así. Aquí procuraré hacer una mención breve y selectiva de (1) documentos recientemente publicados o a los que se puede tener acceso salidos de la propia pluma de Joyce, (2) algunos de los últimos escritos biográficos y críticos sobre él, y (3) tendencias y contratendencias de

interpretación y revaloración.

1

“Recuerda tus epifanías sobre las verdes hojas ovales, profundamente profundas”, se recordaba Esteban a sí mismo, “ejemplares para ser enviadas, si tú mueres, a todas las grandes bibliotecas del mundo, inclusive Alejandría”. Ese recordatorio ha demostrado ser profético. No sólo el original de *Epifanías* se encuentra en la Biblioteca Conmemorativa Lockwood de la Universidad de Búfalo, sino que la mayoría de los manuscritos de Joyce han hallado el camino hacia instituciones similares. El Museo Británico conserva los esbozos sucesivos de *Finnegans Wake*, arreglados cuidadosamente para cotejo, donación de la benefactora y albacea de Joyce, Harriet Weaver. Se dice que se han depositado valiosos materiales en la Biblioteca Nacional de Dublín, la escena de la arenga shakesperiana de Esteban, donde discretamente quedarán fuera del alcance del público por otra generación más. Se han integrado algunas otras colecciones en universidades estadounidenses, sobre todo gracias a los coleccionistas privados y a la devoción de los compañeros de Joyce. La colección Wickser en Búfalo existe gracias al sacrificio de Paul Leon, su amigo judío ruso, quien la salvó de los nazis a costa de su propia vida. Constituía la médula de una exhibición retrospectiva, ensalzada admirablemente en el catálogo de Librairie La Hunne, recopilada por Bernard Gheerbrant (París, 1949). Thomas E. Connolly (Búfalo, 1955) catalogó con mayor precisión la sección que contiene la biblioteca personal de Joyce. Muchos de estos libros son ejemplares cuyas páginas no han sido cortadas, con dedicatorias de los autores. El volumen con más anotaciones, característicamente, es un manual de confesor en latín, sustentando por tanto nuestras conjeturas acerca del pasaje de Honuphrius en *Finnegans Wake*.

Quizás la más prometedor de todas sea la Colección Mennen, en su mayoría obtenida vía Estanislao Joyce y cedida recientemente a la Biblioteca de la Universidad de Cornell. Ésta, a juzgar por el tentador folleto de Arthur Mizener (Ítaca, 1958), es especialmente rica en obras juveniles, remembranzas y correspondencia literaria e íntima. Joyce bien podría sentirse contento al pensar que sus trabajos concluirían su errante odisea en una moderna Ítaca. Sin embargo, aunque los guardianes de tales archivos son invariablemente útiles para los estudiantes serios, y si bien los aparatos fotográficos han reducido la necesidad de viajar, no puede uno dejar de sentir cierta pena al vernos *disjecti membra poetae* tan profusamente esparcidos por todo el mundo. Así, el fragmento de 383 páginas adquirido en París por la Biblioteca del Colegio Harvard fue editado por Theodore Spencer bajo el título de *Esteban el Héroe* en 1944. Poco después Slocum pudo adquirir en Trieste 25 páginas adicionales de la misma novela, las cuales se hallan actualmente en la Colección Slocum en la Biblioteca de la Universidad de Yale. En colaboración con Cahoon, Slocum las añadió al texto de Spencer. Ahora, como para complicar cierto retorcimiento de la rivalidad de la Liga Ivy, han aparecido más páginas en Cornell, por lo que en un futuro próximo se necesitará una tercera edición. El estudioso de *Ulises* hallará, igualmente, que el manuscrito está en posesión de la Fundación Rosenbach en

Filadelfia; pero la colección más rica en notas y primeros esbozos se encuentra en Búfalo, mientras que las páginas de prueba son propiedad particular, las pruebas de galera se hallan en Harvard, y el escrito a máquina y corregido se dio página por página a los admiradores coleccionistas de recuerdos.

Sin embargo, la distribución de las pertenencias de Joyce estaba destinada a reflejar los azares e ironías de su desarraigada carrera. Podemos imaginárnoslo consolándose por el paralelo de las distintas ciudades que competían en reivindicar al errante Homero después de su muerte. Y podemos sentirnos agradecidos de que tanto de *nachlass* (herencia) haya llegado a un puerto reconocido en alguna parte, donde se preservará en seguridad como parte de la extraordinaria historia. Cuánto queda sin publicar y qué debiera publicarse es una cuestión para la escrupulosa apreciación de los editores potenciales y librerías responsables. ¡Sería un absurdo si Joyce, con todo su perfeccionismo, sus revisiones interminables y sus frecuentes supresiones, se convirtiera en una víctima de la *fureur de l'inédit*! Su maestría en el artificio verbal hace importante para sus críticos escudriñar meticulosamente sus notas y esbozos, seguir paso a paso las elaboraciones, e informar sobre esos hallazgos a los lectores interesados. Su tendencia a ceñirse tan profunda y estrechamente a su propia experiencia hace esencial para los biógrafos el aprovechar el cuantioso material que proveen sus cartas. Pero, por su contribución a la literatura, todavía debemos confiar en el canon de palabras que él mismo dio al mundo, además en aquellos bosquejos y episodios sobresalientes de esos dos o tres volúmenes póstumos de sus primeros escritos. No haré comentarios ulteriores sobre *Esteban el Héroe*, puesto que pude consultar el manuscrito al preparar mi estudio, excepto para sugerir que merece una discusión mayor de la que ha recibido, tanto por su relación con *El artista adolescente* como por sus considerables méritos propios.

O. A. Silverman publicó las *Epifanías* en una edición elegante pero sumamente limitada (Búfalo, 1954). Es por ello que todavía no han causado una profunda impresión, aunque el término mismo se ha convertido en la palabra reclamo de la crítica e incluso se la apropió para sus propios poemas el experimentalista francés Henri Pichette. Se han impreso 22 de esas anotaciones perceptivas, sobreviviendo en papel blanco rayado en lugar de hojas verdes ovales; y por lo menos una u otra ha salido a luz en Cornell. Pueden leerse con sumo provecho como ejemplos de un *genre* único y delicado, como manifestaciones concretas de la *quidditas* escolástica o del porqué de las cosas, o como realizaciones de la teoría tomada de la “Adoración de los Magos” de Yeats, de que un profundo conocimiento místico puede impartirse a los hombres sabios en otras ciudades además de Belén. Pero todavía es más interesante leerlas teniendo presente todo el desarrollo de Joyce, y ver cómo reaparecen en los momentos cruciales como nudo de su novela madura. Para citar un ejemplo poco conocido, el número VI surge en la segunda página de *El artista adolescente*. Esteban a los seis años —es Joyce en la primera versión— cometió alguna travesura y se esconde bajo la mesa. Su madre, protectora, promete que Jim se excusará. Si no, su quejoso vecino —Dante en *El artista adolescente*— dice que las águilas le sacarán los ojos. Esta amenaza traumatizante provoca en el niño vulnerable la sensación de estorbo; pero choca y es igualada por su

don que despierta. Mentalmente compone una pequeña rima acerca de la situación:

Le sacarán los ojos...
Pide perdón,
pide perdón,
de hinojos.

Ya es un poeta, un artista en miniatura; y anticipa su vocación, su *apología pro vita sua*. Quince de estas epifanías son sólo pequeños fragmentos de diálogos oídos durante su juventud en Dublín. La “manifestación espiritual” se percibe a través de “la vulgaridad del discurso o del gesto”. Pero, de acuerdo con la definición de Joyce, puede también manifestarse en “una memorable fase de la mente misma”. Las otras siete son más bien líricas que dramáticas, poemas-prosa inspirados en sus solitarios primeros años en el continente europeo. La más obsesiva es la número XV, una visión soñadora de una figura materna, que si bien reprocha sabe perdonar. Sus palabras finales —“¿Quién tiene piedad de ti cuando te hallas triste entre extraños? Años y años te amé cuando te encontrabas en mi vientre”—, eco, con cambio del tiempo del verbo pero no del tiempo, cuando el espíritu de la madre de Esteban lo confronta en *Ulises*. La identificación, sin embargo, es más profunda y amplia en la epifanía. Como “madre más venerada”, es la Virgen la que habla en nombre de la Iglesia a su hijo enajenado, y quien siempre será “una influencia imaginativa en los corazones de mis hijos”.

Ellsworth Mason y Richard Ellman reunieron *The Critical Writings of James Joyce* (Nueva York, 1959). Mucho de su prosa casual, seguida de versos ocasionales, no es estrictamente crítica: comprende tres temas de escolares y el editorial sobre la fiebre aftosa cuya parodia aparece en *Ulises*, junto con las críticas acervas de libros para el *Daily Express* y sus artículos italianos sobre problemas irlandeses traducidos de *Il piccolo della sera*. Hay casi 60 obras diferentes, las cuales cubren un periodo de más de 40 años: desde el famoso artículo “Drama y Vida” que provocó una discusión tan intensa en *Esteban el Héroe* hasta la obra teatral pirotécnica en el estilo último de Joyce. “From a Banned Writer to a Banned Singer.” En su correspondencia Joyce declaró más de una vez que él era “un mal crítico”. Ciertamente estaba demasiado concentrado en sus propios esfuerzos para ser verdaderamente católico en sus gustos u objetivo en sus juicios. Pero dada la importancia de esos esfuerzos, sus manifiestos merecen nuestro respeto y su *obiter dicta* nos retrotrajeron a su meditada ejecución. Un valor semejante tienen sus notas para *Desterrados* impresas en una nueva edición de la pieza, con una introducción de Padraic Colum (Nueva York, 1951). Ellas lo unen, aún más estrechamente de lo que yo hubiera supuesto, con “The Dead”, de modo que el drama más bien equívoco de Joyce es redimido por su más perfecto relato. Manuscritos para éste y otros relatos de *Dublineses* se hallan en la Colección Slocum; estudios sobre ellos, en comparación con sus ediciones periódicas y sus versiones definitivas, ilustrarán y arrojarán luz sobre el desarrollo de la técnica de Joyce.

Debo confesar, con gran pesar, el haberme desilusionado en cierta forma con la selección de Stuart Gilbert, *Letters of James Joyce* (Nueva York, 1957). En parte, esta reacción se debe a la edición perfunctoria, en parte al hecho de que Joyce no se adaptaría

al *medium* persona-a-persona. Es impresionante cuando llama a Ibsen o a Lady Gregory a ser testigos de que toma una posición, e instructivo cuando explica *Ulises* a Frank Budgen o *Finnegans Wake* a la Srta. Weaver; pero su personalidad tiende cada vez más, como su creador ideal, a desaparecer tras de su obra. Existen innumerables cartas, particularmente en la Colección Menne, donde se revelan sus lados más informales y sus relaciones intelectuales; es una buena noticia que pronto se publicará un segundo volumen. Entre tanto, algo debería decirse acerca del estado que guardan sus textos. El único que ha sido totalmente editado, *Música de Cámara* (Nueva York, 1954), es el que menos necesita de tal tratamiento; y su editor, William York Tindall, puso en peligro sus esfuerzos al añadir un comentario cándidamente freudiano. Chester G. Anderson prometió un texto diferente del *Artista*, y comenzó a elaborar un índice del vocabulario para *Esteban el Héroe* (Ridgefield, Connecticut, 1958). *Finnegans Wake*, en donde eran inevitables las correcciones, fue corregido responsablemente por sus editores. No así *Ulises*. Existe una edición caprichosa con ilustraciones de Matisse (Nueva York, 1935); y las ediciones comerciales, tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos, persisten en las erratas. Increíblemente, se han hecho traducciones a muchos idiomas, incluso en japonés: una generosa compensación para la propia traducción al inglés de Joyce de Hauptmann y de Wynge al italiano.

2

La crítica, bajo su impulso formal de los últimos años, ha tendido a soslayar la biografía. Por consiguiente, Joyce se ha enfrentado a cierta paradoja, ya que es un consumado maestro de la forma literaria y se sirvió siempre del material autobiográfico. Su hermano Estanislao proveyó una útil descripción cuando escribió: “*El artista adolescente* no es una autobiografía; es una creación artística”. Esto se ejemplificó bien cuando Estanislao, quien figura como Mauricio en *Esteban el Héroe*, desaparece de *El artista adolescente*. Sin embargo, Joyce firmó sus primeros relatos “Esteban Dédalo”. Precisamente porque transmutó su carrera a sus obras, el conocimiento biográfico es un instrumento necesario para la comprensión de su proceso creativo. Podemos consultar muchos testigos quienes nos dieron sus recuerdos: John Eglinton, Oliver Gogarty, Constantine Curran, Eugene Sheehy para los días de Dublín; Arthur Power, Robert McAlmon, Eugène Jolas, Sylvia Beach para París; Padraic y Mary Colum para los contactos intermitentes a lo largo de la carrera de Joyce. Debemos dar el debido reconocimiento a los ejes que son incidentalmente base o a los egos favorecidos. Por ejemplo, ahí está J. F. Byrne, quien figura en *El artista* como Cranly, el confidente de Esteban, y que recientemente ha sido descubierto viviendo como periodista retirado en Brooklyn. *The Silent Years* de Byrne (Nueva York, 1953) arroja luz sobre una cantidad de problemas joycenianos, particularmente sobre la dirección de su propia familia, Eccles 7. Pero cuando llega a proponer una cifra irrompible, que no es apreciada por las autoridades militares, nos incita a preguntarnos —medio siglo después— cuál de los dos era el fantasioso, si el sensato Cranly o el futuro autor de *Finnegans Wake*.

Entre estos satélites, existe uno que tiene cierta magnitud propia, *Mi hermano James Joyce*, de Estanislao Joyce (Nueva York, 1958). No es exactamente lo que podíamos haber esperado, un cuento de Shem por Shaun. Es más bien el testamento dolorosamente honesto de un carácter austero y monolítico, mucho más amargo e inflexible en su distanciamiento de la Iglesia y de la familia que su hermano mayor. Comparar la genial calidez de Simón Dédalo con el frío odio de Estanislao hacia su padre es tener la medida de las simpatías de James Joyce. La muerte gradual de sus contemporáneos subrayó la necesidad de una biografía que aprovechara los testimonios de primera mano y realizara la perspectiva de la objetividad. Herbert Gorman nos puso en deuda, a todos, al trabajar directamente con su tema y editar documentos que ya han desaparecido; pero su *James Joyce* fue una obra periodística, y marcó una época. El anunciado *James Joyce* de Richard Ellmann nos proveerá, por fin, con un estudio completo de la vida y la obra en su interrelación total. Detallado y comprensivo, cándido y juicioso, el libro de Ellmann podrá no ser definitivo, ya que los *inédits* continúan acumulándose; pero situará todo nuestro examen acerca de Joyce sobre bases frescas y firmes. Y la personalidad emergente, con sus lapsos alcohólicos, su irresponsabilidad económica, la tragedia de la enfermedad mental de su hija, su obsesión neurótica por la traición, su indiferencia, concentrada en sí misma, por las gentes que no podía utilizar, contrarrestada por los sencillos pasos de su arte, nos impresionará y dejará perplejos, más aún de lo que lo hiciera el combatido artista durante su vida.

Pueden vislumbrarse destellos del joven Joyce en el contexto de Esteban Dédalo en *Centenary History* de la sociedad de debates de su colegio, editada por James Meenan (Tralee, 1957), lo cual indica que el drama fue mejor recibido que aceptado su autor; y *The Clongowes Record*, recopilado por T. Curran, S. J. (Dublín, 1933), incluye fotografías del campo de juego donde Esteban rompiera sus lentes, del largo corredor que atravesara para ir al estudio del padre Conmees, así como del propio benigno clérigo. La historia pictórica se presentó junto con el itinerario de Joyce, en dos atractivos álbumes reunidos por Patricia Hutchins, desde *James Joyce's Dublin* (Londres, 1950) hasta *James Joyce's World* (Londres, 1957). Un folleto, *In Memoriam* (Zurich, 1941), contiene panegíricos hechos por sus amigos suizos con motivo de la muerte de Joyce, y León Edel reconstruyó con afecto sus últimos pasos en *James Joyce: The Last Journey* (Nueva York, 1947). La historia del impacto crítico de Joyce la resumen Marvin Magalaner y Richard M. Kain en *Joyce: The Man, the Work, the Reputation* (Nueva York, 1956); pero la *überlieferungsgeschichte* está en cierta forma oscurecida por la patente disposición contraria de los dos autores. Muchos de los mejores ensayos —sobre todo aquellos de T. S. Eliot, Edmund Wilson, S. Foster Damon, James T. Farrell y Philip Toynbee— pueden consultarse en la oportuna antología de Seon Givens, *James Joyce: Two Decades of Criticism* (Nueva York, 1948). Entre otros distinguidos hombres de letras que han aportado su testimonio, siguiendo el precedente de Valery Larbaud, están Hermann Broch, Italo Svevo, Edouard Dujardin, Louis Gillet, Philippe Soupault, Hugh MacDiarmid, Aldous Huxley y Thornton Wilder. Puede adquirirse ahora la traducción inglesa del monólogo psicoanalítico de C. G. Jung sobre *Ulises* (Club de Psicología

Analítica de Nueva York, 1949).

La ciencia joyceniana se ha vuelto tan altamente especializada que en la actualidad podemos contar por lo menos cuatro volúmenes sobre varias fases de su preocupación sólo por la religión: por Kristian Smidt, William Noon, S. J., Kevin Sullivan y J. Mitchell Morse. Sus relaciones individuales con otros escritores también han sido tratadas en monografías, justificables cuando la influencia es tan central como la de Shakespeare o Aquino, engañosas cuando la conexión es tan tangencial como la de Mallarmé. Debido a los problemas que Joyce presentó a los lectores, la principal forma de discusión ha sido lo que los doctos llaman exégesis —un término que significa que se han interpretado las Escrituras—. El modelo lo proveyó el comentario autorizado de Stuart Gilbert (edición revisada, 1950), en la cual además de explicar los paralelos clásicos y las alusiones esotéricas, ofreció al público una sinopsis y un ejemplo en una época en la que *Ulises* se prohibía en Inglaterra y en los Estados Unidos. El pintor Frank Budgen añadió mucha información informal incidentalmente obtenida cuando *Ulises* estaba en elaboración, gracias a su amistad con Joyce; éstas se agregaron en *Further Recollections* (Londres, 1955). Richard M. Kain, en su *Fabulous Voyager* (Chicago, 1947; Nueva York, 1959), fijó firmemente *Ulises* a su ambiente social e hizo un caso más sólido de lo humano de los caracteres de Joyce que los comentaristas anteriores. A estas alturas, el sentido real de la narrativa parece entenderse generalmente; e interpretaciones subsecuentes, tales como la de Hugh Kenner en *Dublin's Joyce* (Boomington, 1956), tienden a hacerse caprichosas y doctrinarias mediante el esfuerzo mismo por descubrir nuevos estudios literarios. *James Joyce por él mismo* de Jean Paris (París, 1957) podía haberse titulado, más acertadamente, *Jean Paris por James Joyce*.

Al señalar los peligros de la sobre-interpretación subjetiva, no pretendo sugerir que hayamos arrancado hasta la última nota del significado de *Ulises* o que no continúen investigaciones importantes. Los especialistas pueden todavía comentarlo en materias técnicas, como Frederick W. Sternfeld lo hizo por su utilización de la música (*English Institute Essays*, 1956). A. M. Klein comentó capítulos específicos con meticulosidad talmúdica. Joseph Prescott reconstruyó con precisión y acumen el proceso de composición. Gracias a estos estudios concretos, *Ulises* ha dejado de ser oscuro; sin embargo, existen algunos que podrían restaurar su oscuridad y —parafraseando a Haines acerca de Shakespeare— hacerlo un campo de caza propicio para mentes desequilibradas. Mientras que *Finnegans Wake*, hay que convenir, invita virtualmente a esta clase de respuesta. Cuando *Obra en marcha* se publicaba por entregas en *transition*, Eugène Jolas y otros miembros del grupo de Joyce la anunciaban con su *Exagmination* (París, 1929). Pero después de la publicación de *Wake*, no hubo oportunidad de preparar una guía oficial tal y como la proporcionara Gilbert para *Ulises*. El mejor subterfugio fue denominado por sus colaboradores, Joseph Campbell y Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (Nueva York, 1944). Realizó una entrada subrepticia, y sometió el oscuro interior a una visión audaz, fugaz como el relámpago; pero su método básico, un intento de abreviar página por página la historia putativa, estaba destinado a perder más que a captar. *Census of Finnegans Wake* de Adaline Glasheen (Evanston,

1956), con un índice de los caracteres y papeles, proporciona un enfoque más dinámico de los temas y lemas de Joyce.

David Hayman, en *Publications of the Modern Language Association* (marzo, 1958), dedica unas 15 000 palabras en explicar una sola frase de *Finnegans Wake*, siguiendo su elaboración a través de 17 esbozos, y alcanzado apenas una concepción integral. Más aún, el artículo arguye, no debemos buscar un fondo significativo; en su lugar, debemos buscar nuestra recompensa en la acción recíproca de las peculiaridades. Creo que Hayman puede tener razón, en la medida en que no debemos esperar descifrar una clave y hallar que todo se hizo luminosamente claro. Entendemos bien las técnicas verbales y las ideas subyacentes; pero cada nueva frase nos embrolla en sus propias redes de referencias periféricas. Esto podemos desenredarlo más tarde o más temprano, si involucran un pasaje de Quinet o un caso-historia de Morton Prince o una invención de la mitología hindú o una canción de las revistas musicales eduardianas. Sin embargo, nada que carezca de la comunicación telepática con el muerto puede reconstituir aquellos eslabones de la asociación personal que, como nos damos cuenta más y más, Joyce entrelazó arbitrariamente con su fantasía cultural. Es como si el monumento quedara excavado a medias, sus contornos burdamente marcados, su textura admirada en fragmentos, algunos de sus tesoros valorados, mientras que los secretos enterrados con su sardónico artífice continuaran provocando, indefinidamente, conjeturas y especulaciones. Hoy día hay un grupo de anticuarios que hacen el juego, con habilidad llena de recursos, a nivel de *Notes and Queries*. Pero ya hace 20 años desde que *Finnegans Wake* fuera publicado, y 35 desde que *La obra en marcha* comenzara a aparecer en letras de imprenta; y debo admitir que me siento un poco desanimado, no tanto por las complejidades del trabajo como por lo efímero de la vida humana.

3

Para algunos podrá parecer divertido asociar a san Agustín con un hipopótamo sólo porque fue obispo de Hippo. Para otros podrá parecer irreverente, no concluyente o incluso irritante. Joyce deseaba basar todo su caso en una de las máximas de Agustín, la cual aparece en la superficie de *Finnegans Wake* en diferentes distorsiones: *Securus iudicat orbis terrarum*. El juicio espontáneo del mundo, en la medida en que puede lograrse un consenso crítico, ha vindicado a *Ulises*, aunque no se ha pronunciado sobre *Wake*. Pero la general aceptación, el cambio de estado del contrabando a la escritura, produjo algunas reflexiones, en especial por parte de aquellos que se enfrentaban a la difícil tarea de escribir novelas en inglés después de *Ulises*. Encargado recientemente a hablar para la generación que creciera con el libro, V. S. Pritchett anunció que se había reducido de la épica cómica a un crucigrama, “y, como tal, una mayor y no solicitada exportación europea para los técnicos-literatos de las universidades norteamericanas”. Ya que la “revaloración” de Pritchett fue escrita para *The New Statesman*, su mofa trasatlántica es un hecho común, mejor explicado por su metáfora económica. Los críticos ingleses, aunque muy libres con sus impresiones personales y evaluaciones

morales, siempre han tendido a eludir el análisis técnico; y Pritchett es fiel a sí mismo en su desconfianza hacia la ciencia. Me muestro reacio en insistir en lo que se ve tan claramente es un punto doloroso para él y rehusé categóricamente en comprometerme en conflictos internacionales. Por supuesto que yo daría la bienvenida a su designación para trabajar sobre Joyce en este lado del Atlántico, si las letras inglesas pudieran darse el lujo de perderlo.

No debería haber ninguna discusión acerca del hecho de que *Ulises* ha sido el gran obstáculo en el sendero de la novela contemporánea. Esto podría significar que había llegado al final del camino, como algunos críticos lo han venido prediciendo desde hace largo tiempo. Sin embargo, para el escritor verdaderamente creativo, parece querer decir que se modificó el vehículo que cambió la dirección. Se ha visto la influencia de Joyce en obras tan disímolas como *El sonido y la furia* de William Faulkner, *Caminos de la libertad* de Jean-Paul Sartre y la trilogía de Samuel Beckett, *Malone*. James Joyce es un ejemplo relevante para la más nueva escuela francesa la cual generalmente produce sus anti-novelas. Pero es evidente que no ha hecho mucho impacto en los novelistas ingleses. Éstos, educados con limitaciones por su obstrucción monumental, muchos tomaron desviaciones pedestres retornando a Trollope. Ha habido una regresión del estilo, un relajamiento de la estructura, una elevada dependencia del periodismo del tema-materia para su propio bien. Por supuesto, hay un futuro para el novelista convencional, o más bien un presente cómodo, ampliamente garantizado por las bibliotecas circulantes y los derechos filmicos. Pero hay que obtenerlo poniéndose de acuerdo con el “populacho”, lo que Joyce repudiara desde el inicio de su carrera, y cuyas “influencias mezquinas” son mucho más efectivas y sutiles hoy día. “Al leer a Joyce”, se queja Frank O’Connor, “uno lee literatura: Literatura con L mayúscula”. No necesitamos disentir; solamente necesitamos reconocer la aguda declinación en los niveles literarios que pudo hacer de una afirmación semejante una acusación. “Maldita sea”, escribió Ezra Pound a Joyce en su entusiasmo primero por *Ulises*, “eso es Escribir con E mayúscula y no C”.

Flaubert, quien también fuera culpable de practicar la literatura con L mayúscula y quien por tanto está incluido en la acusación de O’Connor, escogió llanamente verse a sí mismo como un mandarín. El epíteto, en su esplendor y miseria, bien podría aplicarse a Joyce. Ambos hombres fueron escritores de escritores, ambiciosos exponentes de la palabra en su expresiva y dolorosa consagración, de lo que André Malraux ha denominado la religión del arte. Fue mucho más difícil para un irlandés desterrado vivir conforme a ese credo a principios del siglo XX de lo que lo fuera para un francés recluido a mitades del XIX, y es probable que hayamos sido testigos de la muerte del orden que ambos representan: el *modus vivendi* del intelectual apasionadamente dedicado, extravagantemente instruido, rigurosamente distinto. Pero no hay motivo de satisfacción en pasar de una cultura de mandarín a una cultura para *coolies*; y si las virtudes flaubertianas y joycenianas no pueden cultivarse por más tiempo, no hay razón alguna para dejar de admirarlas. O’Connor es, en el peor de los casos, un proveedor agradable de literatura, un relator irlandés sereno cuya producción se deriva del humor de las historias más sencillas de *Dublinese*. Puede verse cómo se siente incómodo por la

forma en que Joyce cambió de *Dublineses* a *El artista adolescente*, de *El artista a Ulises*, y de *Ulises* a *Finnegans Wake*. Tal ha sido la forma distintiva del modernista; y como el modernismo retrocede hacia el fondo, como lo asentamos en lo que Arnold Toynbee clasificaría como el periodo posmoderno, Joyce asume una posición predominante en cualquier reflexión de los modernos de habla inglesa.

Deberíamos recordar o deberíamos tratar de volver a captar las exageraciones de la época ligadas a su primer ensayo publicado, su identificación con la iconoclastia de Ibsen, y de defensa de lo que designara como “la Nueva Escuela” ante la sociedad de debates de la universidad. ¡1900! Haber vivido y sido joven en ese entonces debe haber parecido una singular felicidad. Joyce tenía 18 años; su adolescencia transcurrió en el *fin du siècle*, los años de la decadencia artística auto-consciente; y después —debe haber sido algo súbito y sorprendente— había entrado el siglo XX, la edad de la ciencia, novedades y promesas. Como talentosos contemporáneos, quienes eran jóvenes en los dieciocho-diecinueve y alcanzaron la cúspide en los diecinueve-veinte, Eliot en poesía, Stravinsky en música, Picasso en pintura, Joyce podía ver hacia ambos lados: hacia atrás, hacia las riquezas de la tradición, y hacia adelante, a las desconocidas posibilidades del experimento. Como aquellos otros modernistas, podía emular las escuelas y estilos de otros periodos; al igual que ellos, tenía un inquietante impulso de excederse a sí mismo cambiando de un modo inventivo a otro. Esto puede ayudar a explicar los altibajos de su recepción, y su rápido tránsito de la *avant-garde* a la academia. Cuando Thomas Merton, el locuaz trapense, testifica que los escritos de Joyce le ayudaron en su conversión al catolicismo, es un grito lejano de los choques y escándalos que tan a menudo provocara durante los veinte. La propia progresión de Joyce, del naturalista al simbolista, fue un signo claro de la mutabilidad de los tiempos. El juvenil sentido de independencia absoluta, de ir hacia adelante, al encuentro de la realidad de la experiencia ante la retirada, la tortuosidad de la dirección y de la contemplación remota.

Para sus lectores originales Joyce era un hereje, para muchos de ellos una fuerza emancipadora. El cambio de valores habido a mediados del siglo lo remodeló en un papel sacerdotal, el patriarca de un culto neo-ortodoxo. Él mismo se permitió esta reorientación al cambiar la base de la rebelión icariana al juego de palabras dedálico. En forma gradual, hizo notar severa pero justamente George Orwell, el novelista fue sofocado por el lexicógrafo. Pero Stephen Dedalus sabía a dónde se dirigía cuando planeó enviar sus manuscritos a todas las bibliotecas del mundo, inclusive a Alejandría; pues el alejandrinismo, con su studiosidad auto-consciente, se erguía como una especie de puesto de avanzada contra la barbarie. Su mente parecida a un museo puede ser nuestra única alternativa al ambiente mental que rodea nuestras vidas mundanas, la vulgaridad estandarizada que rezuma a través de los pensamientos de Bloom y Earwicker, los efectos de “Pop Kulch” que Joyce tan agudamente discernió, incluso antes de que la electrónica los amplificara. Consecuentemente no parece traído de los cabellos, aunque bien pueda ser penoso, verlo entregado a los escolásticos, los candidatos doctorales y los discípulos académicos; en vista de que su negocio es dominar el arte del lenguaje, difícilmente podían haber hallado un modelo mejor. Por último, tampoco es sorprendente

que él, quien tan expresamente rechazara una cátedra profesional, atrajera el profundo interés de los estudiantes y fuera altamente valorado en las universidades. Parece que debemos recordarlo mejor como un estudiante, discutiendo fervientemente a William B. Yeats con sus condiscípulos en la Biblioteca Nacional, o trasponiendo el pórtico del Museo y mirando hacia el cielo en busca de un augurio.

Ésta es la ubicación del episodio de *Ulises* donde Esteban arenga acerca de Shakespeare. El motivo es su despedida a las luces rectoras del renacimiento irlandés. Los libros ponen la escena en las paredes, con su acumulación de conocimientos muertos, “pensamientos muertos acerca de mí en sarcófagos, embalsamados en especias de palabras”. A medida que habla, de manera silenciosa invoca al mítico inventor de la escritura, el tres veces grande Hermes de los egipcios, “Tot, dios de las bibliotecas”. Pero John Eglinton no se impresiona lo bastante como para ordenar un artículo; y A. E. pontifica: “Nuestra épica nacional todavía no se ha escrito”. Así Esteban se va con Mulligan, atravesando el torniquete y caminando a lo largo de la columnata, apenas si notando al extranjero vil —tan incómodo en ese hermético santuario— quien se convertirá en el héroe de la épica nacional de Joyce, Leopoldo Bloom. La escena de reconocimiento tendrá lugar más tarde, significativamente, en la calle. Ese día, más temprano, Esteban había dejado su trabajo como maestro de escuela.

—Yo preveo —dijo Deasy— que usted no permanecerá aquí mucho tiempo en este trabajo. Me parece que usted no nació para maestro. Puede ser que me equivoque.

—Más bien para aprender —exclamó Esteban.

—¿Y qué más aprenderá aquí?

Deasy meneó la cabeza.

—¿Quién sabe? —dijo—. Para aprender hay que ser humilde. Pero la vida es la gran maestra.

¡Cuán trivial! ¡Cuán cierto! Y el gran escritor es quien puede enseñarnos aquellas lecciones que él, a menudo penosamente, aprendiera de la vida. ¿Qué, entonces, aprendió Joyce del curso de posgraduado que tomara al abandonar Dublín para irse al continente? La respuesta, me parece, la sugirió la madre de Esteban. En las últimas páginas de *El artista*, anota sus últimas discusiones con ella antes de su primera partida. Algunas eran querellas: “Tema: la BVM”. La Santísima Virgen María, la madre más venerable, venerada tan ardientemente en sus días de escuela, se mezclará con la figura matriarcal de May Dédalo, al visitar de nuevo a Esteban cuando se siente triste entre los extraños. La penúltima entrada en el diario de Esteban se cita frecuentemente por su jactancia sobre “la conciencia increada de mi raza”. Menos bien recordado es el llamado a su conciencia, cuando maternalmente está empacando sus ropas: “Y reza, dice, porque yo sea capaz de aprender, al vivir mi propia vida y lejos de mi hogar y de mis amigos, lo que es el corazón, lo que puede sentir un corazón”. ¿Podríamos no concluir, con toda reverencia, que *Ulises* contestó esta plegaria? Joyce era el literato y técnico a tal grado que, en mi propio empeño pedagógico hecho en su nombre, pude haber hecho poco hincapié en dicha conclusión. ¿Se me permite decir ahora que Joyce, para quien yo pido vuestra eterna admiración, es el alumno y el maestro?

BIBLIOGRAFÍA

LAS CIRCUNSTANCIAS extraordinarias en que fueron publicados los libros de Joyce y la abundancia de las discusiones críticas que provocaron complican mucho la tarea del bibliógrafo.

La siguiente lista selectiva es simplemente un escalón que facilita el tránsito del presente volumen a las obras de Joyce y a algunos de los escritos sobre Joyce que pueden ser útiles para completar o equilibrar esta introducción.

El libro de Herbert Gorman trae un sumario de las más importantes reseñas: sólo algunas de ellas se han incluido aquí. Una mina de nuevo material podrá encontrarse en los archivos de las revistas *The Egoist*, *The Little Review* y *Transition*, así como de otros periódicos en los que apareció primero la obra de Joyce.

La bibliografía general más completa hasta 1953, año de su publicación, es la de Slocum y Cahoon, listada abajo.

I. OBRAS DE JAMES JOYCE

1. LIBROS

Dubliners. The Modern Library, Nueva York, 1926. (1ª edición: Londres, 1914.) Con una introducción de Padraic Colum.

A Portrait of the Artist as a Young Man. The Modern Library, Nueva York, 1928. (1ª edición: Nueva York, 1916.) Con una introducción de Herbert Gorman.

Ulysses. The Modern Library, Nueva York, 1934. (1ª edición: París, 1922.) Con un prólogo de Morris L. Ernst y la sentencia de la United States District Court dictada por el juez John M. Woolsey. Esta edición es menos correcta tipográficamente que las ediciones revisadas de Shakespeare y Cía. (París, 1926) o la edición definitiva de la Odyssey Press (Hamburgo, 1932). Hay un raro disco fonográfico, distribuido por Shakespeare y Cía., de Joyce pronunciando el discurso que va en las pp. 140-141.

Finnegans Wake. The Viking Press, Nueva York, 1939. Algunos fragmentos de esta obra habían sido publicados separadamente y bajo diversos títulos. La grabación de Joyce de la parte final del episodio de “Anna Livia Plurabelle” (pp. 213-216) fue realizada por el Orthological Institute, Cambridge (Inglaterra).

Collected Poems. The Viking Press, Nueva York, 1937. Contiene *Chamber Music* (Londres, 1907), *Pomes Penyeach* (París, 1927) y un poema adicional: *Ecce Puer*.

Exiles: A Play in Three Acts. B. W. Huebsch, Nueva York, 1924. (1ª edición: Londres y Nueva York, 1918.) La última edición inglesa publicada por Jonathan Cape, en la “New Play Series”. Londres, 1936.

Stephen Hero. Part of the first draft of *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres, 1944. Con una introducción de Theodore Spencer. El manuscrito de esta primera versión de *El artista adolescente* era propiedad de la Srita. Sylvia Beach (editora de la primera edición del *Ulises*), quien lo vendió a la Universidad de Harvard en 1938 o 1939.

Letters of James Joyce. Ed. por Stuart Gilbert. Faber and Faber, Londres, 1957.

The Critical Writings of James Joyce. Edited by Ellsworth Mason and Richard Ellmann. Faber and Faber, Londres, 1959. Contiene 57 piezas, entre ellas los seis primeros artículos listados en la sección siguiente.

2. OBRAS NO COLECCIONADAS

- “Ibsen’s New Drama”, en la *Fortnightly Review*, abril de 1900. Artículo reimpreso por Ulysses Bookshop, Londres, 1930.
- “The Day of the Rabblement” (conjuntamente con “A Forgotten Aspect of the University Question”, por F. J. C. Skeffington) en *Two Essays*. Dublín, 1901. Reimpreso por Herbert Gorman en *James Joyce*.
- “James Clarence Mangan”, en *St. Stephen’s*, revista del University College, de Dublín, mayo de 1902. Reimpreso por Ulysses Bookshop, Londres, 1930.
- “The Holy Office”. Pola, 1904. Poema en una hoja suelta: reimpreso por Herbert Gorman en *James Joyce*.
- “Gas from a Burner”. Flushing, 1912. Poema en una hoja suelta; reimpreso por Herbert Gorman en *James Joyce*.
- “From a Banned Writer to a Banned Singer”, *Hound and Horn*. Londres, julio-septiembre de 1932. Un retrato verbal de John Sullivan en el estilo de la última época de Joyce.
- Pastimes of James Joyce*. Joyce Memorial Fund Committee. Nueva York, 1941. Una balada de Joyce y su interpretación métrica de un poema de Thomas Moore, en facsímil, con retrato por Jo Davidson y notas por María McDonald y Padraic Colum.

3. ANTOLOGÍAS

Introducing James Joyce. A selection of Joyce prose by T. S. Eliot, with an introductory note. Faber and Faber, Londres, 1942. Contiene “Las hermanas” de *Dublineses* y fragmentos de *El artista adolescente*, *Ulises* y *Finnegans Wake*.

The portable James Joyce, with an introduction and notes by Harry Levin. The Viking Press, Nueva York, 1947. En 1948 se publicó en Londres con el título *The essential James Joyce*, y en 1949 en Nueva York como *The indispensable James Joyce*. Contiene selecciones de *Dublineses*, *Desterrados*, los poemas, *El artista adolescente*, *Ulises*, *Finnegans Wake* y algunas piezas juveniles.

4. ADAPTACIONES AL TEATRO

The Voice of Shem. Passages from Finnegans Wake by James Joyce freely adapted for the theatre by Mary Manning, with an introduction by Denis Johnson. Faber and Faber, Londres 1955, Se presentó por primera vez el 25 de abril de 1955, en el Poet's Theatre, Cambridge, Mass.

James Joyce's Ulysses in Nighttown. Dramatized and tranposed by Marjorie Barketin under the supervision of Padraic Colum. Modern Library, Nueva York, 1958. Se representó por primera vez el 5 de junio de 1958 en el Rooftop Theatre de Nueva York.

5. TRADUCCIONES AL ESPAÑOL

- Dublineses*. Traducción de Luis Alberto Sánchez. Ediciones Ercilla, Santiago de Chile, 1945. Le faltan dos narraciones: "A mother" y "Grace".
- Los muertos*. Editorial Grano de Oro, Barcelona, 1941. Traducción de "The dead", de *Dublineses*.
- Gente de Dublín*. Traducción de I. Abelló. Editorial Tartessos, Barcelona, 1942.
- El artista adolescente (Retrato)*. Traducido del inglés por Alfonso Donado. Prólogo de Antonio Marichalar. Biblioteca Nueva, Madrid, 1926.
- El artista adolescente*. Traducción directa del inglés por Alfonso Donado. Prólogo de Hugo Galasso Vicari. Editorial Osiris, Santiago de Chile, 1935.
- El artista adolescente (Retrato)*. Traducción de Alfonso Donado. Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1938. (Col. Austral.)
- El artista adolescente (Retrato)*. Traducido del inglés por Alfonso Donado. Prólogo de Antonio Marichalar. Editorial Ur, México, sin fecha.
- Retrato del artista adolescente*. Traducción del inglés por Alfonso Donado. Santiago Rueda, editor. Buenos Aires, 1956.
- Desterrados*. Comedia en tres actos. Traducida bajo la dirección de A. Jiménez Fraud. Sur, Buenos Aires, 1937.
- Ulises*. Traducido por J. Salas Subirat. Santiago Rueda, editor. Buenos Aires, 1945. Hay una reimpresión de la Editorial Diana, México, 1949.
- Ulises*. Traducción del inglés por J. Salas Subirat. Segunda edición revisada. Santiago Rueda, editor. Buenos Aires, 1952.

En periódicos:

- "La última hoja de Ulises", *Proa*. Buenos Aires, enero de 1925. Traducción de tres páginas del *Ulises* por Jorge Luis Borges.
- "Dos entretenidos". *Hoy*. Santiago de Chile, agosto de 1935. Traducción de una parte de "Two gallants", de *Dublineses*.
- "Eveline", *Hoy*. Santiago de Chile, septiembre de 1935. Traducción de una parte de "Eveline", de *Dublineses*.
- "La casa de pensión", *Hoy*. Santiago de Chile, mayo de 1937. Traducción de una parte de "The Boarding House", de *Dublineses*.
- "Una escena de *Desterrados*", *Sur*. Buenos Aires, agosto de 1937. Traducción de una parte del segundo acto de *Exiles*, por A. Jiménez Fraud.

II. ESTUDIOS SOBRE JAMES JOYCE

1. LIBROS

- Samuel Beckett, Frank Budgen, Stuart Gilbert, Eugene Jolas, Elliot Paul, Thomas MacGreevy, William Carlos Williams y otros, *An exagmination of James Joyce*. Norfolk (Connecticut), 1939. Publicada primeramente como *Our Exagmination round his Factification for Incamination of "Work in Progress"*. París, 1929. Ensayos, ditirambos y polémicas originalmente publicados en *transition* para abrirle camino a *Work in Progress*.
- Ernest Boyd, *Ireland's Literary Renaissance*. Nueva York, 1922. Un panorama útil, que no entra a considerar la figura de Joyce de cuerpo entero, pero que lo relaciona con sus antecedentes inmediatos.
- Fran Budgen, *James Joyce and the Making of "Ulysses"*. Nueva York, 1934. Una reseña informal de un amigo de la época de Zurich, más valiosa por sus recuerdos que por sus comentarios. Ilustrada por el autor.
- Joseph Campbell y Henry Morton Robinson, *A skeleton key to "Finnegans Wake"*. Harcourt, Brace & Co., Nueva York, 1944. Utilísima guía para la mejor comprensión de *Finnegans Wake*, aunque, como era de esperarse, ni pretende ni alcanza a resolver todos los problemas que plantea esa obra.
- Ernst Robert Curtius, *James Joyce und sein "Ulysses"*. Zurich, 1929. Una bien meditada monografía, certera en el análisis de los temas y la técnica. Una traducción parcial apareció en *transition*, junio de 1929.
- Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce*. París, 1931. Bosquejo histórico y discusión autobiográfica por el autor de *Les lauriers sont coupés*.
- Leon Edel, *James Joyce: the last journey*. The Gotham Book Mart, Nueva York, 1947. Recuerdos de los últimos días y de la muerte de Joyce.
- Richard Ellmann, "The Background of Ulysses", *Kenyon Review*, vol. XVI, verano de 1954, pp. 337-386. Prueba la importancia de la biografía de Joyce para la mejor inteligencia del *Ulises*.
- Carola Giedion-Welcker y otros, *In Memoriam: James Joyce*. Zurich, 1941. Tributos de los amigos suizos de Joyce, con un resumen del artículo de la Dra. Giedion-Welcker sobre *Work in Progress*, primera apreciación que apareció en alemán.
- Stuart Gilbert, *James Joyce's "Ulysses": A Study*. Nueva York, 1930. Comentario autorizado sobre *Ulises*, concienzudo y satisfactorio. Ningún lector serio debe ignorarlo, aunque puede no tomarlo tan en serio como Gilbert toma a Joyce.
- Louis Gillet, *Stèle pour James Joyce*. Éditions du Sagittaire, París, 1946. Reúne artículos publicados en diversas fechas, entre ellos el citado más adelante en la sección siguiente; así como la carta feroz de Edmund Gosse contra Joyce, y otras de George

Moore.

- Seon Givens (ed.), *James Joyce: two decades of criticism*. Vanguard Press, Inc., Nueva York, 1948. Importantísima recopilación de artículos críticos de 20 autores, entre ellos T. S. Eliot, Richard Levin, Edmund Wilson, Stuart Gilbert, Eugene Jolas, James T. Farrell, Frank Budgen y Philip Toynbee.
- Adaline Glasheen, *A census of "Finnegans Wake"*. An index of the characters and their roles. With a foreword by Richard Ellmann. Londres, 1957. Guía indispensable. Casi todos los personajes están registrados, con referencia a las varias versiones deformadas de sus nombres y la identificación de la mayor parte de ellos.
- Oliver St. John Gogarty, *As I was going down Sackville Street: A phantasy in fact*. Nueva York, 1937. Recuerdos de Malachi Mulligan que dan una idea de la atmósfera de *Ulises*. El subtítulo pone al lector en guardia.
- Herbert Gorman, *James Joyce*. Nueva York, 1939. (Hay traducción española de Máximo Siminovich. Santiago Rueda, editor. Buenos Aires, 1945.) Muy bien documentada, con bastantes ilustraciones, bien dispuesta, estilo periodístico. Comprende hasta el último año de la vida de Joyce y puede considerarse la biografía más autorizada.
- M. L. Hanley y otros, *Word index to James Joyce's "Ulysses"*. Madison, 1937. Se realizó por razones lingüísticas como un estudio del vocabulario de Joyce, muy útil como concordancia para los temas verbales de Joyce.
- Maria Jolas (ed.), *A James Joyce Yearbook*. Transition Press. París, 1949. Muy interesante recopilación. Contiene artículos biográficos y críticos de Stuart Gilbert, Philippe Soupault, Louis Gillet, Wladimir Weidlé, Hermann Broch, Roland von Weber, Paul Léon y otros.
- C. G. Jung, *Wirklichkeit der Seele: Anwendungen und Fortschritte der neueren Psychologie*. Zurich, 1934. Incluye un análisis psicoanalítico de *Ulises*; sugestivo aunque doctrinario.
- C. G. Jung. *¿Quién es Ulises?* Con una carta de James Joyce y una extraordinaria sentencia judicial. Santiago Rueda, editor. Buenos Aires, 1944. Traducción del estudio publicado en su libro *Wirklichkeit der Seele*. La sentencia es la del juez John M. Woolsey, de los Estados Unidos, rechazando la acusación de obscenidad hecha al *Ulises*.
- Richard M. Kain, *Fabulous Voyager: James Joyce's "Ulysses"*. The University of Chicago Press, Chicago, 1947. Ayuda a la inteligencia del *Ulises* revelando una serie de datos concretos, curiosos y significativos sobre el escenario en que se desarrolla.
- Wyndham Lewis, *Time and Western Man*. Chatto & Windus, Londres, 1928. Un ataque vigoroso contra Joyce; mal dirigido, penetrante y exasperante.
- M. Magalaner y R. M. Kain, *Joyce: the man, the work, the reputation*. Nueva York, 1956. Reúne y comenta un buen número de opiniones críticas.
- Adelheid Obradovic, *Die Behandlung der Räumlichkeit im späteren Werk des James Joyce: Versuch eines Querschnitts durch seine Weltanschauung*. Marburgo, 1934.

- Intento ambicioso para encontrar, por medio de una tesis doctoral, las implicaciones metafísicas de *Finnegans Wake*.
- Alan Parker, *James Joyce: a bibliography of his writings, critical material and miscellanea*. Faxon Co., Boston, 1948. Bibliografía útil para la crítica de Joyce, completada por el suplemento de William White en *The Papers of the Bibliographical Society of America*, XLIII, 1949, páginas 401-411.
- Ezra Pound, *Polite essays*. Norfolk, Connecticut. Un generoso tributo, *James Joyce et Pécuchet*, reimpresso del *Mercur de France*, 1º junio de 1922.
- William Powell Jones, *James Joyce and the common reader*. University of Oklahoma Press, Norman, 1955. Sólida e inteligente introducción aunque a veces excesivamente rápida.
- John J. Slocum y Herbert Cahoon, *A bibliography of James Joyce (1882-1941)*. Yale University Press, New Haven, 1953. La bibliografía más completa hasta el año de su publicación.
- Paul Jordan Smith, *A key to the "Ulysses" of James Joyce*. Chicago, 1927. Interesante sobre todo por el frontispicio, un mapa del itinerario de Bloom.
- Philippe Soupoult, *Souvenirs de James Joyce*. Éditions E. Charlot. Argelia, 1943. Contiene tres muy interesantes artículos, y la traducción francesa de dos fragmentos de "Anna Livia Plurabelle".
- J. I. M. Stewart, *James Joyce*. Longmans Green & Co., Londres, 1957. Una excelente apreciación de conjunto.
- L. A. G. Strong, *The Sacred River. An approach to James Joyce*. Londres, 1949. Una introducción útil, sobre todo para las personas ya iniciadas en Joyce.
- W. Y. Tindall, *James Joyce: his way of interpreting the modern world*. Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1950. Interesante sobre todo en la interpretación del simbolismo de las obras de Joyce.
- Edmund Wilson, *Axel's Castle: A study in the imaginative literature of 1870-1930*. Nueva York, 1931. Con un capítulo compacto y atinado sobre Joyce, acaso la mejor introducción sobre la materia. En apéndice tres versiones sucesivas de un fragmento de *Finnegans Wake*.
- Edmund Wilson, *The wound and the bow: Seven studies in literature*. Nueva York, 1947. Con un interesante estudio sobre *Finnegans Wake*, intitolado "The dream of H. C. Earwicker".

2. ARTÍCULOS Y RESEÑAS

- Padraic Colum, Eugene Jolas y otros, "Homage to James Joyce", *transition*, marzo de 1932. Incluye la traducción de C. K. Ogden de las páginas de "Anna Livia Plurabelle" en inglés básico.
- Cyril Connolly, "The position of Joyce", *Life and Letters*, abril de 1929. Una justa apreciación, a medio camino entre *Ulises* y *Finnegans Wake*.
- S. Foster Damon, "The Odyssey in Dublin", *Hound and Horn*, otoño de 1929. Una brillante interpretación mistagógica, ilustrativa, aunque a veces demasiado ingeniosa.
- S. M. Eisenstein, "An American tragedy", *Close Up*, junio de 1933. Sobre las posibilidades del monólogo interior en el cine, con especial referencia a Joyce.
- T. S. Eliot, "Ulysses, Order, and Myth", *Dial*, noviembre de 1923. Una notable reseña, llena de importancia programática.
- Bernhard Fehr, "James Joyce's *Ulysses*", *Englische Studien*, 1925-1926. Un artículo concienzudo, principalmente sobre las ideas de Joyce.
- Louis Gillet, "James Joyce et son nouveau roman", *Revue des Deux Mondes*, 15 de agosto de 1931. Un ensayo informativo sobre *Finnegans Wake*. Traducción inglesa en *transition*, marzo de 1932.
- Eugène Jolas, "My friend James Joyce", *Partisan Review*, marzo-abril de 1941. Reminiscencias personales sobre los últimos años de Joyce.
- Valery Larbaud, "James Joyce", *Nouvelle Revue Française*, abril de 1922. La primera discusión sobre *Ulises*, sin la cual apenas habría sido comprendido. Traducción inglesa en *Criterion*, octubre de 1922.
- R. Miller Budnitskaya, "James Joyce's *Ulysses*", *Dialectics*, 1938. Una crítica marxista, traducida del ruso.
- Joseph Prescott, "Joyce's Stephen Hero", en *Journal of English and Germanic Philology*, vol. LIII, 1954, pp. 214-223. Uno de los mejores artículos críticos que se han escrito sobre el *Stephen Hero*.
- R. F. Roberts, "Bibliographical notes on James Joyce's *Ulysses*", *Colophon*, primavera de 1936. Buen trabajo de investigación, estableciendo la relación entre varias ediciones.
- Margaret Schlauch, "The language of James Joyce", *Science and Society*, otoño de 1939. Arroja alguna luz sobre los aspectos filológicos de *Finnegans Wake*.
- Philippe Soupault y otros, "Anna Livia Plurabelle", *Nouvelle Revue Française*, mayo de 1931. Breve nota y traducción parcial al francés.
- Theodore Spencer, "*Stephen Hero*: The unpublished manuscript of James Joyce's *A portrait of the artist as a young man*", *Southern Review*, verano de 1941. Una apreciación crítica de la fragmentaria primera versión que posee la biblioteca de Harvard College.

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE OBRAS

- Adam, los hermanos, 181
A. E. (George Russell), 239
Agustín, san, 33, 157, 234, 235
Aldington, Richard, 205, 206
Alighieri, Dante, 25, 27, 75, 134, 139, 143, 145, 155, 167
Allt, Peter, 221
Anderson, Chester, 228
Anderson, Sherwood, 43
“Anna Livia Plurabelle”, véase Earwicker, Annie
Aquino, santo Tomás de (y tomismo), 35, 36, 37, 53, 121, 131, 169, 171, 232
“Arabia”, 41, 45, 64-66, 99
Aristóteles, 27, 35, 37, 53, 131
Arnold, Matthew, 90
Arturo, rey, 152
Austen, Jane, 217
- Bahr, Hermann, 113
Balfé, M. W., 44
Balzac, Honoré de, 42, 75, 208
Barkentin, Marjorie, 221
“Barro”, 44
Baudelaire, Charles, 161
Beach, Sylvia, 229
Beckett, Samuel, 9, 236
Beebe, Maurice, 222
Beerbohm, Max, 111
Beethoven, Ludwig van, 184
Bennet, Arnold, 74, 213
Bérard, Victor, 89
Bergson, Henri, 88, 92, 116, 218
Berlitz, Escuelas, 26, 171
Biblia, la, 89, 152, 203
Blake, William, 31, 66, 115
Bloom, Leopoldo (Ulises), 72, 75, 76, 78, 80, 82, 84, 88-91, 95, 98, 99-101, 104, 106-108, 114-117, 119-122, 124, 126-128, 130, 131, 133-135, 139, 140, 143, 149, 159, 172, 221, 239, 240
Bloom, Milly, 98, 125
Bloom, Marion Tweedy (Penélope), 46, 75, 78, 79, 84, 87, 89, 91, 94, 127-129, 130, 134, 148, 149, 155, 199
Bloom, Rudy, 107, 115, 127, 128
Bosis, Lauro de, 70
Boylan, H. E. (“Resplendor”), 75, 89, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 128
Brian Boru, 145
Brígida, santa, 150
Broch, Hermann, 231
Browne & Nolan, 142
Browne, Sir Thomas, 111, 143, 167

Browning, Robert, 94
 Bruno, Giordano, 35, 142, 143, 160, 169, 199
 Buckley, Donal, 163
 Buckley, Teniente C. W., 163
 Budgen, Frank, 119, 206, 232, 228
 Bunyan, John, 110
 Burney, Fanny, 94
 Butler, Samuel, 51, 133
 Butt, Isaac, 161
 Byrne, J. F., 229, 230
 Byron, Lord George Gordon, 64, 164

Cabell, J. B., 18
 Cahoon, Herbert, 222, 224
 Calipso, *véase* Clifford, Martha
 Campbell, Joseph, 233
 Campbell, Thomas, 201
 Capra, Frank, 161
 Carlyle, Thomas, 112, 164, 171, 212
 Carroll, Lewis (C. L. Dodgson), 167, 186
 Casement, Sir Roger, 202
 Castro Leal, Antonio, 10
 Catolicismo, 20, 22, 25, 35-38, 40, 41, 45, 46, 52, 62, 64, 65-68, 70, 93, 118, 159, 173, 197, 200, 208, 214, 216
 Cavalcanti, Guido, 37
 Cervantes. Miguel de, 31, 45, 74
 Cinema, 92, 94, 112, 113, 132, 143, 161
 Circe, *véase* Cohen, Bella
 Clery, Emma, 56, 27
 Clifford, Marta (Calipso), 78, 98, 103, 106, 108, 117, 122
 Cohen, Bella (Circe), 78, 83, 114-115, 122
 Colegio de Belvedere, 25, 63, 68
 Colegio de Clongowes Wood, 24, 25, 63, 64, 86, 188
 Colegio Universitario, 25, 34, 55, 63, 67, 68, 202
 Coleridge, S. T., 89
 Coll, Ivan, 9
 Colum, Mary, 229
 Colum, Padraic, 221, 227, 229
 Conmee, padre J. S., 63, 64, 70, 132, 231
 Connolly, Thomas E., 223
 Conrad, Joseph, 213
 Conroy, Gabriel, 46-49, 118
 Cooper, J. F., 94 95
 “Correspondencias”, 43
 Croce, Benedetto, 142
 Cunningham, Martín, 46, 114, 116
 Curran, Constantine, 229
 Curran, T., 231
 Curtius, Ernst Robert, 16

Cusa, Nicolás de, 142, 143
 Cusack, Michael, 119, 143

Chamfort. S. R. N., 23
 Champollion, J. F., 164
 Chaplin, Charlie, 80
 Chaucer, Geoffrey, 129, 140
 Chejov, Anton, 42, 43

Damon, S. Foster, 16, 118
 D'Annunzio, Gabriel, 18
 Davitt, Michael, 20
 Deasy, Garret, 75, 77, 79, 81, 88
 Dédalo, 55, 69, 70, 85, 160, 213,
 Dédalo, Esteban (Telémaco), 23, 40, 46, 52, 55-59, 61-63, 65-67, 72, 75, 76, 78-80, 83, 84, 86-90, 96,
 99, 100, 114-117, 120, 121, 122, 124-128, 130, 131, 133-135, 140, 142, 149, 159, 169, 171, 172,
 213, 215, 219, 221, 222, 229, 231, 238, 239
 Dédalo, Simón, 61, 62, 70, 104, 116, 121, 125, 230
 Defoe, Daniel, 31, 129, 207
 Deor, 111
Desterrados, 22, 28, 33, 48-50, 54, 170-171, 215, 227
 Dickens, Charles, 43, 61, 75, 95, 112, 140, 185, 208
 Dicotomías, 143
 Dignam, Patrick, 75, 116, 118, 125
 Döblin, Alfred, 217
 Dolan, padre (James Daly), 55, 63, 70, 86
 Donne, John, 79, 182
 Dos Passos, John, 217
 Dostoevski, F. M., 66, 75, 94, 118, 119, 160, 204, 212
 Dowden, Edward, 120
 Dowie, J. A., Alexander, 75, 99, 119, 123
 Dowland, John, 123
 Dreiser, Theodore, 112
 Dreyfus, Alfred, 153
 Dublín, 20-27, 32, 41, 43, 44, 46, 49, 50, 54, 61, 63, 68, 69, 71, 72, 74, 81, 84, 87-89, 93, 114, 118,
 120, 121, 124, 139, 141, 142, 148, 149, 150, 155, 156, 165, 166, 174, 179, 191, 213, 215, 221, 223,
 226, 229, 240
Dublineses, 22, 28-30, 40-48, 50, 53-55, 61, 65, 72, 73, 99, 118, 126, 157, 174, 181, 210, 215, 221,
 228, 237
 Dujardin, Édouard, 93, 94, 231
 Dumas, Alexandre, 37, 120

Earwicker, Annie (“Anna Livia Plurabelle”), 142, 148-151, 154, 164, 175-177, 179, 188, 193-196, 198
 Earwicker, H. C. (Finnegan), 139-141, 149-160, 163, 167, 173-175, 179-182, 190-201, 239
 Edel, León, 231
 Eduardo VII, 25, 29
 Eglinton, John (W. K. Magee), 21, 73, 85, 93, 120, 239
 Einstein, Albert, 88, 205
 Eisenstein, S. M., 112

El artista adolescente, 20, 23, 26, 28, 30, 32, 33, 35-37, 40, 50, 51-70, 75, 91, 96, 131, 134, 140, 147, 159, 167, 173, 185, 205, 210, 215, 219, 225, 226, 229, 237, 240
 Eliot, T. S., 43, 59, 76, 94, 121, 167, 187, 197, 204, 205, 216, 231, 238
 Ellman, Richard, 227, 230
 Emerson, R. W., 112
 Emmet, Robert, 109, 202
 Epicteto, 59
 Epifanía, 39-42, 47, 78, 115, 119, 125, 135, 173, 222, 226, 227
Epifanías, 223, 225
 Esopo, 139, 162
 “Evelina”, 41
 Expresionismo, 113, 114

Farrell, James T., 42, 231
 Faulkner, William, 236
 Fielding, Henry, 122
Finnegans Wake (Obra en marcha), 9, 11, 12, 13, 15, 16, 29, 30, 32, 33, 40, 54, 71, 101, 127; *el mito: temas*, 138-166; *el estilo: conclusiones*, 166-204, 205, 210, 215-218; *véase también* 223, 224, 228, 237
 Finnegan, Tim (*véase* Earwicker, H. C.)
 Flaubert, Gustave, 18, 19, 31, 76, 113, 171, 205, 212, 216, 236
 France, Anatole, 204
 Frazer, James G., 165, 200, 203, 218
 Freud, Sigmund, 88, 140, 159, 209, 216, 218

Galsworthy, John, 74, 213
 Gautier, Théophile, 112
 George, Stefan, 18
 Gheerbrant, Bernard, 223
 Gide, André, 51, 94, 204
 Gilbert, Stuart, 16, 80, 228, 232
 Gillet, Luis, 231
 Givens, Seon, 231
 Glasheen, Adaline, 233
 Goethe, J. W. von, 31, 51, 113, 128
 Gogarty, Oliver St. J., 26, 39, 72, 229; *véase también* Mulligan, Malachi
 Goldsmith, Oliver, 110
 Gorky, Máximo, 18
 Gorman, Herbert, 15, 16, 34, 49, 125, 129, 230
 Gourmont, Rémy de, 18, 94
 Gregory, Lady Augusta, 28, 50, 152, 228

Hanley, Miles, L. 16, 97
 Hardy, Thomas, 78, 126, 213, 216
 Harris, Frank, 120
 Hauptmann, Gerhart, 18, 35, 37, 46, 229
 Hawthorne, Nathaniel, 140, 159, 209
 Hayman, David, 233, 234
 Healy, T. M., 21, 157

Hemingway, Ernest, 18, 42, 209
Hisperica Famina, 165
 Homero, 22, 71- 74, 77, 81, 82, 84, 89, 110, 118, 133, 135, 141, 169, 224
 Hopkins, G. M., 25, 187
 Horacio, 68
 Hugo, Victor, 76, 170, 191, 198, 212
 Hutchins, Patricia, 231
 Huxley, Aldous, 231
 Huysmans, J.-K., 17, 208
 Hyde, Douglas, 22

Ibsen, Henrik, 17, 19, 22, 29, 33, 34, 37, 48, 87, 113, 126, 153, 186, 204, 209, 212, 228, 237
 Ícaro, 69, 70, 85, 213
 Impresionismo, 92, 101, 113, 217

Jaloux, Edmond, 31
 “James Clarence Mangan”, 36
 James, Henry, 15, 18, 158, 167, 205, 209, 213, 218
 Jameson, John, 161
 James, William, 100
 Jesucristo (El Mesías), 28, 39, 114, 118, 119, 135, 173, 203
 Johnson, Samuel, 164, 177, 212
 Jolas, Eugène, 9, 229, 233
 Jonson, Ben, 37
 Joyce, James Augustine Aloysius, 9, 11; *antecedentes*: 19-25; *biografía*: 25-30, *significación*: 30-33, 205-207, 213-220; *autobiografía*: 40, 51, 56, 61-70, 84-87, 91, 105, 114, 123, 160, 161, 174, 178, 180, 213, 218, 219; *fama póstuma*: 221-241
 Joyce, John Stanislaus, 25, 61, 230
 Joyce, Mary Jane (Murray), 25
 Joyce, Nora (Barnacle), 26
 Joyce, Estanislao, 223, 229, 230
 Jung, C. G., 79, 92, 98, 231
 Junius, Francis, 112

Kafka, Franz, 140, 209
 Kain, R. M., 231, 232
 Kenner, Hugh, 232
 Kinglake, A. W., 163
 Klein, A. M., 232

“La casa de huéspedes”, 41
 Larbaud, Valery, 16, 21, 71, 88, 231
 Laughlin, IV, James, 16
 Lawrence, David H., 52, 213
 Le Fanu, Joseph Sheridan, 150
 Lenehan, 46, 87, 103, 104, 108
 Lenin, V. I., 28, 197
 Lenchka, 7
 Léon, Paul, 223

Leslie, Shane, 206
 Lessing, G. E., 212
 Lévi-Bruhl, Lucien, 146
 Levin, 9, 10
 Lewis, Sinclair, 18, 126
 Lewis, Wyndham, 95, 197
 León, Paul L., 9
 Loisy, Alfred, 92
 “Los muertos”, 46-48, 227
 Lowes, J. L., 9
 Lyly, John, 110,
 Lynch, 53, 57, 122

MacDiarmid, Hugh, 231
 MacDowell, Gerty (Nausicaa), 78, 83, 118
 Macpherson, James, 177
 Maeterlinck, Maurice, 120
 Magalaner, Marvin, 231
 Magee, W. K., véase Eglinton, John
 Mahaffy, J. P., 22
 Malaquíás, san, 145
 Mallarmé, Stéphane, 17, 232
 Malory, Thomas, 111
 Malraux, André, 209, 237
 Mangan, J. C., 36, 201
 Mann, Thomas, 58, 72, 88, 100, 155, 167, 201, 210, 215, 218
 Mansfield, Catherine, 42
 Marlowe, Christopher, 66
 Martin, Edward, 19
 Marx, Karl, 88, 119, 209, 211
 Mason, Ellsworth, 227
 Matisse, Henri, 228
 Matthiessen, F. O., 13, 209
 Maunsel y Compañía, 27, 28
 McAlmon, Robert, 229
 Melville, Herman, 66, 96, 164, 209
 Menandro, 159
 Merejkovsky, D. S., 18
 Merton, Thomas, 238
 Meyerber, Giacomo, 123, 186
 Michelet, Jules, 142
 Miguel, Arcángel san, 143, 181
 Milton, John, 31, 66, 214, 217, 218
 Mizener, Arthur, 223
 Moisés, 159, 172
 Morgan, Lady Sydney, 23
 Moore, George, 19, 28, 38
 Moore, Thomas, 38, 201
 Monólogo interior, 57, 93, 94, 99, 100, 112

Movimiento literario irlandés, [19-23](#), [27](#), [28](#), [33-37](#), [48-50](#), [73](#), [94](#), [120](#), [171-173](#), [201](#)
 Müller, Max, [198](#)
 Mulligan, Malachi (“Buck”), [26](#), [39](#), [72](#), [75](#), [77](#), [85](#), [86](#), [89](#), [97](#), [99](#), [121](#), [123](#), [134](#), [239](#)
 Murger, Henri, [52](#)
 Murry, John Middleton, [113](#)
Música de cámara, [26](#), [38](#), [50](#), [54](#), [65](#), [102](#), [228](#)

Naturalismo, [18-19](#), [32-33](#), [35](#), [42](#), [48](#), [56](#), [72](#), [78](#), [113](#), [138](#), [161](#), [205](#), [207](#), [210](#), [216](#), [217](#)
 Nashe, Thomas, [164](#), [165](#)
 Nausicaa, *véase* MacDowell, Gerty
 Newman, Cardinal J. H., [25](#), [37](#), [52](#), [59](#), [64](#)
 Nietzsche, F. W., [112](#)
 Nolan, Capitán L. E., [163](#)
 Noon, William, [232](#)

O'Casey, Sean, [35](#), [61](#)
 O'Connell, Daniel, [21](#), [202](#)
 O'Connor, Frank, [236](#), [237](#)
 Ogden, C. K., [195](#)
 O'Grady, Standish, [152](#)
 O'Leary, John, [202](#)
 O'Malley, Grace, [151](#)
 O'Neill, Eugene, [94](#)
 Orwell, George, [238](#)
 Ossian, [152](#), [177](#)
 Ovidio, [68](#), [70](#), [143](#)

París, [22](#), [26](#), [29](#), [30](#), [73](#), [75](#), [76](#), [85](#), [88](#), [121](#), [170](#), [218](#), [224](#), [229](#)
 Paris, Jean, [232](#)
 Parker, Alan, [222](#)
 Parnell, Charles Stewart, [20](#), [28](#), [44](#), [62](#), [77](#), [117](#), [157](#), [201](#)
 Pascal, Blaise, [125](#)
 Pater, Walter, [36](#), [64](#), [59](#), [65](#)
 Paul, Jean, [45](#)
 Pearse, Patrick, [202](#)
 Penélope, *véase* Bloom, Marion Tweedy
 Petrarca, Francesco, [184](#)
 Picasso, Pablo, [206](#), [211](#), [238](#)
 Pichette, Henri, [225](#)
 Platón, [167](#)
 Plejánov, J. V., [212](#)
 Poe, E. A., [208](#)
Pomes Penyeach, [12](#), [39](#)
 Porter, Catherine Anne, [42](#)
 Pound, Ezra, [84](#), [216](#), [236](#)
 Power, Arthur, [229](#)
 Prerrafaelismo, [20](#)
 Prescott, Joseph, [233](#)
 Prince, Morton, [234](#)

Pritchett, V. S., 235
Proust, Marcel, 40, 51, 64, 88, 130, 158, 207
Psicoanálisis, 92, 231
Purefoy, Mina, 75, 110

Quincy, Thomas de, 157
Quinet, E., 234

Rabelais, François, 31, 164, 195, 214, 217
Racine, Jean, 217
Realismo, 19, 31, 51, 55, 74, 76, 79, 140, 149, 217
Realismo psicológico, 217
“Realismo socialista”, 207
Renan, Ernest, 214
Richards, I. A., 172
Richardson, Dorothy, 129
Riordan, señora (“Dante”), 20, 62, 124
Robinson, H. M., 233
Robinson, Lennox, 62
Romains, Jules, 43, 194, 217
Roman de la rose, 140

Sabellio, 122
Sartre, Jean-Paul, 236
Schiller, J. C. F. von, 210
Shakespeare, William, 38, 57, 93-95, 110, 114, 120-122, 135, 169-171, 232, 233, 239
Shaw, George Bernard, 18
Sheehy, Eugéne, 229
Shólojov, Mijail, 209
Silone, Ignazio, 209
Silverman, O. A., 225
Simbolismo, 18, 19, 31, 32, 55, 72, 78, 93, 113, 138, 149, 155, 157, 181, 207, 209-211, 216, 217
Sinico, señora, 46, 117
Skeatt, W. W., 60
Smidt, Kristian, 232
Smith, P. J., 71
Sócrates, 121
Sófocles, 171
Sorel, Georges, 209
Soupault, Philippe, 9, 231
Spencer, Theodore, 224
Spinoza, B., 119
Steinbeck, John, 209
Stein, Gertrude, 170
Stendhal (Henri Beyle), 51, 216
Sterne, Lawrence, 110, 164
Sternfeld, F. W., 233
Stravinsky, Igor, 206, 211, 238
Strindberg, August, 113

Sullivan, John, 169
 Sullivan, Kevin, 232
 Swift, Jonathan, 44, 50, 155, 165, 166, 169, 171, 179, 187, 188, 192
 Svevo, Italo (Ettore Schmitz), 88, 231
 Symons, Arthur, 19, 207
 Synge, John Millington, 17, 19, 22, 28, 35, 44, 62, 204

Teatro de la Abadía, 20, 34-36, 50
 Tennyson, Lord Alfred, 64, 87, 115, 163
 Teoría estética, 26, 35-40, 50, 52-55, 57, 67, 116, 131, 132, 173
 Thackeray, W. M., 166
 Thoreau, H. D., 73
 Tolstói, León, 76, 100, 198, 204
 Tone, Wolfe, 21
 Toynbee, Arnold, 237
 Toynbee, Philip, 231
transición, 30, 31
 Trieste, 26, 31, 55, 88, 171, 218
 Tristan, Almeric, 149
 Trotsky, León, 218
 Turpin, Dick, 53, 55
 Twain, Mark, 18

Ulises, 21, 22, 28-32, 38, 40, 43, 46, 54, 56, 63, 70; *Primera parte: trama*, 71-90; *Segunda parte: técnica*, 90-116; *Tercera parte: crítica*, 116-137, 138-141, 143, 148, 149, 159, 167, 169, 172-175, 177, 178, 181, 182, 190, 194, 197, 199, 205, 206, 210, 215, 216, 218, 219; véase también 224, 227-228, 237-240
 Ulises, véase Bloom, Leopold
 Urquhart, Sir Thomas, 195

Valéry, Paul, 211
 Vérga, Giovanni, 18
 Vico, Gianbattista, 135, 141-144, 146-148, 61, 150, 155, 157, 165, 167, 171, 175, 179, 182, 190, 199
 Virag, Rudolf, 117, 126
 Virgilio, 52
 Vóltaire (F. M. Arouet), 112

Wagner, Richard, 92, 114, 167, 209
 Weaver, Harriet, 223, 228
 Wellington, Duque de, 143, 157
 Wesendonck, Mathilde, 150
 Whitehead, A. N., 92
 Whitman, Walt, 19, 126, 197, 207
 Wilde, Oscar, 18, 29, 63, 120
 Wilder, Thornton, 18, 221, 231
 Wilson, Edmund, 16, 76, 206, 207, 231
 Winters, Ybor, 100
 Wolf, Thomas, 217
 Woolf, Virginia, 130, 213, 218

Woolsey, Juez. J. M., 131

Yeats, William Butler, 19, 21, 22, 33, 34, 79, 135, 165, 182, 202, 205, 218, 219, 226, 238

Zola, Émile, 17-19, 204, 208

Zurich, 28, 30, 88, 92, 171, 218

ÍNDICE GENERAL

Nota del traductor

Prefacio a la edición revisada

Prólogo

I. La conciencia increada

1. La realidad
2. La ciudad
3. El artista

II. La epopeya personal

1. Las dos llaves
2. Montaje
3. Estasis

III. El artífice fabuloso

1. La pesadilla de la historia
2. El lenguaje del condenado
3. Riqueza

IV. Visitando nuevamente a Joyce

BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE DE NOMBRES Y DE OBRAS

Leer a James Joyce, tal vez el mayor coloso de la literatura inglesa moderna, está lejos de ser una empresa sencilla. Por eso, a la par de las numerosas reediciones y traducciones de sus obras, se ha producido una vasta bibliografía que intenta dilucidar su complejidad y develar la red de referencias culturales que la nutre. Esta guía crítica, destinada tanto al lector familiarizado con la producción del autor irlandés, como al que apenas se adentra en su lectura, se ha consagrado como una de las más sobresalientes en la materia. Dueño de un amplio conocimiento de la literatura europea, Levin realiza un penetrante análisis sobre las diversas etapas del desarrollo artístico de Joyce: desde la sencilla prosa de *Dublineses* hasta la complejidad babélica del *Finnegans Wake*. En conjunto, este Breviario revela la profundidad de la poesía y la originalidad de la prosa joyceanas y, en suma, la trascendencia de sus letras para situarlas así en el vasto panorama de la literatura universal.

HARRY LEVIN (1912-1994), graduado *summa cum laude* en Harvard, fue un crítico literario y profesor cuyos estudios fundamentaron el desarrollo de la literatura comparada en Estados Unidos. Especialista en el Renacimiento y en la literatura inglesa y francesa de los siglos XIX y XX, es autor de importantes trabajos sobre Shakespeare, Poe, Stendhal y Balzac.

Índice

NOTA DEL TRADUCTOR	9
PREFACIO A LA EDICIÓN REVISADA	10
PRÓLOGO	12
I. LA CONCIENCIA INCREADA	14
1. LA REALIDAD	15
2. LA CIUDAD	25
3. EL ARTISTA	35
II. LA EPOPEYA PERSONAL	47
I. LAS DOS LLAVES	47
2. MONTAJE	58
3. ESTASIS	74
III. EL ARTÍFICE FABULOSO	89
1. LA PESADILLA DE LA HISTORIA	89
2. EL LENGUAJE DEL CONDENADO	109
3. RIQUEZA	130
IV. VISITANDO NUEVAMENTE A JOYCE	143
BIBLIOGRAFÍA	156
ÍNDICE DE NOMBRES Y DE OBRAS	168